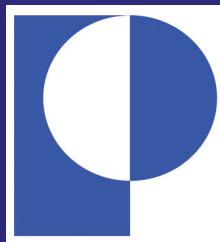


ISSN 2410-6348

eISSN 2658-5251

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2024/1 (38)



РГСАИ

Российская
государственная
специализированная
академия искусств

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-59742 от 30 октября 2014 г.

Адрес редакции: 121165, Москва, Резервный проезд, 12

E-mail: jurnalxon@rgsai.ru

Официальный сайт журнала: <http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka/>

Формат 60 × 84 1/8

Печ. л. 24,75

Тираж 1000 экз.

© Российская государственная специализированная академия искусств, 2024

Registration Certificate ПИ № ФС77-59742 dated October 30, 2014

Editorial office address: Rezervny proezd, 12, Moscow, 121165

E-mail: jurnalxon@rgsai.ru

Journal website: <http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/>

Page size 60 × 84 1/8

Printed sheets 24,75

Print run 1000 copies

© Russian State Specialized Academy of Arts, 2024



Уважаемые коллеги!

Научный журнал «Художественное образование и наука» (Arts Education and Science) / ISSN 2410-6348, eISSN 2658-5251 / является одним из ведущих российских научных журналов в области искусствоведения, образования и культурологии. Выходит с 2014 года ежеквартально.

С момента основания журнала редакционная коллегия публикует результаты научных исследований по проблемам художественного образования, теории и истории культуры и искусства (музыки, живописи, театра, кино и др.), вопросам инклюзивного образования в Российской Федерации и за рубежом.

Научный журнал «Художественное образование и наука» входит в Перечень научных журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научным направлениям:

- 5.8. «Педагогика» [научные специальности:
 - 5.8.1. — Общая педагогика, история педагогики и образования;
 - 5.8.2. — Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования);
 - 5.8.7. — Методология и технология профессионального образования].
- 5.10. «Искусствоведение и культурология» [научные специальности:
 - 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология);
 - 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение);
 - 5.10.3. — Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)].

Научный журнал «Художественное образование и наука» включен в российскую библиографическую базу данных научного цитирования РИНЦ на платформе eLIBRARY.RU.

Архив журнала (2014–2023) размещен на сайте:

<http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/>

<http://rgsai.ru/nauka/zhurnal-khudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka>

Редколлегия

Научный журнал «Художественное образование и наука» издается с 2014 года

Выходит один раз в квартал

Учредитель — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Якупов Александр Николаевич** — главный редактор, заведующий кафедрой оперной подготовки и оперно-симфонического дирижирования Российской государственной специализированной академии искусств, академик Российской академии художеств, академик Российской академии образования, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
- Цветкова Евгения Олеговна** — заместитель главного редактора, главный научный сотрудник Российской государственной специализированной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Россия)
- Пахомова Елена Алексеевна** — ректор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор педагогических наук, профессор (Россия)
- Бобыкин Андрей Леонидович** — вице-президент Российской академии художеств, член Президиума Российской академии художеств, академик-секретарь отделения дизайна Российской академии художеств, академик Российской академии художеств, кандидат искусствоведения (Россия)
- Белогуров Анатолий Юльевич** — профессор кафедры педагогики и психологии Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации, доктор педагогических наук, профессор (Россия)
- Долинская Елена Борисовна** — профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки, Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
- Имханицкий Михаил Иосифович** — профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
- Ирхен Ирина Игоревна** — заведующая аспирантурой, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор культурологии, доцент (Россия)
- Лукина Галима Ураловна** — заведующая кафедрой теории и истории музыки, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия)
- Михеева Людмила Николаевна** — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор филологических наук, профессор (Россия)
- Синецкий Сергей Борисович** — проректор по научно-исследовательской и инновационной работе Челябинского государственного института культуры, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, доцент (Россия)
- Смолин Олег Николаевич** — первый заместитель председателя Комитета по образованию Государственной Думы Российской Федерации, действительный член Российской академии образования, вице-президент Всероссийского общества слепых, доктор философских наук, профессор (Россия)
- Чудинский Руслан Михайлович** — заведующий кафедрой информатики, информационных технологий и цифрового образования Воронежского государственного педагогического университета, доктор педагогических наук, доцент (Россия)
- Ширшова Любовь Васильевна** — академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
- Шлыкова Ольга Владимировна** — заместитель директора научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доктор культурологии, профессор (Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТДЕЛ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

- Батубара Джунита** — доктор искусствоведения, профессор (Индонезия)
- Дженарелли Леон** — профессор (Италия)
- Абхай К. Морье** — доктор филологии, профессор (Индия)
- Джумакова Умитжан Рахметулловна** — профессор кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств, доктор искусствоведения, профессор (Казахстан)
- Латифзода Диловар Назришох** — профессор кафедры культурологии и музееведения Таджикского государственного института культуры и искусств имени Мирзо Турсунзода, доктор педагогических наук, профессор (Таджикистан)
- Перемыслов Игорь Александрович** — адъюнкт-профессор кафедры бизнес-администрирования Университета Аргоси и Бизнес-школы, почетный зарубежный член Российской академии художеств, доктор наук, профессор (США)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Руководитель редакционного отдела **О. В. Владимирцева**
Редактор **Е. В. Ростунова**
Корректор **С. А. Ростунова**

Редактор иностранных текстов **Е. В. Ростунова**
Дизайн и компьютерная верстка **О. Г. Свиридова**

Arts Education and Science Academic Journal was established in 2014 and is published 4 times a year (quarterly)

Founder: The Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "The Russian State Specialized Academy of Arts"

EDITORIAL BOARD

- Alexander Yakoupov** — Editor-in-Chief, Head of the Department of Opera Training and Opera and Symphonic Conducting of the Russian State Specialized Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Education, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)
- Evgeniya Tsvetkova** — Deputy Editor-in-Chief, Principal Researcher of the Russian State Specialized Academy of Arts, Cand. Sci. (Art Criticism), Associate Professor (Russia)
- Elena Pakhomova** — Rector of the Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor (Russia)
- Andrei Bobikin** — Vice-President of the Russian Academy of Arts, Member of Presidium of the Russian Academy of Arts, Academic Secretary of the Design Department, Academician of the Russian Academy of Arts, Cand. Sci. (Art Criticism) (Russia)
- Anatoliy Belogurov** — Professor of the Pedagogy and Psychology Department, Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor (Russia)
- Elena Dolinskaya** — Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts, Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka, Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)
- Mikhail Imkhanitsky** — Professor of the Gnesin Russian Academy of Music, Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)
- Irina Irkhen** — Head of Postgraduate Studies, Professor of the Vaganova Ballet Academy, Dr. Sci. (Culturology), Associate Professor (Russia)
- Galima Lukina** — Head of the Department of Music Theory and History, Professor, Russian State Specialized Academy of Arts, Deputy Director for Science, State Institute for Art Studies, Dr. Sci. (Art Criticism), Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor (Russia)
- Ludmila Mikheeva** — Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Philology), Professor (Russia)
- Sergei Sinetsky** — Vice-Rector for Research and Innovation, Chelyabinsk State Institute of Culture, Dr. Sci. (Culturology), Cand. Sci. (Pedagogy), Associate Professor (Russia)
- Oleg Smolin** — First Deputy Chairman of the Committee for Education of the State Duma of the Russian Federation, Full Member of the Russian Academy of Education, Vice-President of the All Russia Association of the Blind, Dr. Sci. (Philosophy), Professor (Russia)
- Ruslan Tchudinsky** — Head of the Department of Informatics, Information Technologies and Digital Education, Voronezh State Pedagogical University, Dr. Sci. (Pedagogy), Associate Professor (Russia)
- Lubov Shirshova** — Academician of the Russian Academy of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)
- Olga Shlykova** — Deputy Director of the Research-Educational Center "Civil Society and Social Communications", Institute of Public Administration and Civil Service of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Dr. Sci. (Culturology), Professor (Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

- Junita Batubara** — Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Republic of Indonesia)
- Leone Jenarelli** — Professor (Italy)
- Abhai Mauria** — Dr. Sci. (Philology), Professor (India)
- Umitzhan Dzhumakova** — Professor of the Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Republic of Kazakhstan)
- Dilovar Latifzoda** — Professor of the Department of Culturology and Museum Studies, Tajik State Institute of Arts named after Mirzo Tursunzade, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor (Republic of Tajikistan)
- Igor Peremislov** — Associate Professor of the Department of Business Administration, Argosy University and Business School, Honorary Foreign Member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Business Administration, Professor (USA)

EDITORIAL STAFF

Head of editorial department: **Olga Vladimirtseva**
Editor: **Elena Rostunova**
Proofreader: **Svetlana Rostunova**

Foreign editor: **Elena Rostunova**
Design and desktop publishing: **Olga Sviridova**

Вопросы методологии и методики обучения

- Дорощук Е. С.* Организация художественного образования будущих журналистов: основы миметического обучения 6

Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

- Якупов А. Н.* Академическая музыка XX – первой четверти XXI века: на пути к освоению (на англ. яз.) 14
- Синельникова О. В., Максимова Д. Д.* Национальные традиции и техники композиции XX века в сонате для гитары Альберто Хинастеры 24
- Бубнова М. В.* Комплементарные и родственные сочетания оттенков как основа цветовой гармонии 39
- Неприятель Ю. А.* Особенности формирования паттернов анималистики в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века 50
- Трофимова А. К., Казакова Н. Ю.* Предпосылки и тенденции развития виртуальных музеев в XXI веке 60
- Васенина Е. В.* Информационно-исследовательский центр «Танцсоюз» как пример цифровизации российского современного танца 67
- Никодимов И. Ю., Сливин Т. С.* Современные проблемы юридической защиты авторских прав в науке и искусстве 73

Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования

- Шарма Е. Ю.* К вопросу об истории камерного вокального исполнительства в России: Ольга Бутомо-Названова 79
- Бао Ливань.* Александр Черепнин: русско-китайский композитор–пианист–педагог 90
- Вэнь Япинь.* Из истории обучения первых китайских виолончелистов в Московской консерватории (по архивным материалам) 97
- Гончигова М. Ц., Дондокова Р. Б.* Формирование кадрового потенциала в Бурят-Монгольской АССР в сфере музыкальной культуры и образования в 1920–1930-е годы .. 102

Вопросы интерпретации в искусстве

- Ван Цзин.* Фортепианный концерт Чу Ванхуа «Моя родина»: специфика преломления имманентных свойств жанра 107

Искусство, культура и гуманитарное знание

- Ковалев А. Б. Ю.* Шерлинг. Оратория «*Exodus Triada*»: образное содержание и композиция.. 117
- Учитель Н. К.* По прочтении Бриттена: об особенностях стиля и драматургии Второй симфонии Бориса Клузнера 126
- Долинская Е. Б.* Премьера, которая состоялась через полстолетия (опера С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита» на сцене Самарского театра оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича) 133
- Щербакова А. Э.* Детям об искусстве: отечественные иллюстрированные издания 1800 – 1820-х годов 140
- Сайгушкина О. П., Чжан Фэвэй.* Творческий портрет Дай Юйцяна 153

Фольклористика

- Шайгозова Ж. Н.* Архетипические сюжеты и образы художественной вышивки Казахстана XXI века 164

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

- Казаков Е. О., Гришина О. Г., Самутина О. С.* Социокультурная интеграция людей с нарушениями слуха 174
- Гайнанова А. А., Юдичев С. В.* Вокальная фонопедия через призму вокальной педагогики 183

Памятные даты. Юбилей

- Жумабекова Д. Ж., Канеу-Коханова М. Б.* X Международный конкурс скрипачей «*Astana-Violin*» памяти Давида Ойстраха 192

CONTENTS

Methodology and Teaching Methods

- Doroschuk E. S.* Organising the Art Education of Future Journalists:
Basics of Mimetic Training..... 6

Theoretical Issues of Art, Arts Education and Culturology

- Yakouпов A. N.* Academic Music of the XXth – first quarter of the XXIst century:
on the Way to Mastering (In English)..... 14
- Sinelnikova O. V., Maksimova D. D.* National Traditions and Techniques of the XXth century
Composition in Alberto Ginastera’s Sonata for Guitar..... 24
- Boubnova M. V.* Complementary and Related Colour Combinations as the Basis
of Colour Harmony 39
- Nepriyatel Yu. A.* Features of Animalistic Pattern Formation in Russian Fine Art until
the XVIIIth century 50
- Trofimova A. K., Kazakova N. Yu.* Prerequisites and Trends in the Development
of Virtual Museums in the XXIst century 60
- Vasenina E. V.* Information and Research Center “Dance Union” as an Example of
Digitalisation of Russian Contemporary Dance 67
- Nikodimov I. Yu., Slivin T. S.* Modern Problems of Legal Protection of Copyright
in Science and Art..... 73

The History of Culture, Art and Arts Education

- Sharma E. Yu.* To the History of Chamber Vocal Performance in Russia:
Olga Butomo-Nazvanova 79
- Bao Liwan.* Alexander Tcherepnin: Russian-Chinese Composer-Pianist-Teacher..... 90
- Wen Yaping.* From the History of the First Chinese Cellist’ Training at the Moscow
Conservatory (based on archival materials)..... 97
- Gonchikova M. Ts., Dondokova R. B.* Formation of Human Resources in the Buryat-Mongolian
ASSR in the field of Musical Culture and Education in the 1920^s – 1930^s..... 102

Interpretation in the Performing Arts

- Wang Jing.* Chu Wanghua’s Piano Concerto “My Homeland”: Specific Refraction
of the Immanent Properties of the Genre 107

Art, Culture and Humanities

- Kovalev A. B. Yu.* Sherling. Oratorio “Exodus Triada”: Figurative Content and Composition.... 117
- Uchitel N. K.* After “Reading Bitten”: on the Peculiarities of Style and Dramaturgy of
Boris Klyuzner’s Second Symphony 126
- Dolinskaya E. B.* Premiere Half a Century Later (S. M. Slonimsky’s Opera “The Master
and Margarita” on the Stage of the Samara Opera and Ballet Theatre
named after D. D. Shostakovich) 133
- Shcherbakova A. E.* To Children about Art: Domestic Illustrated Editions of the 1800 – 1820^s ... 140
- Saigushkina O. P., Zhang Fengwei.* Artistic Portrait of Dai Yuqiang..... 153

Folklore

- Shaygozova Zh. N.* Archetypal Plots and Images of Artistic Embroidery of Kazakhstan
in the XXIst century 164

Socialization and Vocational Training for Persons with Disabilities

- Kazakov E. O., Grishina O. G., Samutina O. S.* Socio-Cultural Integration of
Hearing Impaired People 174
- Gainanova A. A., Yudichev S. V.* Vocal-Voice Therapy through the Prism of Vocal Pedagogy 183

Anniversaries

- Zhumabekova D. Zh., Kapeu-Kokhanova M. B.* Xth International Violin Competition “Astana-Violin”
in Memory of David Oistrakh 192

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.36871/hon.202401006

ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ БУДУЩИХ ЖУРНАЛИСТОВ: ОСНОВЫ МИМЕТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ

Елена Сергеевна Дорощук

Казанский (Приволжский) федеральный университет
420008, Российская Федерация, Казань, улица Кремлевская, 18

Leona31@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-8380-9304

Целью данной статьи является определение специфических характеристик и особенностей организации художественного образования будущих журналистов на основе анализа опыта подготовки журналистов в Казанском (Приволжском) федеральном университете. Комплексный анализ позволил определить цели и задачи художественного образования, обозначить его неотъемлемые составляющие, подходы и принципы, а также описать содержание. Определяя художественное обучение будущих журналистов как культурное обучение, автор статьи связывает это с представлением о формах художественного творчества как о высокопотенциальном средстве воспитания человека, способном, удовлетворяя потребности индивида, возвышать эти потребности, погружать человека в мир культуры. Это положение становится особенно важным в условиях недооценки в социальной практике роли и значения эстетического сознания и художественной культуры, их влияния на динамику развития современного общества. К основным слагаемым художественного образования будущих журналистов отнесены: развитость навыков смыслового творчества как атрибутивного механизма трансляции смыслов, содержащихся в произведениях искусства; сформированность компетенций в сфере искусства и художественного творчества; цифровая методология образовательной деятельности; динамичное культурно-образовательное пространство; миметика эксперимента с открытием смыслов мира искусства, базирующаяся на художественном опыте, сформированном и развивающемся под воздействием художественной образности. Художественное образование будущих журналистов основано на ряде принципов, важнейшими из которых являются принципы комплексного подхода, уникальности, традиционности, реализации нравственного потенциала искусства, универсальности, межкультурного взаимодействия, вовлечения.

Ключевые слова: художественное образование будущих журналистов, проектирование образования, принципы образования, художественные компетенции будущих журналистов, миметическое обучение

Для цитирования: *Дорошук Е. С. Организация художественного образования будущих журналистов: основы миметического обучения // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 6–13. <https://doi.org/10.36871/hon.202401006>*

Original article

ORGANISING THE ART EDUCATION OF FUTURE JOURNALISTS: BASICS OF MIMETIC TRAINING

Elena S. Doroschuk

Kazan (Volga Region) Federal University
18 Kremlevskaya ul., Kazan, 420008, Russian Federation

Leona31@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-8380-9304

The purpose of this article is to determine the specifics and features of organising the art education of future journalists based on the analysis of the experience of training journalists at the Kazan (Volga Region) Federal University. A comprehensive analysis made it possible to determine the goals and objectives of art education, to identify its integral components, approaches and principles, as well as to describe the content. Defining the artistic training of future journalists as cultural training, the author relates this to the idea of art forms as a highly potential means of educating a person, capable of satisfying the needs of an individual, elevating these needs, immersing a person in the world of culture. This point becomes especially important in conditions of underestimation of the role and significance of aesthetic consciousness and artistic culture, their influence on the dynamics of development of modern society. The main components of art education of future journalists include the developed skills of semantic creativity as an attributive mechanism for the translation of the meanings contained in works of art; formed competences in the field of art and artistic creativity; digital methodology of educational activities; dynamic cultural and educational space; mimetics of experimentation with the discovery of the meanings of the art world, based on artistic experience, formed and developed under the influence of artistic imagery. Art education of future journalists is based on a number of principles, the most important of which are the principles of an integrated approach, uniqueness, traditionality, realisation of the moral potential of art, universality, intercultural interaction, and involvement..

Keywords: art education of future journalists, design of education, principles of education, artistic competences of future journalists, mimetic training

For citation: Doroschuk E. S. Organising the Art Education of Future Journalists: Basics of Mimetic Training. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 6–13. <https://doi.org/10.36871/hon.202401006> (In Russian)

Художественное образование будущих журналистов связывают, прежде всего, с организацией разнонаправленного специального обучения в области понимания различных видов искусств. Такая практика сложилась во многих вузах России, ведущих подготовку в сфере медиакоммуникаций и журналистики, в частности, в Казанском (Приволжском) федеральном университете, опыт которого рассматривается в данной статье.

На сегодняшний день художественное образование становится неотъемлемой частью подготовки будущих журналистов как в общефедеральном масштабе, так и по программам национально-культурного и этни-

ческого уровня, дополнительным программам в сфере медиа и коммуникаций. Прежде всего, это обусловлено необходимостью формирования такой личности, которая в результате обучения профессии журналиста была бы способна осуществлять культурно-просветительскую деятельность в массовой аудитории, сама при этом являясь субъектом культурного обучения. Поэтому художественное обучение будущих журналистов может быть определено как культурное обучение, что связано с представлением о формах художественного творчества как о высокопотенциальном средстве воспитания человека, способном, удовлетворяя потребности индивида,

возвышать эти потребности, погружать человека в мир культуры. Выявление специфических характеристик и особенностей организации художественного образования будущих журналистов является целью данной статьи.

Как справедливо замечает У. Эко, искусство действует не только на уровне эстетических структур, но и на уровне воспитания в современном человеке способности к самоопределению [15, 126–127]. И это особенно актуально в нынешних условиях, когда наличие недооценка в социальной практике роли и значения эстетического сознания и художественной культуры, их влияния на динамику развития современного общества. Это связано с проявлениями нигилизма, когда отрицается или подвергается сомнению эталонная роль ценностей высокого искусства, а также с цифровым разрывом поколений, в данном аспекте — с нарастающим разрывом между массовой и высокой традиционной культурой.

Как справедливо подчеркивает И. А. Бабич, предметом деятельности журналиста при работе с арт-событиями являются, прежде всего, объекты и явления в области культуры и искусства, умение понимать и отражать эти процессы [2, 18]. Поэтому для будущих журналистов и шире — образования в сфере медиа важным является и то, что качество художественного произведения не только обучает и воспитывает, но и способно стимулировать выработку особого взгляда на продукт культуры, который называется журналистским взглядом. При этом он отличается от взгляда музыкально-критического, например, который характерен для профессиональной музыкальной критики, или искусствоведческого, характерного для профессионального искусствоведения и т.д. Журналистский взгляд на произведение искусства предполагает акцент на поиске его «социального смысла и значения» с «повторной оценкой и искренним удивлением открытию на уровне личности» [6, 127]. И формируется этот взгляд в условиях интенсивного взаимодействия культур и языков. Тем важнее для будущего журналиста обладать и владеть таким набором культурных кодов и возможностей, который при понимании и трансляции картины мира будет понятным (объединяющим) для всех, кто участвует в полилоге культур, прежде всего, для массовой аудитории.

Все это предполагает развитие навыков смыслового творчества у будущего журналиста, которые представляют собой атрибутивный механизм трансляции смыслов, содержа-

щихся в произведениях искусства. Л. С. Выготский подчеркивал, что эстетическое воздействие произведения искусства несет человеку нечто претворяющее обыденное чувство. Это значит, что если чувства вызываются искусством, то они заключают в себе нечто сверх того, что в них содержится, формируют творческую личность и создают благоприятные условия для развития эстетических, «умных» эмоций (Л. С. Выготский) [4]. У Ю. М. Лотмана в его «Структуре художественного текста» находим знаковую фразу о том, что необходимость искусства родственна необходимости знания. Он же определяет искусство как одну из форм познания жизни, борьбы человечества за необходимую ему истину [9, 285].

Характеризуя современный мир как разнообразие художественных форм и технологий, с открытостью и незавершенностью произведения, Л. Ю. Калинина, например, полагает, что именно эти качества «позволяют находить бесконечное множество точек соприкосновения», так как здесь и располагаются источники объединения воплощения гуманитарных идеалов [7]. Это положение можно применить и к характеристике современного образования будущих журналистов, особенно при формировании у них компетенций в сфере искусства и художественного творчества — художественных компетенций. Искусство, по выражению У. Эко, становится на современном этапе той зоной борьбы, где случайность, неопределенность, вероятность, двусмысленность, многозначность осваиваются, являя позитивность «плодотворного беспорядка» [15, 8], вводя его в определенные формы. И искусство находит оправдание для неопределенности, для двусмысленности бытия, придавая беспорядку положительное значение. Искусство, как полагает У. Эко, опережая социальные науки и социальные преобразования, пытается найти разрешение нашему кризису в сфере воображения, предлагая нам образы мира, являющиеся как бы гносеологическими метафорами [там же]. Искусство не изменяет величю и устремлениям прежней культуры, строит мир, тождественный окружающему нас миру. Согласно У. Эко, искусство как явление подлежит анализу со стороны структуры, исторических предпосылок и практического воздействия на психологию потребителей [там же, 18], что определяет и задачи массового информационного процесса.

Художественное образование будущих журналистов, включая формирование их художественных компетенций, развивается в ус-

ловиях меняющегося мира, его оцифровки и активной технологизации. Эти новые свойства окружающей действительности не могут не сказываться на содержании и методологии образовательной деятельности: она также становится цифровой, высоко технологичной, открывающейся смыслам мира, прежде всего, со стороны создаваемых продуктов — произведений. Еще У. Эко определял открытость произведения искусства как «впечатление вечно новой глубины», «всеобъемлющей цельности», как необходимую предпосылку всякого эстетического наслаждения [15, 86].

Являясь особым понятием для представления о мире искусства и культуры, художественная образность современности, как отмечает Т. Е. Шехтер, существует в виртуальном пространстве, когда основными ее направлениями становятся объективация, документализм, техническая оснащенность [13]. Обогащение образов искусства также происходит и за счет цифровых технологий, предлагающих новые формы визуализации и вербализации. Смыслообразование и материализацию смыслов можно считать механизмом развития культуры.

Искусство исследователи определяют как важнейший фактор формирования социально и эстетически сформированной творческой личности. И при обучении художественной культуре будущих журналистов искусство как предмет образования придает его «целям и содержанию гуманистический и гуманитарный смысл, способствует возникновению новых возможностей и путей художественного творчества, освоения действительности, раскрытию способностей личности и самореализации ее творческого потенциала» [5].

Более того, при формировании художественных компетенций будущих журналистов важным становится эмоционально окрашенное ценностное понимание окружающей действительности, что свидетельствует о зрелости личности, о ее способности к оценке мира.

Говоря о художественном образовании будущих журналистов, следует отметить, что художественное образование в России в целом — сформировавшаяся отрасль образовательной деятельности, которая развивается как система формирования созидательной творческой личности. Об этом говорится в Концепции художественного образования в Российской Федерации до 2025 года, принятой в 2001 году. [12]. В ней обозначены основные направления деятельности образовательных учреждений, призванных сохранять и развивать сложившуюся

в России систему образования в сфере культуры и искусства, эстетического воспитания, профессионального и общего художественного образования. В этом документе определяется художественное образование как «процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства» [там же].

Сложившаяся система художественного образования в России — это та основа для разработки модели художественной компетенции будущего журналиста, которая не может не учитывать видовые и типовые его характеристики. Эстетическое воспитание, общее и профессиональное художественное образование являются ориентиром в проектировании подходов к формированию художественных компетенций будущего журналиста, развитию его индивидуальности, социально-культурной и творческой сторон личности.

Учет заявленных факторов позволяет обозначить принципы художественного образования будущих журналистов, к которым относятся:

- принцип комплексного подхода к художественному образованию (включающий нацеленность на комплексное развитие эстетических потребностей и вкусов студентов, на основе повышения значимости культуры и искусства в общем образовании журналиста, а также взаимодействия различных видов искусств);
- принцип уникальности художественного образования (связанный с активизацией постижения уникальных образцов художественной жизни общества на основе сознательной оценки и восприятия студентами эстетической действительности);
- принцип традиционности (базирующийся на процессе сохранения и передачи традиций отечественного искусства с приобщением к ценностям отечественной и зарубежной художественной культуры, лучшим образцам народного творчества, классического и современного искусства);
- принцип реализации нравственного потенциала искусства как средства формирования и развития этических принципов и идеалов личности и общества;
- принцип универсальности (определяющий художественное образование как фактор интеллектуального совершен-

ствования студентов, способствующего раскрытию их творческого потенциала);

- принцип межкультурного взаимодействия (определяющий формирование культуры межнационального общения студентов через изучение художественных традиций народов России);
- принцип вовлечения (опирающийся на стимулирование активной творческой деятельности в процессе образования студентов, нацеленной на освоение базовых художественно-практических навыков).

Анализ системы принципов позволяет определить две основные задачи художественного образования будущих журналистов:

- 1) формирование и развитие их культурно-исторической компетентности на основе:
 - изучения теории и истории искусства разных эпох и народов;
 - формирования отношения к культуре как к важнейшему условию свободного и разностороннего развития личности, в том числе и личности журналиста;
 - формирования потребности в полноценном общении с искусством на базе адекватной эстетической оценки;
 - формирования навыков самостоятельной художественной деятельности, основанной на анализе личностных интересов и способностей;

2) формирование художественного вкуса и оценочных критериев с учетом духовно-нравственных и эстетических идеалов.

Таким образом, исходя из обозначенных выше принципов и задач, художественное образование будущих журналистов можно охарактеризовать как систему эстетических знаний, художественно-практических навыков с освоением различных видов искусства на основе социально-культурной самоидентификации с осознанием принадлежности к определенному культурному слою с его особыми художественно-эстетическими представлениями и вкусами.

При разработке системы художественного образования будущих журналистов немаловажным становится решение вопроса о том, какими компетенциями должен овладеть студент, какую систему практических навыков он должен освоить, как вписываются знания, основанные на гуманитарном, чисто символическом представлении о мире, в профессиональную модель будущего работника медиасферы.

Как подчеркивают, например, Н. А. Олешкевич и Н. Ю. Малкова, важным при этом

становится практико-ориентированный подход, который определяет ряд умений:

- 1) выполнять конкретные действия с использованием современных методов, технологий, инструментов;
- 2) пользоваться уже полученными знаниями и искать информацию для решения новых реальных проблем;
- 3) формировать командную идентичность;
- 4) работать с коллегами и другими сотрудниками на решение общей задачи;
- 5) распознавать и использовать свои и чужие сильные стороны и преодолевать слабые, применительно к решению производственных задач [10].

Исходя из этого, исследователи отмечают потребность в новых обучающих практиках, которые традиционно применялись при организации образовательной деятельности. В частности, подчеркивается значение вербальных и телесных практик, относящихся к очень древним слоям образовательной традиции (например, мимезис, способствующий усвоению и закреплению умений и компетенций не только коммуникативно-речевым, но и телесно-материальным или поведенческим образом) [там же].

Миметику, или обучение по образцу, основывающееся на уподоблении и вовлечении образов, полученных в результате этого процесса, в мир представлений субъекта, где они становятся новыми образами, раскрывающими новые культурные миры, К. Вульф, например, определяет как процесс передачи культуры. В основе его — процесс воплощения художественных замыслов и раскрытия через них мира. К. Вульф выделяет своеобразие миметических способностей как возможность переводить материальный внешний мир в образы, передавать его во внутренний мир человека, обеспечивая каждому индивиду активное формирование актуальных культурных условий [4, 134]. Это является существенной чертой проектирования художественного образования будущих журналистов, так как позволяет одновременно перерабатывать в эстетический опыт (на личностном уровне) произведения искусства и воспроизводить процесс создания и опосредования культуры в системе смыслов, порождаемых в журналистских текстах.

Как подчеркивал Аристотель, миметические процессы ведут к одновременному подражанию и изменению, так как они нацелены на «приукрашивание», «улучшение», «творческое подражание» [1]. В процессе миметики возникают не просто копии символически проинтерпретированного мира (К. Вульф),

человек в этом случае создает своеобразный слепок этого мира, изменяя его, что приводит к креативному осмыслению и постоянному внедрению нового видения мира. Определяя культурное и художественное обучение будущих журналистов как миметическое обучение, важно отметить, что оно интегрирует процессы образования и самообразования, позволяя направлять его на других людей и социальные сообщества, что для будущего журналиста является существенным.

Таким образом, миметическое обучение в большей степени основано на чувственном, опирающемся на тело, обучении, когда целью становится обучение образам, схемам, практическому действию. В его основе — способность идентифицировать себя с другими лицами и восприятие другого как самого себя. Отсюда — необходимость для субъектов миметического обучения активно участвовать в совместной деятельности, инсценировании практик социальных групп для усвоения культурных/художественных знаний этой группы. И, следовательно, художественное образование будущих журналистов основывается на их сформированных миметических способностях. Репрезентация миметических способностей, равно как и их развитие протекают в ходе участия обучающихся в культурном производстве и культурных процессах. Актуализируются миметические способности в ходе диалога — основной сферы актуализации мимезиса с высоким экспрессивным потенциалом [11].

Миметическая стимуляция позволяет приобрести своеобразное отношение к человеку культуры и искусства, который стоит в центре внимания будущего журналиста.

Разработка подходов образовательного процесса в области развития художественной компетенции будущего журналиста требует учета двух аспектов:

1) особенностей культурного ответа, в которых отражается быстрота или замедленность реакции на культурное/художественное событие. У. Эко указывает на несовпадение ритмов средств массовой информации и ритмов рефлексии («события стремительнее, события напористее, чем размышления об этих событиях» [14, 47]). Учитывая этот фактор, будущий журналист должен стремиться попадать в ритм, что выражается в умении различать и использовать разные культурные ответы, а также гибко их сочетать. Культурный ответ как отклик на культурное событие базируется на механизме установления соответствий при преобразовании в процессе ми-

мезиса внешнего мира в образы с включением в них внутреннего образного мира;

2) инициация культурной реакции, основанная на практиках обращения как с материальными продуктами культуры, так и с социальными связями и формами действия в творческом процессе.

Содержание миметического обучения будущего журналиста в области художественных компетенций представлено разнообразными формами практического социального знания:

- ритуального знания как основы ориентации в социальных взаимосвязях;
- образов, схем, движений, привлекаемых для инсценировки социальной практики; передачи культурного достоинства в процессе обучения;
- письменными формами культуры как совокупности нечувственных подобию;
- оживляемым в мимезисе культурным достоинством.

Это знание является телесным и игровым одновременно; предполагает условия *face-to-face* и семантически неоднозначно; содержит значительный компонент воображаемого, избыток значений; проявляется в социальных инсценировках и исполнениях.

Содержание миметического обучения реализуется в формах миметической структуры культурных проявлений, таких как мастерская (художника, писателя, поэта, композитора и т. д.); мастер-класс (танца, пантомимы, певца и т. д.); режиссерская студия и т. д. В этих условиях формируется интуитивное знание, отличающееся созерцательностью (формирование созерцательной модели того или иного вида искусства); вовлеченностью (погруженностью в коммуникативную среду искусства и культуры); внедрением (инкорпорация культурного пространства в мир личных воспоминаний); образностью (стремление создать личностный образ и позиционировать его в мире культурного потребления); нацеленностью на саморазвитие и самосовершенствование.

Подытожим сказанное выше.

Художественное образование будущих журналистов как культурное обучение становится в современных условиях неотъемлемой частью подготовки работников медиасферы и направлено на формирование личности, способной к осуществлению культурно-просветительской деятельности в массовой аудитории, которая сама при этом является субъектом культурного обучения.

Художественное обучение будущих журналистов опирается на положение о формах

художественного творчества как о высокопотенциальном средстве воспитания человека, способном, удовлетворяя потребности индивида, возвышать эти потребности, погружать человека в мир культуры.

Базис художественного образования студентов факультетов журналистики — навыки смыслового творчества как атрибутивно-механизма трансляции смыслов, содержащихся в произведениях искусства.

Условием художественного образования студентов факультетов журналистики является создание динамичного культурно-образовательного пространства на основе миметики эксперимента с открытием смыслов мира искусства, базирующихся на художественном опыте, сформированном и развивающемся под воздействием художественной образности.

Художественное образование будущих журналистов характеризуется как система эстетических знаний, художественно-практических навыков с освоением различных видов искусства на основе социально-куль-

турной самоидентификации с осознанием принадлежности к определенному культурному слою с его особыми художественно-эстетическими представлениями и вкусами.

Существенная черта при проектировании художественного образования студентов факультетов журналистики — опора на миметические методики, позволяющие одновременно перерабатывать в эстетический опыт личности произведения искусства и воспроизводить процесс опосредования культуры в системе смыслов, порождаемых в журналистских текстах.

Содержание миметического обучения будущего журналиста, как отмечалось выше, в области художественных компетенций представлено разнообразными формами практического социального знания и реализуется в формах миметической структуры культурных проявлений, позволяющих формировать интуитивное знание, отличающееся созерцательностью, вовлеченностью, внедрением, образностью, нацеленностью на саморазвитие и самосовершенствование.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Аристотель*. Поэтика. Риторика. Категории. М. : Юрайт, 2023. 352 с.
2. *Бабич И. А.* Герменевтическая методология и арт-журналистика // Арт-журналистика в современном медиапространстве : сборник научных статей. Казань : Изд-во Казанского университета, 2016. С. 17–23.
3. *Вульф К.* Антропология. История, культура, философия. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 280 с.
4. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М. : АСТ, Neoclassic, 2019. 480 с.
5. *Горина Л. В., Колесниченко Ю. Ю.* Взаимодействие искусств как социокультурный и педагогический феномен // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11. № 3А. С. 190–199.
6. *Дорожук Е. С.* Подходы к организации миметического обучения в системе подготовки магистров арт-журналистики // Арт-журналистика в современном медиапространстве: сборник научных статей. Казань : Изд-во Казанского университета, 2016. С. 126–134.
7. *Калинина Л. Ю.* Современное искусство как образовательный ресурс // Поволжский педагогический вестник. 2020. Т. 8. № 2. С. 65–70.
8. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. М. : Азбука, 2022. 448 с.
9. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Эксмо, 2023. 512 с.
10. *Олешкевич Н. А., Малкова Н. Ю.* Миметические и перформативные практики в реализации практико-ориентированного подхода в обучении // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2013. № 4 (22). С. 117–126.
11. *Пивоварова Э. Ю.* Мимезис в современном англоязычном драматургическом тексте: коммуникативно-функциональный и стилистический аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2015. 23 с.
12. Приказ Минкультуры России от 28.12.2001 № 1403 «О концепции художественного образования в Российской Федерации» URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minкультуры-rf-от-28122001-п-1403/> (дата обращения: 27.10.2023)
13. Современное искусство и отечественный художественный рынок: монография / под ред. Т. Е. Шехтер. СПб. : СПбГУП, 2005. 176 с.
14. *Эко У.* Пять эссе на темы этики. СПб. : *Symposium*, 2007. 158 с.
15. *Есо U.* Opera aperta. Milano : Bompiani, 1962. 370 p.

REFERENCES

1. Aristotle. *Poetika. Ritorika. Kategorii* [Poetics. Rhetoric. Categories]. Moscow, 2023. 352 p. (In Russian)
2. Babich I. A. Hermeneutic Methodology and Art Journalism. *Art-zhurnalistika v sovremennom mediaprostranstve* [Art Journalism in the Modern Media Space. Collection of Scientific Articles]. Kazan, 2016. P. 17–23. (In Russian)
3. Wolf K. *Antropologiya. Istoriya, kul'tura, filosofiya* [Anthropology. History, Culture, Philosophy]. Saint Petersburg, 2008. 280 p. (In Russian)
4. Vygotsky L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, 2019. 480 p. (In Russian)
5. Gorina L. V., Kolesnichenko Yu. Yu. Interaction of Arts as a Sociocultural and Pedagogical Phenomenon. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2021, vol. 11, no. 3 A. P. 190–199. (In Russian)
6. Doroschuk E. S. Approaches to the Organisation of Mimetic Learning in the System of Master's Degree Training in Art Journalism. *Art-zhurnalistika v sovremennom mediaprostranstve* [Art Journalism in the Modern Media Space. Collection of Scientific Articles]. Kazan, 2016. P. 126–134. (In Russian)
7. Kalinina L. Yu. Contemporary Art as an Educational Resource. *Povolzhskii pedagogicheskii vestnik* [Volga Pedagogical Bulletin]. 2020, vol. 8, no. 2. P. 65–70. (In Russian)
8. Lotman Yu. M. *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside the Thinking Worlds]. Moscow, 2022. 448 p. (In Russian)
9. Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, 2023. 512 p. (In Russian)
10. Oleshkevich N. A., Mal'kova N. Yu. Mimetic and Performative Practices of the Practice-Oriented Education Approach. *Territoriya novykh vozmozhnostei. Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta ekonomiki i servisa* [Territory of New Opportunities. Bulletin of Vladivostok State University of Economics and Service]. 2013, no. 4 (22). P. 117–126. (In Russian)
11. Pivovarova E. Yu. *Mimezis v sovremennom angloyazychnom dramaturgicheskom tekste: kommunikativno-funktsional'nyi i stilisticheskii aspekty* [Mimesis in Modern English-Language Dramatic Text: Communicative-Functional and Stylistic Aspects]. Candidate dissertation abstract. Rostov-on-Don, 2015. 23 p. (In Russian)
12. *Prikaz Minkul'tury RF ot 28.12.2001 № 1403 "O kontseptsii khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossiiskoi Federatsii"* [Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation from 28.12.2001 no. 1403 "On the Concept of Art Education in the Russian Federation"]. (In Russian). Available at: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minkul'tury-rf-ot-28122001-n-1403/> (accessed: 27.10.2023)
13. Shekhter T. E. (ed.) *Sovremennoe iskusstvo i otechestvennyi khudozhestvennyi rynek* [Contemporary Art and the Domestic Art Market]. Saint Petersburg, 2005. 176 p. (In Russian)
14. Eco U. *Pyat' esse na temy etiki* [Five Essays on Ethics]. Saint Petersburg, 2007. 158 p. (In Russian)
15. Eco U. *Opera aperta* [The Open Work]. Milan, 1962. 370 p. (In Italian)

Информация об авторе:

Дорощук Е. С. — доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры национальных и глобальных медиа.

Information about the author:

Doroschuk E. S. — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor at the Department of National and Global Media.

Статья поступила в редакцию 17 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 15 декабря 2023 года; принята к публикации 18 декабря 2023 года.

The article was submitted November 17, 2023; approved after reviewing December 15, 2023; accepted for publication December 18, 2023.



Научная статья

УДК 78

DOI: 10.36871/hon.202401014

АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА: НА ПУТИ К ОСВОЕНИЮ

Александр Николаевич Якупов

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

alexander.yakupov@mail.ru, ORCID: 0000-0001-7398-0458

Звучащая среда филармонических концертных площадок и сценических подмостков музыкальных учебных заведений характеризуется тотальным преобладанием музыкальных произведений прошлых веков в соотношении с музыкой современных стилей и направлений. В статье обсуждается ряд вопросов, связанных с причинами сложившейся диспропорции, анализируется ее влияние на формирование репертуарных предпочтений слушательской аудитории и на развитие музыкального мышления любителей академической музыки. Кроме того, на обсуждение профессионального сообщества выносятся тема ответственности музыкантов-исполнителей за формирование звучащей среды, оказывающей решающее воздействие на мышление общества в целом. Поднимается деликатная тема оценки действий некоторых представителей музыкально-образовательного сообщества, позиционирующих себя в качестве обладателей «истины в последней инстанции» при решении вопроса, какие стили и направления современной музыки «достойны» звучать в «храме искусства», а какие нет. При выявлении причин сложившегося отношения музыкантов-исполнителей к творчеству современных композиторов автор статьи, опираясь на положения теории информации, предлагает рассматривать музыкальное произведение и в качестве результата творческой деятельности композитора, и в качестве некоего примера создания им информационного послания обществу. Данный подход позволил в очередной раз обратить внимание исполнителей на необходимость овладения современным музыкальным языком, обладающим синтетической системой знаков, единой для всех участников музыкальной коммуникации: композитора, исполнителя и слушателя. В завершении статьи обсуждаются предложения по решению этой важнейшей для нашего времени проблемы.

Ключевые слова: музыкальный авангард, композитор, исполнитель, слушатель, коммуникация, репертуар, типы мышления, сонорика, современные средства выразительности

Для цитирования: Якупов А. Н. Академическая музыка XX – первой четверти XXI века: на пути к освоению // *Художественное образование и наука.* 2024. № 1 (38). С. 14–23. <https://doi.org/10.36871/hon.202401014>

Original article

ACADEMIC MUSIC OF THE XXTH – FIRST QUARTER OF THE XXIST CENTURY: ON THE WAY TO MASTERING*Alexander N. Yakouпов*Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

alexander.yakouпов@mail.ru, ORCID: 0000-0001-7398-0458

In the musical environment of philharmonic concert venues and musical educational institutions, the compositions of past centuries prevail over the music of modern styles and trends. This article discusses a number of issues related to the causes of this imbalance and analyses its impact on the formation of the repertoire preferences of the audience and the development of musical thinking of the admirers of academic music. In addition, the author brings up for professional discussion the topic of the responsibility of performing musicians for the formation of a sound environment that plays a decisive role in shaping public thinking. The article raises a delicate topic of evaluating the actions of some representatives of the musical and educational community who claim a monopoly of absolute truth regarding which styles and trends in modern music are worthy of being performed in the “temple of art” and which are not. When identifying the reasons for the current attitude of performing musicians towards the work of modern composers, the author of the article, based on the provisions of information theory, suggests considering a musical work both as a result of the composer’s creative activity and as an example of creating an information message for society. This approach allows drawing performers’ attention to the need for mastering the modern musical language, whose synthetic sign system is uniform for all participants in musical communication: the composer, the performer and the audience. The proposals for addressing this important problem are outlined in the final part of the article.

Keywords: musical avant-garde, composer, performer, listener, communication, repertoire, types of thinking, sonorics, modern means of expression

For citation: Yakouпов A. N. Academic Music of the XXth – first quarter of the XXIst century: on the Way to Mastering. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 14–23. <https://doi.org/10.36871/hon.202401014> (In English)

The most interesting processes taking place in the musical art of our time include the rapid evolution of styles and genres of modern academic music, the increasing range of composition techniques and means of musical expression, and the emergence of new instrumental and vocal performing techniques of sound production, to name a few. Much to the surprise of composers, a significant part of performing musicians express no interest in these enormous changes. One may get the impression that they simply go unnoticed.

One of the reasons is that enjoying the outstanding works of the composers of the XVIth – XXth centuries, professional performing musicians stand aloof from studying the language of new music in anticipation of masterpieces, as if they could be produced without their participation. It is well known that the process of “artistic selection” in musical art is associated with a significant time distancing, since be-

fore a certain performing invariant, generally favoured by society, is established, the newly composed musical pieces need to be performed multiple times to enlightened music devotees who act as informal experts. Unfortunately, due to performers’ standpoint, in the process of society’s acquisition of modern music there is no practice of *multiple performance*. At best, compositions are presented on a single occasion in the professional community, which leaves no hope for their continuity. Indeed, until recently, composers held regular concerts where to a wide audience they performed musical pieces composed shortly before.

What seems to be another reason is that the comprehension of a new musical language and composition techniques requires performers to put in considerable effort, intellectual effort included, which is directly associated with willpower. Willpower is what many lack, so in most cases, they lapse into inertia. The

infantile approach of the majority of performing musicians to new music has grown into an intolerable norm, while modern composers, by analogy with the characters of Victor Hugo, have turned into new miserable ones.

The spiritual universe based on the permanent search for the sacred element in man, crystallization of their intellectual and creative achievements, the results of purifying moral intentions, personal improvement and enhancement, and the comprehension of interior movements and dreams is what integrates humanity into a single whole.

A key component of the spiritual universe is academic music. Significant processes taking place in that part of it which is associated with the creation and dissemination of modern musical works demand full attention from performing musicians. This is explained by the fact that the destiny of compositions largely depends on performers as major agents in the *composer — performer — listener* communication: whether a composition becomes a cultural asset and thus contributes to people's spiritual development or, as it has happened many times, it is shelved and falls into oblivion, neglected.

There is no point in convincing admirers of music that the concert repertoire of performers is unusually vast, and so is the variety of music works studied in educational institutions. Nevertheless, it is obvious that the overwhelming majority of music performed on stage and in class belongs to the Baroque, Classical, Romantic and Neoclassical periods.

Judging by concert programmes and musical pieces on the curriculum in educational institutions, the number of works of modern academic music, in particular the works of Russian avant-garde composers and those who do not qualify themselves as such (A. M. Volkonsky, S. M. Slonimsky, R. K. Shchedrin, A. G. Schnittke, S. A. Gubaidullina, E. V. Denisov, A. A. Knaifel, M. K. Gagnidze, E. I. Podgaitis, A. V. Tchaikovsky, Yu. S. Kasparov, B. I. Tishchenko, G. I. Ustvolskaya, etc.), is incomparably smaller. This disproportion results in numerous questions. For instance, how does the sound environment of concert venues, based on the “tried and tested” repertoire and indifference towards modern music, affect the priorities of the audience? Or how will this significant shift towards students of performing arts studying works of past eras affect the repertoire preferences of their future audience? Is not this a display of arrogance on some teachers' part to claim a monopoly of absolute truth regarding which styles and trends

in modern music are worthy of being performed in the “temple of art” and which are not? These and other questions appear to be of great relevance and require answers well thought out. It is advisable to establish the cause of such a preposterous attitude of performing musicians towards the work of modern composers and understand the processes that characterize the qualitative changes in the content of modern music relying on information theory, which is rarely used in musicology.

MODERN MUSIC IN THE CONTEXT OF INFORMATION THEORY

Society is living in an amazing era of a growing interest in information, its origin, dissemination and preservation. Not only does the information environment surround modern people, but it also has a permanent influence on their development. It is only while asleep that a man may seem to free his mind, but currently psychologists tend to call this in question, too. People are destined to be affected by information; the only question is what to consider as such. Thus, information theory specialists suggest that even the act of composing a musical piece should be understood not only as a form of creative self-expression of *homo sapiens*, but also as an instance of generating information. Applying the terminology of Claude Shannon, the founder of information theory [17], the author of communication theory, Austrian physicist Werner Meyer-Eppeler, in his work *Elektronische Musik* [16] published in the mid-XXth century suggests considering any musical work as a kind of information message, and its composer — as the sender. Following his scheme of communication, combining signs according to certain rules, the sender creates a message and transmits it through some physical channel to the recipient who deciphers the signs and perceives the message. The recipient, in turn, due to memory and mental ability for statistical generalizations, is “taught” to adequately perceive the information encrypted by the sender, and thus communication between them takes place.

Developing this idea, the French sociologist of art Abraham Moles argues that the scheme proposed by W. Meyer-Eppeler reveals the way a person perceives not only technical information, but also the information encrypted in works of art [63–69, 15]. Applying the term “*information*” as a synonym for “*Gestalt*” [22, 7] and thus overcoming the opposition between the “*atomistic*” and “*Gestalt*” approaches, A. Moles suggests

using the scheme when analysing the entire spectrum of “products” of human creative activity: from musical compositions to paintings and literary works. In his work *Art and Computers*, he writes: “In the case of an artistic message, the author creates in his imagination a form or idea, which he then encodes for transmission. The recipient, in turn, constructs another form or idea based on the message. The quality of communication is due to the degree of convergence of the perceived form and the original form” [19, 7].

As it is known, unlike with other forms of art, in order to “liven” a piece of music, a certain intermediary, a *facilitator* of the music score is needed. It is the performer whom A. Moles considers as such. In this regard, it is relevant to recall the words of the outstanding pianist Vladimir Horowitz after he listened to Chopin’s etudes and preludes performed by the French pianist Alfred Cortot: “When Cortot’s hands no longer exist, Chopin will die a second time” [233, 5]. The next link in this chain is the audience or, using the language of technical communication, the message *recipients*.

Therefore, A. Moles sees the process of musical communication as follows: the composer (who is also the *sender*) creates (encrypts) a work of music (*message*) and presents it to music admirers for listening (*deciphering*). In turn, the audience (*recipients*), having listened to (*deciphered*) the musical piece (message), become its recipients. It should be highlighted that they can receive the message only if the work is played (*facilitated, animated*) by the performer (*facilitator*).

MUSICAL LANGUAGE AS A MEANS OF COMMUNICATION¹

While accepting that any work of art can be considered a message, it is critical to recognize that to convey this message a language is required. In turn, for people to understand it, a language must have a synthetic system of signs that is unified and shared by the composer, the performer and the listener. The composer cannot expect his work (message) to be adequately perceived if the sign system of his language and the signs mastered by the audience do not overlap. Additionally, the language

of academic music is complex and not every person introduced to it has the desire to “decipher” it, since listening to academic music has always been an activity for intellectuals.

It is important to reveal how these issues of the language affect people’s interaction with music. In this regard, society can be divided into several categories:

- the first category, small in number, is unofficially titled “enlightened admirers of academic music”;
- the second category includes those listeners who, in imitation of the elites, pretend to understand classical music and consider attending concerts a matter of prestige;
- the third category, the so-called “lay public”, claim to have never listened to classical music (or have never paid attention to it) and do not know whether they understand it or not;
- the fourth category, the largest, includes those who do not understand classical music and declare it outright.

According to the above-mentioned French sociologist and musicologist A. Moles, only about 2% of those listening to “serious” music are able to decipher its language due to its complexity. He calls these people “egghead”, alluding to their high intelligence level [7]. According to the famous Russian sociologist Yu. U. Fokht-Babushkin, such people account for 4 to 6% [22, 11]. It should be recognized that in both cases the figures are very relative.

THE PECULIARITIES OF MUSIC PERCEPTION

A common discussion topic for musicians is creative contradictions between outstanding composers. For instance, P. I. Tchaikovsky, conveying his attitude towards the creative work of the composers of the Mighty Five and M. P. Mussorgsky in particular, wrote to Nadezhda von Meck: “In *Khovanshchina* I found exactly what I expected: a claim to realism understood and applied in his own way, poor technique, lack of invention, some talented parts at times, but in the flood of harmonic absurdity and mannerisms characteristic of the musical circle Mussorgsky belonged to” [310–312, 13]. Notably, that was said about a composer no less outstanding than Tchaikovsky himself...

Putting aside any speculation over P. I. Tchaikovsky’s inability to recognize the talent of his fellow composer or comprehend his music, let us pose a question why he did not

¹ More information on the theory of communication can be found in A. Yakouпов’s articles in the *Arts Education and Science* journal: 2019, no. 4. P. 13–23; 2020, no. 1. P. 24–32; 2020, no. 2. P. 53–61; 2020, no. 3. P. 35–43; 2020, no. 4. P. 20–31.

acknowledge it. Or to consider the issue more broadly, why do some composers enjoy the audience's admiration while others do not? What is the reason for works of music to be rejected by some listeners and favoured by others? Apparently, what matters is not only syntheticity of the musical language signs, but also the individual characteristics of the listeners' musical thinking. Recognizing these differences will help to identify the key factors contributing to the repertoire policy of performing musicians.

THE FEATURES OF MUSICAL THINKING. CONSCIOUS AND UNCONSCIOUS MUSICAL INFORMATION

In this context, it is essential to highlight that when a composer is creating messages (i.e. musical works), both his conscious and subconscious structures are engaged in the creative process. However, musical science cannot yet say which part of the composer's specific message is the result of either conscious or subconscious mind. Moreover, it is really unlikely that in the foreseeable future experts will successfully address such complex issues.

Meanwhile, there are some elements that with a high degree of confidence can be claimed to be the result of the composer's conscious mind. They include choosing the title of a play, arranging the musical score with author's notes, making some decisions when structuring and polishing the composition, choosing composition techniques, and conceptualizing the tonal plan and harmonics. All these, of course, are products of consciousness.

The other part of the musical content, associated with the transformation of the composer's comprehended ideas and experienced emotional states into musical themes, semantic intonations, and drama, and forefeeling the entire musical work by the inner ear, is directly related to the composer's subconscious. And here the question arises: is this part of the composer's musical message deciphered by the listener's conscious or also subconscious mind? After all, this is a "creative" zone — *terra incognita* even for the composer himself. As for the listeners, it should be taken into account that their process of music perception is holistic. They do not separate music into conscious and unconscious intonational and semantic units; they either feel engaged in the author's music, or they do not.

Structuring music and breaking it down into form and content is more typical of professional

musicians. However, it has been noticed that when music is performed on stage, focusing on the analysis of its form or the peculiarities of interpretation interferes with perception.

Does it mean that consciousness is a factor preventing direct comprehension of music? Of course not. While listening to music, professional musicians are capable of "controlling" the dominant rational perception and comprehending the meaning of music based on listening experience, sensory, intellectual and mystical intuition [4–348, 6]. After all, it is the syncretic unity of both conscious and subconscious elements of music that forms the content of the composer's message.

The only question is *what* in this content will be perceived by the audience, since any musical work is multidimensional and the degree of immersion into its semantic and emotional depths correlates with the intelligence level of the audience and their experience with academic music. In a sense, when listening to the same musical piece, each listener receives a personal message, since the perception of semantic and emotional content is individual.

Let us point out another important feature of musical thinking — listeners perceive music differently. To put it simply, having listened to the same composition, they have associations of different nature. In this regard, experts in the theory of musical thinking (E. Hanslick, M. G. Aranovsky, J. Burjanek, O. Zich, R. Müller-Freienfels, etc.) [9] distinguish three types of musical thinking. The first one is *objectifying* musical thinking, when listeners perceive music through object associations: when listening to music, they hear (or envisage) the forest, rain, birdsong, sea waves, etc. The second type is *non-objective* musical thinking, when listeners cannot directly associate their emotional experiences with any object or phenomenon (action) and have difficulty describing them. For instance, this is what P. I. Tchaikovsky wrote about his Symphony No. 4 in his letter to S. I. Taneyev: "My symphony is, of course, programmatic, but the programme is such that it is impossible to formulate in words ... But is this not what a symphony, that is, the most lyrical of all musical forms, ought to be? Ought it not to express everything for which there are no words, but which gushes forth from the soul and cries out to be expressed?" [34, 14]. And the third, most common type of musical thinking is *mixed*. In this case, listeners perceive music, having alternate or one-time *objective* and *non-objective* associations, since both *objectifying* and *non-objective* types of musical thinking are engaged simultaneously.

Therefore, it is important to understand what musical content activates the brain structures responsible for objective and non-objective thinking. In this regard, it should be stated with confidence that in the process of composition, all the information the composer is conscious and unconscious of, even its smallest pieces, leaves its mark in the message encrypted in the musical score. If in the composition process the composer focuses on rational, logical coordination of harmonic and tonal structures, if the composer's imagination is aimed at searching for intonations to imitate natural phenomena or depict life scenes, this objectivity will reflect in the composition. And vice versa, if the composer creates a work of music relying on creative intuition and inspiration driven by the processes of transforming the ideas and experienced emotional states into music, the information trace of the composer's non-objective musical thinking will certainly be seen in the musical score, the content of which will be difficult to describe (decipher) in words.

NEW COMPOSITION TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF MUSIC PERCEPTION BY THE AUDIENCE

The emergence of new composition techniques in the XXth and XXIst centuries is characterized by the renewal of the musical language and the expansion of the content side of music (e.g. atonal, athematic, and serial music, dodecaphony, aleatorics, music of the new wave of composers, etc.) [4, 3].

Analysing musical pieces of modern styles and trends, one can notice that the overwhelming majority of them are created by composers with *a dominant rational thinking and, therefore, are aimed at facilitating the listeners' objectifying musical thinking*. This is due to the fact that music created through "engineering" is largely determined by the logic of rules and calculations, while the processes of forefeeling a musical work by the inner ear and inspiration, uncontrolled by consciousness, are disabled. *The audience decipher (perceive) such music relying on consciousness and the brain structures associated with the objectifying type of musical thinking. Human mind starts deciphering such music as if doing a crossword puzzle. Thus, a conclusion can be made: such musical works resonate with people with a dominant objectifying musical thinking.*

It is advisable to mention that the listener's admiration for the work of a particular composer

(performer) or its rejection largely depends on the degree of convergence of their musical thinking.

THE EVOLUTION OF THE MEANS OF MUSICAL EXPRESSION

1. *Traditional means of musical expression*

Over the centuries, composers have been "polishing" the means of musical expression, searching for organic modal, tonal and timbre coordination and improving melody, harmony, texture, and rhythm... As for performers, they have been searching for the means of expression to convey the intonation and content of music, focusing on dynamics, accents, agogics, articulation, tempo, vibration, and climax...

In the course of research into the influence of pitch and other sound parameters on our perception, N. A. Garbuzov proved that there is a certain pitch zone within which the sound, when being perceived, does not change its tonal quality, even if it deviates by several hertz in one direction or another. He found that middle A is perceived by the ear unchanged at frequencies between 435 and 443 Hz and named this phenomenon zonal pitch hearing [80–143, 8]. This feature of our hearing is considered by vocalists and string players when applying the vibrato technique: by altering the sound pitch within the specified limits, not only do they manage to deal with inaccurate intonation, but they also make a stronger artistic impact on the audience. With reference to zonal pitch hearing, we should also highlight that modern composers widely use the artistic device of enhanced intonation (a meaningful shift in pitch), which performers further apply to realize the composer's intent and convey artistic and semantic intonations (e.g. compositions by A. G. Schnittke, S. M. Slonimsky, M. K. Gagnidze, G. A. Kancheli, S. A. Gubaidulina, etc.).

A special place in the search for expression in the modern musical language is given to the means of timbre-articulation of the sound material. According to A. A. Volodin, the articulation technique "representing the clothing of expression...the musical fabric, is <...> the carrier of the emotional attributes of the melodic syntax" [35–55, 2]. He managed to justify the provision about the timbre-pitch unity of the modern musical language and put forward the hypothesis that this unity performs at least two functions — the functions of "music expression, associated with intonation (pitch) parameters, and image expression (timbre)" [Ibid.].

The mentioned expressive devices should be classified as universal, allowing to facilitate all the three types of musical thinking: *objectifying*, *non-objective* and *mixed*. Bearing in mind the immutability of an individual approach to interpreting musical works, some composers did not even bother to mark articulations, dynamic shades and other indications as separate units of the musical text (for instance, J. S. Bach, G. F. Handel, W. A. Mozart to some extent, and especially modern composers), assuming that performers would independently add them to the original musical text with the purpose of revealing the musical content and creating the artistic image.

2. *New means of musical expression and performing techniques*

The development of new composition methods is accompanied by the emergence of techniques of sound production on different instruments (the term “technique” is widely used by S. M. Slonimsky, Yu. S. Kasparov, etc.), which specify the coloristic and semantic elements in the composer (*sender*) — performer (*facilitator*) — listener (*receiver*) communication. These techniques perform the same function of conveying the composer’s message as the traditional means of musical expression, but are designated as separate units of the musical text. However, modern composers, as in the time of J. S. Bach, rely on performers’ imagination and do not consider it essential to mark exact pitch, dynamics, or tempo indications.

S. M. Slonimsky, analysing these processes and emphasizing his commitment to New sonoristics, notes: “The most extravagant, non-standard, and unconventional techniques for playing an instrument or its part multiply to infinity and, in essence, delight and impress many musicians and admirers of modern music with imagination and cheerful or tragic atmosphere of the instrumental theatre of absurdity, so significant specifically in theatre art” [7, 10].

Inspired by the multiplication of the unconventional instrumental techniques in musicians and vocal and speech techniques in singers, S. M. Slonimsky also emphasizes “the increasing role of the chronograph, the counting of seconds and minutes in numerous background rhythmic figures” [9, 10], which indicates *the growing importance of the structures of consciousness responsible for the processes of creation, performance and perception of music*.

Analysing signs and symbols, new means of musical expression and peculiarities of the musical space transformation in the current musical era, Yu. S. Kasparov writes: “The musical space of today employs a significantly larger set of coordinates than during the Baroque, Classical, and Romantic periods. It changed fundamentally after the New Vienna School and its followers. In the period of vigorous efforts of structuralist composers, the musical space acquired new coordinates. As a result, some old (centuries-old) ones partially lost their system-forming significance, while the means of expression which used to be somewhat decorative transformed into coordinates of the musical space.

As it is known, representatives of the avant-garde of the 1950^s – 1970^s, among other things, developed the timbre aspect and the capacity of the musical texture. The process was so intense, so many timbral and textural developments emerged within a short time that quite soon a transition from quantity to a new quality took place — the merging of those coordinates into a single whole” [9, 3]. Defining timbre texture as “a special kind of texture that takes into account the nature and coordination of timbres forming it” [Ibid.] and analysing performance and the figurative aspect of modern performing techniques, Yu. S. Kasparov, in fact, creates a guide in which he discusses the main range of sound production techniques for various instruments, including the already familiar and new, modern ones. Of particular significance are his comments on describing images and analysing textures of structures of smaller scope, including symphonietta.

Among the techniques that allow creating vivid musical images, Yu. S. Kasparov points out the following: playing behind the bridge for strings, playing on the tailpiece, glissando, clarinet multiphonics, ricochet e glissando for strings, playing on the clarinet mouthpiece, playing on the piano keys with manipulation of the strings, clusters, tongue-ram, teeth-on-reed, air noise, jet whistle, trumpet embouchure, slapping, playing quarter tones on the clarinet, bisbigliando, disturbing rustling and many others [12–84, 3].

It is worth mentioning that the search for new performing techniques is also underway in other music genres. For example, in compositions for accordion and chromatic button accordion, composers apply such popular techniques as bellow shake, quartet ricochet, quadruple ricochet, changing pulsation vibrato, untempered glissando, etc. [8, 1].

The analysis of new sound techniques and means of musical expression allows dividing them into three groups:

- the biggest group includes the sound techniques and means of musical expression of imitative nature, almost literally expressing the sound image of an action, object or everyday phenomenon. These techniques cannot be classified as products of artistic reality, since they only reproduce everyday reality (slapping and popping, disturbing rustling, scratching along the strings with nails, playing on the clarinet mouthpiece, weeping, striking the piano keys with manipulation of the strings, clusters, multiple percussion effects, including col legno, hitting or tapping the body of the instrument, strings, keyboard, etc.) [3]. What is important is that such imitation of actions, objects and phenomena by musical means is expected to activate the structures of consciousness responsible for the *objectifying* musical thinking, since it evokes our conscious associations with the objective reality;

- the next group includes sound techniques and means of musical expression of *figurative* nature. Unlike the first group, they should be classified as products of artistic reality, since they *do not reproduce* the sound images of everyday life, but *create them through musical means* (e.g. wind, waves, rain, whistling, gunshot, birdsong, etc.). Despite these fundamental differences, the *decoding* of such techniques by the audience also brings in their conscious associative images of the reality and activates the *objectifying* musical thinking;

- the third group includes *chronographs*. Their introduction and performance are controlled by the structures of consciousness responsible for calculations. And although performers not only measure rhythmic formulas but also organize them in even breathing, their performance is impossible without conscious calculations. Perceiving such music immediately activates the listener's structures of consciousness, similar to those of the composer and performer, which are responsible for constructing logical schemes and enabling the *objectifying musical thinking*.

Thus, based on the above, a number of conclusions can be drawn.

The trends in composition techniques, the analysis of new techniques and means of musical expression indicate the increased role of the *intellectual, rational principle* in the content of music of modern styles and trends.

New composition and performing techniques, being a product of the structures of composers' consciousness responsible for *rational, logical thinking*, are deciphered by the audience based on similar structures, which primarily activates the *objectifying type of musical thinking*. This greatly complicates the purpose of a concert of modern music: revealing the rich emotional content of a composition is just one of many tasks the performer is faced with. What comes to the fore is *the performer's ability to show the beauty of mind and rational, conscious information encrypted by the composer*. New aesthetics, is not it?

Performers, students included, should pay attention to the fundamental changes in the *content* of new music. In essence, we observe a changing proportion of *rational and emotional information* in modern music, its transition from *sensuously semantic to intellectually sensuous*. In this regard, we can hardly expect composers to get back to creating music "in the old way." This is contrary to the laws of evolution.

Considering the relevance of the problem, the following proposal is brought for discussion in the professional community: composers on one side and performers (including teachers and students of performing departments) on the other should conclude a voluntary professional agreement *on the introduction of musical works of modern styles and trends into concert and educational repertoire*. The aim is to commit to small changes and over time create a harmonious musical environment where contemporary academic music could take its rightful place.

In conclusion, we consider it important to share an interesting observation: those performers who can quickly master various compositional methods and new techniques tend to be more in demand by concert organizers and the audience in general. Life is changing fast, so performing musicians should not rely on the infantile thought that one composition technique mastered while studying will be enough for their entire creative activity.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Антология литературы для баяна. Ч. 3 // сост. и общ. ред. Ф. Липса. М.: Музыка, 1986. 191 с.
2. Берляничик М. М. О рефлексии предпосылок исполнительского интонирования // Рефлексия в науке и обучении: тезисы доклада и сообщ. К научно-методической конференции

- (г. Новосибирск, 12–14 ноября 1984 г.). Новосибирск: Ин-т истории, филологии и филологии СО АН СССР, 1984. С. 84–87.
3. Каспаров Ю. С. Темброфактура в современном камерном ансамбле: учебное пособие. М. : НИЦ Московская консерватория. 2023. 160 с.
 4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века; пер. с чеш. М. : Музыка, 1976. 367 с.
 5. Кортто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы / сост., перевод, ред., вступ. статья и коммент. К. Х. Аджемова. М. : Музыка, 1965. 363 с.
 6. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М. : Республика, 1995. 400 с. (Мыслители XX века)
 7. Моль А. [и др.]. Искусство и ЭВМ; пер. К. О. Эрастова, Н. М. Нагорного. М. : Мир, 1975. 556 с.
 8. Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог: сборник статей / сост. О. Е. Сахалтуева, О. И. Соколова. М. : Музыка, 1980. 297 с.
 9. Проблемы музыкального мышления / сост. М. Г. Арановский. М. : Музыка., 1974. 336 с.
 10. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора. СПб. : Композитор, 2019. 16 с.
 11. Художественная культура и развитие личности / отв. ред. Ю. У. Фохт-Бабушкин. М. : Наука, 1987. 222 с.
 12. Чайковский П. И. Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. [Репринт]. СПб. : ЭГО : Северный олень. Б. г. (1993). 294 с.
 13. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк: в 3 т. Т. 3 (1882 – 1890) / под общ. ред. Б. С. Пшибышевского М.; Л. : *Academia*, 1936. 682 с.
 14. Чайковский П. И. // П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 557 с.
 15. Якунов А. Я. Музыкальная коммуникация как целостный процесс // Художественное образование и наука. 2018. № 4. С. 63–69.
 16. Meyer-Eppler W. Elektronische Musik // Klangstruktur der Musik. Leipzig, 1955. 225 s.
 17. Shannon C. E., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. Illinois, 1949. 117 p.

REFERENCES

1. Lips F. (ed.) Antologiya literatury dlya bayana [Anthology of Literature for Accordion]. Vol. 3. Moscow, 1986. 191 p. (In Russian)
2. Berlyanchik M. M. Thoughts on the Prerequisites of the Performer's Narrative. *Refleksiya v nauke i obuchenii* [Reflection in Science and Education: materials of the Scientific and Methodical Conference (Novosibirsk, November 12–14, 1984)]. Novosibirsk, 1984. P. 84–87. (In Russian)
3. Kasparov Yu. S. Tembrofaktura v sovremennom kamernom ansamble [Timbre Sculpture in a Modern Chamber Ensemble : textbook]. Moscow, 2023. 160 p. (In Russian)
4. Kogoutek Ts. Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [Composing Techniques in the Music of the XXth century]. Moscow, 1976, 376 p. (In Russian)
5. Kortto A. O fortepiannom iskusstve. Stat'i, materialy, dokumenty [About Piano Art. Articles, Materials, Documents]. Moscow, 1965. 363 p. (In Russian)
6. Lossky N. O. Chuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuitsiya [Sensual, Intellectual and Mystical Intuition]. Series: Thinkers of the XXth century. Moscow, 1995. 400 p. (In Russian)
7. Moles A. Iskustvo i EVM [Art and Computer]. Moscow, 1975. 556 p. (In Russian)
8. Rags Yu. N. (ed.) Garbuzov N. A. — muzykant, issledovatel', pedagog [Garbuzov N. A. — Musician, Researcher, Teacher]. Digest of articles. Moscow, 1980. 297 p. (In Russian)
9. Aranovsky M. G. (ed.) Problemy muzykal'nogo myshleniya [Problems of Musical Thinking]. Digest of articles. Moscow, 1974. 336 p. (In Russian)
10. Slonimsky S. Razdum'ya o tret'em avantgarde i putyakh sovremennoi muzyki. Zаметki kompozitora [Reflections on the Third Avant-Garde and the Ways of Modern Music. Notes of the Composer]. Saint Petersburg, 2019. 16 p. (In Russian)
11. Fokht-Babushkin Yu. U. (ed.) Khudozhestvennaya kul'tura i razvitie lichnosti [Artistic Culture and Personal Development]. Moscow, 1987. 222 p. (In Russian)

12. Tchaikovsky P. I. Dnevnik P. I. Chaikovskogo, 1873–1891 [The Diaries of P. I. Tchaikovsky, 1873–1891]. Saint Petersburg, 1993. 294 p. (In Russian)
13. Przybyszewski B. S. (ed.) Tchaikovsky P. I. Perepiska s N. F. von-Mekk [Tchaikovsky P. I. Correspondence with N. F. von Meck : in 3 vol.]. Vol. 3: (1882 – 1890). Moscow; Leningrad, 1936. 682 p. (In Russian)
14. Zhdanov V. A. (ed.) Pis'ma [Letters of Tchaikovsky P. I. and Taneyev S. I.]. Moscow, 1951. 557 p. (In Russian)
15. Yakouпов A. N. Music Communication as an Integrative Process. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2018, no. 4. P. 63–69. (In Russian)
16. Meyer-Eppler W. Elektronische Musik [Electronic Music]. *Klangstruktur der Musik* [Sound Structure of Music]. Leipzig, 1955. 225 p. (In German)
17. Shannon C. E., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. Illinois, 1949. 117 p. (In English)

Информация об авторе:

Якупов А. Н. — главный редактор журнала Художественное образование и наука, заведующий кафедрой оперной подготовки и оперно-симфонического дирижирования, академик Российской академии художеств, академик Российской академии образования, доктор искусствоведения, профессор.

Information about the author:

Yakouпов A. N. — Editor-in-Chief of the Arts Education and Science journal, Head of the Department of Opera Training and Opera and Symphonic Conducting, Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Education, Doctor of Art Criticism, Professor.

Статья поступила в редакцию 26 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 24 января 2024 года; принята к публикации 26 января 2024 года.

The article was submitted December 26, 2023; approved after reviewing January 24, 2024; accepted for publication January 26, 2024.



Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202401024

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ
И ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА
В СОНАТЕ ДЛЯ ГИТАРЫ АЛЬБЕРТО ХИНАСТЕРЫ***Ольга Владимировна Синельникова¹,
Дарья Дмитриевна Максимова²*^{1,2} Кемеровский государственный институт культуры
650056, Российская Федерация, Кемерово, улица Ворошилова, 17¹ sinel1@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7513-632X.² maksimovadara932@gmail.com, ORCID: 0009-0002-9487-6224

Статья посвящена творчеству аргентинского композитора Альберто Хинастеры и исследованию его Сонаты для гитары *op. 47*. Это сочинение репрезентирует стиль Хинастеры как органичное соединение национальных традиций и достижений профессионального музыкального искусства XX века. В статье детально анализируются четыре части произведения с целью выявления элементов традиционной культуры как основы его музыкального материала. Хинастера применяет ритмы, интонации, мелодические формулы, фактурно-тембровые эффекты аргентинского фольклора таких жанров, как маламбо, милонга, видала, чакарера. К традиционной музыкальной культуре Аргентины восходит и само исполнительство на гитаре с оригинальными приемами звукоизвлечения и звуковедения. В качестве способов развития музыкального материала в Сонате Хинастера использует серийно-додекафонную, сонорную, алеаторную, техники композиции, применяет натуральные и симметричные лады, включает в произведение цитату. В статье рассматривается оригинальное преломление композитором авангардных техник и методы их адаптации к фольклорному материалу, которые приводят к интересному результату. Это принцип зеркальной симметрии, сложившийся на основе применения серийно-додекафонной техники и организующий форму частей и всего цикла. Комплексный анализ Сонаты для гитары реализуется на фоне широкого социокультурного контекста: он предваряется кратким экскурсом в область фольклорных традиций Аргентины и характеристикой эволюции творчества Хинастеры.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, гитара, Альберто Хинастера, авторский стиль, серийно-додекафонная техника, сонорика, алеаторика, приемы звукоизвлечения, фактура

Для цитирования: Синельникова О. В., Максимова Д. Д. Национальные традиции и техники композиции XX века в Сонате для гитары Альберто Хинастеры // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 24–38. <https://doi.org/10.36871/hon.202401024>

Original article

**NATIONAL TRADITIONS AND TECHNIQUES
OF THE XXTH CENTURY COMPOSITION
IN ALBERTO GINASTERA'S SONATA FOR GUITAR***Olga V. Sinelnikova¹, Darya D. Maksimova²*

© Синельникова О. В., Максимова Д. Д., 2024

^{1,2} Kemerovo State Institute of Culture
17 ul. Voroshilova, Kemerovo, 650056, Russian Federation

¹ sinel1@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7513-632X

² maksimovadara932@gmail.com, ORCID: 0009-0002-9487-6224

The article is devoted to the work of the Argentine composer Alberto Ginastera and the study of his Sonata for guitar Op. 47. This work represents Ginastera's style as an organic combination of national traditions and achievements of professional music art of the XXth century. The article analyses the four parts of the work in order to identify elements of traditional culture as the basis of its musical material. Ginastera uses rhythms, intonations, melodic formulas, texture and timbre effects of Argentine folklore, such genres as malambo, milonga, vidala, chacarera. The guitar playing itself with its original sound production techniques goes back to the traditional musical culture of Argentina. In the Sonata, Ginastera uses serial dodecaphonic, sonorous, aleatoric composition techniques, natural and symmetrical frets, and includes quotation as ways of developing musical material. The article examines the composer's original refraction of avant-garde techniques and methods of their adaptation to folklore material, which lead to an interesting result. A comprehensive analysis of the Guitar Sonata is carried out against the broad socio-cultural background: it is preceded by a brief excursion into the folklore traditions of Argentina and a characterisation of the evolution of Ginastera's work.

Keywords: traditional culture, folklore, guitar, Alberto Ginastera, author's style, serial dodecaphonic technique, sonorics, aleatorics, sound production techniques, texture

For citation: Sinelnikova O. V., Maksimova D. D. National Traditions and Techniques of the XXth century Composition in Alberto Ginastera's Sonata for Guitar. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 24–38. <https://doi.org/10.36871/hon.202401024> (In Russian)

В XX столетии музыкальная культура Латинской Америки под влиянием разных стилевых направлений в рамках модернизма, авангарда и постмодерна достигла своего расцвета. Этому способствовали такие композиторы, как Эйтор Вилла Лобос в Бразилии, Карлос Чавес в Мексике, Астор Пьяццолла и Альберто Хинастера в Аргентине, чье творчество получило мировую известность. Аргентина по уровню и интенсивности музыкальной жизни стала одной из ведущих стран Южной Америки. Однако проблема соединения народного с европейским всегда была актуальной для композиторов этой страны, ведь, как показала история музыки многих национальных культур, именно так профессиональное искусство обретает собственное лицо и мировое признание.

Альберто Эваристо Хинастера (1916–1983) выдвигает музыкальное искусство Аргентины на высокий профессиональный уровень [2, 13]. В книге «*Cien años de música de Argentina*» («Сто лет музыкальной Аргентины», 2013 год) историк и музыковед Серхио Пуйол писал о композиторе: «Хинастера был титаном академической музыки, ...первостепенной фигурой в культурной жизни страны на протяжении четырех десятилетий» [цит. по: 3].

Последовательность этапов эволюции собственного стиля сам Хинастера определил как «объективный национализм» (1934–1948), «субъективный национализм» (1948–1958) и «неоэкспрессионизм» (1958–1983). Раннее творчество Хинастеры целиком лежит в русле национальной традиции как по содержанию, так и по языку, в котором креольские мелос и ритм органично сплавлены с постимпрессионистскими гармониями и фактурой. После Второй мировой войны композитор получает стипендию Фонда Гугенхайма для продолжения музыкального образования в США. Находясь в центре развития авангарда, Хинастера углубляется в изучение новых техник композиции [5, 128]. В произведениях периода «субъективного национализма» он отходит от простоты фольклорной мелодики. Внешние («объективные») признаки фольклора уходят на второй план, а связи музыкального языка с национальной основой приобретают характер скрытой («субъективной») ассоциации. Композитор начинает использовать достижения нововенской школы, применять серии, но осмысливает этот технический потенциал как средство реализации замысла, приспособивая его к собственному музы-

кальному материалу, насыщенному латиноамериканскими ритмами и интонациями. Кроме того, он обращается к сонорной и алеаторной техникам, но не отказывается от сохранения классических принципов организации формы, тональность, в отличие от нововенцев, из его гармонии не уходит. Комбинация разных вариантов техники становится фундаментом нового «универсального» авторского стиля композитора.

Период «неоэкспрессионизма» дает старт новому направлению в творчестве Хинастеры. Миру представляются образцы затейливых додекафонных структур, которые граничат с темами народно-танцевального плана и создают один общий образ. Композитор использует полную свободу в выборе выразительных средств. Все, что было написано в этот период, является олицетворением духовной культуры Аргентины. Связь с народной музыкой становится главным критерием позднего творчества композитора, но выражается она обобщенно, в органичном сплаве в его музыкальном языке ритмических, ладовых и фактурно-тембровых элементов аргентинского фольклора с техническими новинками авангарда. Анализируя истоки музыкального мышления Хинастеры, исследователи отмечают «многослойность» слияния традиций Запада с культурой народов, населявших Латинскую Америку [см. 2; 5; 7; 8].

На протяжении своего творческого пути композитор вырабатывает собственный музыкальный язык на основе индивидуальных параметров в области метроритма, интонационности, ладово-гармонических структур. Таковым становится так называемый «гитарный аккорд», который постоянно появляется в музыке Хинастеры разных жанров, начиная с более ранних произведений («Аргентинские танцы», 1937) и заканчивая более поздними (Соната для гитары, 1976), создавая таким образом общую связь между различными композиционными этапами [8]. Его структура и звучание определяется открытыми струнами шестиструнной гитары классического строя: *e-a-d-g-h-e*. «Гитарный аккорд» становится именной гармонией композитора, подобно «прометееву аккорду» А. Скрябина, «тристан-аккорду» Р. Вагнера, «аккордам Петрушки» Стравинского и др. Почему именно «гитарный» аккорд становится лейт-гармонией Хинастеры? Ведь кроме одной Сонаты для гитары он не оставил другого наследия для этого инструмента. Думается, что это дань уважения национальным музы-

кальным традициям Аргентины, основным атрибутом которых была гитара. Если смотреть более детально, то «гитарный аккорд» является семантической отсылкой к культуре гаучо — этот народ использовал гитару многообразно: в дополнение к стандартному строю было разработано множество альтернативных настроек, причудливо подобранных в соответствии с потребностями [7, 15].

Суммируя в своем творчестве европейские и американские тенденции XX века с латиноамериканской историей музыки и традиционной культурой, Хинастера находит оригинальное решение и индивидуальный авторский стиль, который ярко проявился в Сонате для гитары *op. 47*. Соната написана в содружестве с бразильским гитаристом-виртуозом Карлосом Барбоса-Лимой. Премьера сочинения состоялась осенью 1976 года в Вашингтоне [5, 134]. Чуть позже произведение было представлено европейской публике в Швейцарии. В одном из интервью К. Барбоса-Лима отметил, что композитор позиционирует свое сочинение как «слияние классического и фольклорного стилей».

Соната для гитары *op. 47* состоит из четырех контрастных частей: «*Esordio*», «*Scherzo*», «*Canto*» и «*Final*». Каждая часть композиции выполняет определенную драматургическую функцию: первая часть, «*Esordio*» — это вступление и завязка драматургии, включающая два контрастных образа; вторая часть имеет жанровую основу скерцо, она пронизана игривым настроением, но по своей роли подобна сонатному аллегро; третья часть — «*Canto*» — медленная и напевная, является лирическим центром сонатного цикла; финал в наибольшей степени воплощает народно-жанровую сторону [5, 130].

Специфика характерных элементов аргентинского фольклора определяет поэтику Сонаты Хинастеры. Для Аргентины исторически характерно огромное многообразие коренных традиционных культур и большое количество жанров и поджанров, которые представляют народы разных регионов страны. Их систематика к тому же осложняется историей формирования этносов, которая складывалась из испанской колонизации и принудительной африканской иммиграции XVI–XVIII веков, большой волны европейской иммиграции (конец XIX — первая половина XX века), наконец внутренней миграцией (1930–1980). В результате, сохранившийся аргентинский фольклор имеет полипластовый характер, а песенно-танце-

важные жанры представляют собой причудливые переплетения и наслоения традиций: карнавалито, калуйо, багуала, чакарера, чамаррита, чамаме, кумбия, гато, маламбо, милонга, паяда, тонада, виадала, харави и многие другие. Более того, фольклором в Аргентине называют не только музыку, созданную народом, но и авторскую, написанную в традиционном полиэтническом стиле [1, 7].

Существует определенная трудность в музыкаловедческой классификации аргентинского фольклора из-за смешения народов коренного и европейского происхождения. Порой сложно провести грань между их традициями. Этномузыковеды, исследующие переплетения этнокультурных пластов, пришли в целом к такому выводу: «Аргентинскую народную музыку можно разделить на три группы по происхождению: андино, криолло и европейская. Музыка андино происходит от коренных народов северо-западного горного региона Аргентины, переживших дореволюционный период. Колумбийские цивилизации — криолло, или креольские — относятся к людям и культурным традициям, родившимся в Новом Свете, но имеющим европейское происхождение. Музыка криолло — это народная музыка сельского населения пампасов, центральных лугопастбищных районов Аргентины. Наконец, существуют виды народной музыки, на которые более непосредственное влияние оказывает европейская культура и музыкальные формы» [7, 13].

Хинастера использовал элементы культуры двух народов: криолло и андино. Гаучо, чье название с одного из индейских языков можно перевести как «бродяги», — это национальный символ Аргентины, представляющий простых ковбоев культуры криолло. Этот народ составлял большинство сельского населения пампасов. Он занимался выпасом рогатого скота, любил петь и танцевать в свободное от работы время. «Аргентинская народная музыка стала рассматриваться в основном как музыка гаучо. Образ гаучо стал знаковым после успеха поэмы “Гаучо Мартин Фьерро”. В 70-х годах XIX века ее написал поэт Хосе Эрнандес, она стала национальным эпосом. Аргентинская музыка часто ассоциируется с гаучо-певцами и танцорами на равнинах, стирая другие значительные этно-образцы индейцев и африканцев как в городской, так и в сельской местности» [1]. Удивительная культура гаучо заключается в поединках — они составляли стиль их жизни. Стиль мужского танца, который гаучо называют маламбо, родился в аргентинских пампасах приблизительно в 1600 году. Танец

строится как состязание мужчин — в его хореографии они доказывали доблесть и силу. В музыкальном плане основная форма танца маламбо изначально состоит из двух тактов в размере 6/8 и содержит повторение простых аккордов: T-S-D-T. Этот базовый узор в исполнении гитар и барабанов повторяется до тех пор, пока танцоры желают продолжать действие [7, 41].

Хинастера воплотил в своем творчестве эту народную традицию в финальной части Сонаты для гитары «Malambo». Движения очень быстрые и броские: увеличение силы звучания происходит в течение первых 11 тактов, темп поддерживается до конца в истинном духе маламбо. В качестве центрального звуковысотного элемента выступает «гитарный аккорд» (см. нотный пример 1). Гитарные техники гаучо придали народной музыке отличительную черту звуковедения [7, 11]. Расгеадо¹, тамбора² и другие ударные техники создают ритмы музыки. Ритмические паттерны на струнах гитары возможны через различные способы использования большого (p) и указательного пальцев правой руки (i). Метрическая схема с большим количеством гемиол и синкоп представлена в «Scherzo» Гитарной сонаты. Основу части составляет ритмическая энергия мужского танца, тактовый размер 6/8 и драйвовый ритм (см. нотный пример 2).

Нотный пример 1

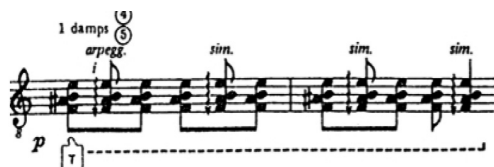
Соната для гитары op. 47. «Finale» [6, 11]

¹ *Rasgado* — прием игры, при котором один или несколько пальцев правой руки извлекают одновременно несколько звуков, используя при этом внешнюю сторону ногтя. В нотах этот прием обозначается словом «*rasg.*», а также стрелками, указывающими направление движения пальцев. Существует много разновидностей *rasgado*.

² *Tambora* («*tambora*» или «*tamb.*») — техника игры на гитаре, имитирующая сердцебиение, — она заключается в ударе по струнам около подставки ладонью, большим пальцем или сжатым кулаком.

Нотный пример 2

Соната для гитары op. 47. «Scherzo» [6, 4]



Музыки народов андино — фольклора горного региона Анд северо-запада Аргентины — до наших дней сохранилось немного. Испанское завоевание разрушило почти все их культурные традиции. До нас дошли лишь оригинальные песнопения, связанные с проживавшим там народом кечуа [1, 131]. Это ранняя музыка индейских племен, унаследовавшая культурные традиции империи инков, соединилась с элементами испанской культуры. В аргентинском репертуаре коренных народов кечуа сохранились песенные жанры под барабанную дробь «багуала», «тонада» и «видала», которые были важной составной частью праздничных и священных обрядов. Каждый из них имеет специфическую систему выразительных средств, но все они объединяются экспрессивной подачей музыкального материала, связанной, по видимому, с темпераментом народов кечуа.

Из музыкальных стилей коренных народов, внесших вклад в аргентинский фольклор, выделяется багуала — наиболее архаичная песенная форма [7, 29]. В переводе она означает буквально «примитивный» или «грубый». Этому соответствуют мелодии песен, в которых обычно используются только три ноты мажорного аккорда. Тексты багуала в основном лирического содержания. Эти песни исполнялись под аккомпанемент *каха* (*caja*) — креольского барабана с двумя мембранами и деревянным корпусом цилиндрической или квадратной формы. В настоящее время для аккомпанемента используется гитара. Но гитарист, если сопровождает пение один, имитирует барабанный аккомпанемент, включая особую технику тамбора.

Другой древний песенный жанр андских горцев — это видала («*vida*» с испанского — «жизнь») с пентатонными мелодиями в умеренном темпе и также с лирическими текстами [7, 31]. Этот жанр андских горцев — наиболее поздний из трех упомянутых — получил свое развитие преимущественно с начала XIX века уже как смешанный креольский фольклорный вид с музыкальными элементами испанской культуры. Видалы исполняются как соло, так и хором, в унисон или парал-

лельными терциями в сопровождении кахи или маленького барабана тамбориль. Вокальный стиль видалы прерывистый, порой декламационный, регистры часто меняются, народные исполнители обладают большим диапазоном, несмотря на то что песня состоит из узкообъемных попевок. В техническом отношении он похож на йодль.

Первая часть Сонаты («*Esordio*»), *poco più mosso*, воплощает альтернативный вариант фольклора народов кечуа. Движения очень мягкие и медленные. Пунктир на первую долю в размере 3/4 взят за основу мерного движения популярного аргентинского ритма видала. Композитор заменяет параллельные терции гитарного аккорда, характеризующие видалу, квартсекстаккордами и квартаккордами, гетерофонно утолщающими мелодию. Чередование мелодической линии с типичной для видалы восходящей волной фраз и аккордами, воспроизводящими аккомпанемент каха, создают лирическое настроение. «Гитарные» аккорды исполняются либо в технике тамбора, имитирующей постукивания по мембране барабана, либо представляют собой серию из трех арпеджированных аккордов (см. нотный пример 3).

Нотный пример 3

Соната для гитары op. 47. «Esordio» [6, 2]



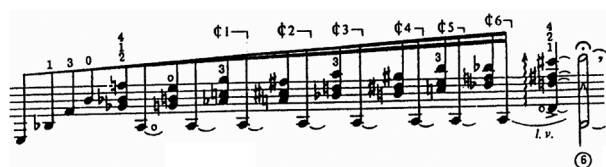
Альберто Хинастера широко использует аргентинскую народную музыку, применяя фольклорные элементы в качестве основы музыкального материала Сонаты. От креольской традиции берется сама гитара с имитацией многих народных приемов и использованием открытого струнного аккорда, ставшего именной гармонией композитора. От *andino* Хинастера опирается на песню *vidala*. Наконец, маламбо предоставляет материал для энергичного завершающего финала. Взяв различные жанры и формы аргентинской народной музыки в качестве отправной точки для создания своего собственного «воображаемого фольклора», композитор расширяет эти традиционные элементы, внося творческие изменения и трансформации под воздействием принципов авангарда. Хинастера, освоивший техники

композиции XX века еще в пору своего обучения в США, использует их в своих произведениях, оригинально синтезируя с национальным колоритом. В Сонате для гитары, которая пропитана аргентинским фольклором, он применяет серийно-додекафонную, сонорную техники и элементы алеаторики. Это сочинение относится к ряду атональных произведений, но все-таки в нем сохраняются отдельные тональные ориентиры.

Первая часть «*Esordio*» представляет торжественную прелюдию. Подобно испанскому эквиваленту *exordio*, этот термин встречается в литературном контексте часто с более конкретным значением «вступление, или прелюда произведения». Эта часть разделена на два контрастирующих раздела (A+B). Первый раздел (*Solenne*) состоит из четырех фраз, которые делятся на два тематических элемента: первый — четыре шестизвучных аккорда арпеджиато, второй — восходящая (а в последнем проведении — нисходящая) хроматическая ломаная фигурация, уплотненная терпкой вертикалью то септим, то аккордов, содержащих этот интервал. Движение начинается медленно и постепенно ускоряется к кульминационной точке фразы. Интересный прием звукоизвлечения завершает вторую и третью фразы: «*Son siffle*», или «*Whistling sound*» («свистящий звук»), который означает скольжение вверх как можно быстрее по указанной струне, используя большой (p) и средний пальцы (m) правой руки (см. нотный пример 4). Отсутствие тактового размера допускает относительную свободу в темповой интерпретации для исполнителя как элемент алеаторики.

Нотный пример 4

Соната для гитары op. 47. «*Esordio*» [6, 1]



Первый гитарный аккорд (e-a-d-g-h-e) выступает в качестве центральной гармонии, тонического центра и главного мотива развития. На аккордовой гармонии основаны мелодии, фигурации и педаль. Неизменными остаются открытые басовые струны (EAD), которые служат гармонической опорой для интервального расширения мелодической линии. Эти аккорды содержат основу расширенного ми минора, что подтвердится в за-

вершении обоих разделов на тоническом аккорде (см. нотный пример 5). Созвучия транспонируются на чистые кварты, увеличенные кварты, чистые квинты и малые сексты.

Нотный пример 5

Соната для гитары op. 47. «*Esordio*» [6, 1]

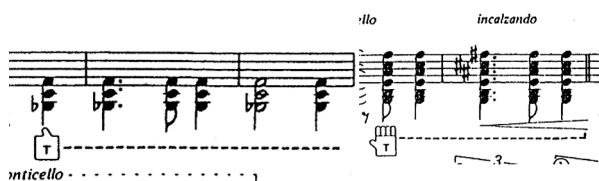
Solenne ♩ = 46
arpeggiato lento



Второй раздел «*Esordio*», *poco più mosso*, контрастирует с предыдущим. Движение здесь спокойное, мелодическая линия верхнего голоса, уплотненная трехзвучными аккордами, мерной поступью плывет по целотоновому тетраходу (f-g-a-h) и обратно, задерживаясь на его вершине, обостренной кластером в терции. В основе лежит четкий трехдольный размер и пунктирный ритм песенного жанра *vidala*. Хинастера «раскрашивает» специфический прием тамбора, дав возможность использовать открытую ладонь правой руки и ладонь со сжатым кулаком, исполняя прием напротив резонаторного отверстия (см. нотные примеры 6, 7).

Нотные примеры 6, 7

Соната для гитары op. 47. «*Esordio*» [6, 2]



Вторая часть Сонаты «*Scherzo*» переносит в иной мир образов и контрастирует с лирической первой. Триольные фигурации задают музыке темп и энергичный характер. В «*Scherzo*» впервые представлена ритмическая энергия мужских танцев гаучо с характерным размером 6/8. Маламбо появляется в результате смешения гитарных техник расгеадо и тамбора. Структурно вторая часть делится на три раздела по типу A+B+C и завершается небольшой кодой (*senza tempo*). Хинастера использует здесь современные техники композиции — додекафонию, сонорику и алеаторику. «*Scherzo*» выделяется своими мелодиями, которые сменяют друг друга разнообразными гитарными приемами.

ми (пиццикато Бартока, расгеадо с тамборо, глissандо, тремоло и тамбурином). Внезапные перемены динамики, тембра, регистра (от высокого к низкому) и ритма в результате создают два противоположных образа: мягкий и резкий, зажигательный.

12-тоновые ряды начинают выстраиваться в первом разделе (А): восходящие фигуры по квартам (чистым и уменьшенным) в 9–10 тактах, нисходящая линия в 17–18 тактах, глissандирующая последовательность звуков в 37–43 тактах. Однако их пока нельзя считать сериями, только их подготовкой — везде вкрадывается какой-то повторяющийся или энгармонический равный тон.

Второй раздел (В) начинается с уменьшенного терцквартаккорда, который, транспонируясь, вырастает в двенадцатитоновый ряд (см. тт. 52–53). Вот здесь появляется настоящая серия (P^1f), состоящая из трех мотивов, которые объединяются в группы по четыре звука (три уменьшенных септаккорда в восходящем движении): *f-as-h-d-g-b-cis-e-a-c-dis-fis* (см. нотный пример 8)³. За ней следует другой ряд из 12 звуков в виде третьей транспозиции P^1gis основной ее формы: *gis-h-d-f-b-des-e-g-c-dis-fis-a* (тт. 53–54) (см. в Приложении Серийный квадрат № 1). Эта серия имеет несколько свойств, которые представляют интервальные конфликты с чередованием консонансов и диссонансов: она состоит из трех уменьшенных септаккордов, разделенных чистой квартой; две формы серии следуют друг за другом, при этом звуки объединены в группы по три. Серийный мотив, состоящий из трех звуков, будет развиваться за счет интервального напряжения, порожденного хроматизмом.

Интервальный состав серии определяет ее развитие. Если построить матрицу всевозможных ее форм и транспозиций в виде серийного (или «магического») квадрата, можно увидеть следующее (см. Серийный квадрат № 1). Серия имеет ракоходно-симметричную форму на основе малой терции — ее ключевого интервала. Она разделяется

³ В полисерийной композиции Сонаты для гитары Хинастеры выявляются три разных серии, поэтому будем обозначать их как P^1 P^2 P^3 , с прибавлением звука, с которого начинается проведение серии или ее транспозиции — P^1f или P^2ges .

Нотный пример 8

Соната для гитары *op. 47*. «Scherzo». Второй раздел [6, 4]

на три четырехзвуковых сегмента, каждый из которых является по структуре уменьшенным септаккордом. На основе сегментов складываются три внутренних квадрата (желтый, розовый, фиолетовый), внутри которых переставляются звуки, а сами квадраты повторяются на схеме. Центральный сегмент представляют первые четыре звука (осевая диагональ из желтых квадратов). Будь на месте Хинастеры Веберн, он непременно бы воспользовался всеми зеркальными возможностями данной серии, обыграв их в полном объеме. Но Хинастеру не интересует углубление рационального аспекта композиции — он стремится к разнообразию.

Далее во втором разделе проводится еще один 12-тоновый ряд в ниспадающей линии. Она не является транспозицией серии и одной из ее форм. Неповторяющиеся звуки этого ряда располагаются по принципу интервальной симметрии — он строится из трехзвучных мотивов, скрепленных малыми секундами, в составе которых терция и кварта: *fis-dis-a/as-f-c/h-g-d/des-b-e* (тт. 78–79). В завершение второго раздела композитор вводит шестисекундный алеаторический пассаж, элементы которого оставлены на волю исполнителя-интерпретатора. Этот отрывок ведет к торжественному заключению за счет пиццикато Бартока на шестой струне (см. нотный пример 9). Каденция второго раздела на долгой фермате звука «е» (*lunga pizz., sfff*) напоминает об основной тональности Сонаты, хотя в «Скерцо» слышны только лишь далекие ее отзвуки, заслоняемые серийно-додекафонной техникой.

В начале третьего раздела (С) проводятся новая серия P^2ges (*ges-as-g-h-a-ais-cis-d-c-e-es-f*) в восходящем и сразу же ее инверсия в нисходящем движении (см. Приложение. Серийный квадрат № 2 и нотный пример 10). В этом разделе также применяется восьмая транспозиция второй серии (тт. 119–120). Особенность этой матрицы возможных форм и транспози-

ций P^2 — полная зеркальная симметрия серийного квадрата: если свернуть его по диагонали от правого нижнего угла к левому верхнему, то получим полное совпадение диагональных рядов, выделенных цветом, и их звуков.

Ломанный пассаж по септимах и нонам (тт. 104–107) представляет собой мнимый контрапункт первой двенадцатитоновой серии P^1f (верхние звуки мелодической линии: *f-as-h-d-g-b-cis-e-a-c-dis-fis*) и седьмой ее транспозиции P^7ges (нижние звуки мелодической линии: *ges-a-c-es-as-h-d-f-b-cis-e-g*), которые объединяются в скрытом многоголосии (см. нотный пример 11 и Серийный квадрат № 1). Остальной музыкальный материал «Скерцо» представляет собой интонационно обновленные 12-звучные ряды, связанные с внедрением какого-то повторяющегося звука.

Таким образом, во второй части Сонаты для гитары Хинастера активно применяет серийно-додекафонную технику композиции. Однако он переосмысливает ее, предлагая слушателю авторскую модель свободно трактованной серийности, которая базируется на принципе полисерийной структуры, состоящей из множества 12-тоновых рядов. При этом только отдельные из них являются формами (инверсия) и транспозициями двух серий. Удивительно то, что авторская концепция додекафонии «мирно ладит» с проявлениями хроматической тональности *in E*, ведь в гармонической палитре второй части отчетливо прослеживается кварто-квинтовая опора на *e-h*, которая при разнообразии 12-звучных рядов выполняет функцию центрального элемента.

Нотный пример 9

Соната для гитары *op. 47. «Scherzo»* [6, 5]

Нотный пример 10

Соната для гитары *op. 47. «Scherzo»* [6, 6]

Нотный пример 11

Соната для гитары *op. 47. «Scherzo»* [6, 6]

Завершая анализ второй части, необходимо сказать о цитате, запрятанной в гитарных переборах коды. Фигурации, с которых начинается кода, напоминают тему лютневоего аккомпанемента из серенады Сикстуса Бекмессера — городского писаря из оперы Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры». Что интересно, на это указывает сам Хинастера в сноске: «*Sicxus Beckmesser in coming!*» [6, 7]. Современные композиторы нечасто дают такие подсказки, предпочитая интриговать слушателей отголосками знакомой музыки. Маленькая цитата адаптирована к тембру гитары и развернута в целый поток фигураций (см. нотные примеры 12, 13).

Сонорика — «музыка звучностей», или «композиция красочных пластов» — не имеет четко различимой высотной дифференци-

Нотный пример 12

Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры». Вступление к Серенаде Бекмессера

Нотный пример 13

Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры». Вступление к Серенаде Бекмессера

ции звуков, а опирается на общее впечатлительное звуковой краски. Во второй части Сонаты для гитары Хинастера использует идею внедрения малой секунды в аккорды. Это приводит к образованию хроматического созвучия «кластер в терции» (*dis-e-f, g-gis-a*). Композитор использует разные группировки кластеров как одну модель, транспонируя и варьируя их. Особое внимание уделяется тетракордному пассажу *rasgueados*, состоящему из двух параллельных чистых кварт (тт. 29–36). Верхняя кварта *h-e* служит педалью, напоминая об основной тональности. Другая кварта транспонируется в разных направлениях и превращается в терцию (см. нотный пример 14). ПеркуSSIONно-тембральные эффекты в «*Scherzo*» расширяют акустическое пространство: помимо уже названного способа игры на гитаре «тамбора», в Сонате используется прием «гольпе»⁴ — постукивание кончиками пальцев правой руки по деке гитары (как по барабану).

«*Canto*» является самой поэтичной частью Сонаты Хинастеры. Также как в первой части («*Esordio*»), здесь отсутствует тактовый размер. Форма «*Canto*» опирается на трехчаст-

Нотный пример 14

Соната для гитары ор.47.

2-я часть «*Scherzo*», третий раздел [6, 6]

⁴ Гольпе («golpe») — специфический прием игры, имитирующий барабан; исполняется посредством удара (постукивания) по деке гитары безымянным (*a*) или средним (*m*) пальцем правой руки.

ность с сокращенной репризой (*Tempo I*) и маленькой кодой (*Ancora piu lento*) на материале второго раздела. Основной шестизвучный аккорд, задающий третьей части атмосферу размышлений, перекликается с открытым аккордом первой части, но это созвучие имеет иную структуру. Он представляет собой симметрич-

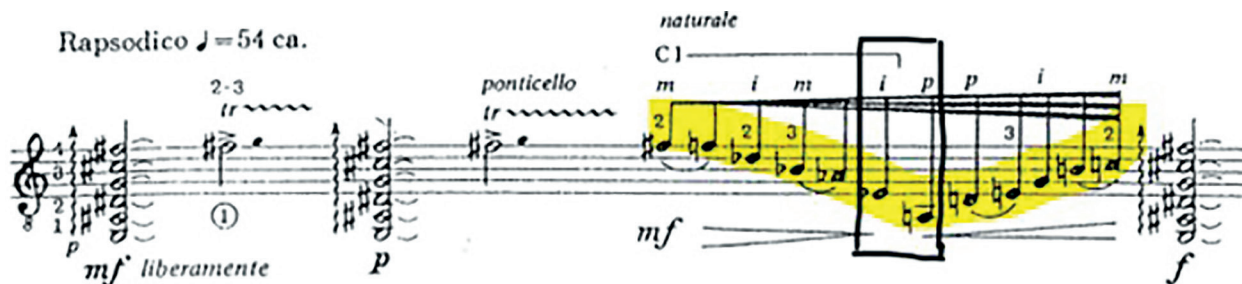
ный квартаккорд: ув. 4 – ч. 4 – ум. 4 – ув. 4 – ч. 4 (*e-ais-dis-g-cis-fis*), где в центре находится ум. 4, но его терпкость определяет тритон. Композитор использует здесь додекафонию по отношению к варианту «гитарного аккорда», поскольку этот элемент будет повторяться, подобно серии.

Первый раздел (*Rapsodico*) начинается с первого звука серии № 3, изложенной далее. Он преподносится мелизматически — в виде трели вокруг звука *fis*, которая будет опорной в развитии этого раздела. Из колебаний звуковой волны трели, как из вершины-источника, вытекает серия *P³fis* на постепенном ускорении фигурации от восьмых до тридцать-вторых (см. нотный пример 15). Ее, подобно рамке, обрамляет квартаккорд. Специфическая интонационная особенность этого серийного мотива — симметрия его интервальной структуры: нисходящая последовательность ув. 1 – б. 3 – м. 3 – б. 2 – ч. 4 – ум. 5. Центром этой серии оказывается тритон. Далее от него эта цепочка идет в ракоходе от звука «ля», поднимаясь вверх к звуку «до». Зеркально отражение сместилось на тритон ниже.

Интересно, что тритон и ракоход определяют смысл и структуру «магического квадрата» (см. Приложение, Серийный квадрат № 3). Его центральным сегментом оказывается ув. 4 *fis-c* и *c-fis* (внутренний квадрат из четырех звуков); звуки *fis* и *c* образуют две опорные диагонали, которые держат каркас Серийного квадрата. Ракоходные ряды в этой матрице серийных преобразований образуются не только относительно самой серии (*P*) и ее инверсии (*I*), как это бывает с любой 12-тоновой последовательностью, но и зеркально отражают все горизонтальные и вертикальные ряды, спектрально расходящиеся от центра (отмечены разными цветами), а также диагональные ряды (показанные стрелками), которые имеются в этом поистине магическом квадрате.

Нотный пример 15

Соната для гитары *op.47*. 3-я часть «Canto» [6, 8]



Здесь композитор иначе работает с серией, нежели в «Скерцо», подчиняя технические элементы воплощению замысла. Основной тип контраста в третьей части Сонаты является между инструментальным тематизмом гитарной фактуры и вокальным, выраженным поступенным движением четвертями в среднем разделе композиции. Этот контраст в «Canto» выражается не только жанрово, но и более изысканно, в композиционно-техническом оформлении. Арпеджированные фигурации гитарного типа строятся на основании новой, третьей серии Сонаты, а все песенные эпизоды базируются на неомодалности, что выражается в периодическом проведении мелодии по целотоновому тетра хорду *h-a-g-f* вверх и вниз. Вспомним, что на нем строилась видала в первой части Сонаты «Esordio». В эпизоде *Tempo rubato* проводится нисходящий пентахорд *e-d-c-b*.

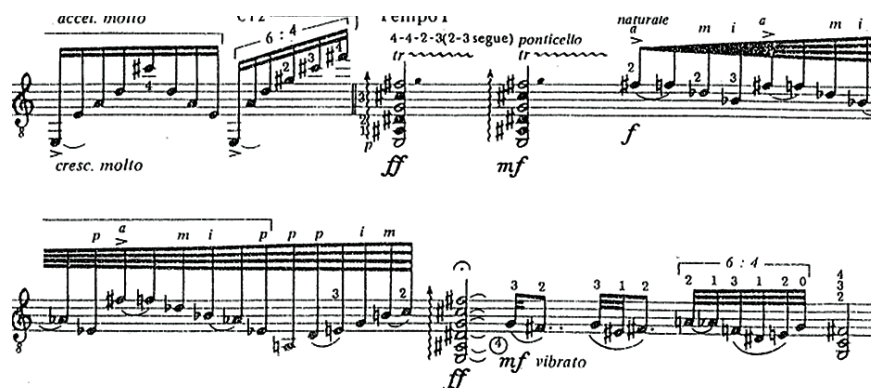
Полностью серия № 3 *fis/ges-f-des-b-as-es-a-d-e-g-h-c* проводится только три раза в первом разделе и в репризе: два раза в основном виде P^3fis и один раз в десятой транспозиции P^3des (строки 2–3) (см. Приложение, Серийный квадрат № 3). Во всех остальных случаях серия дробится на сегменты. Так, прежде чем провести в первом разделе десятую транспозицию, Хинастера дает первые семь звуков P^2des [6, 8, строка 2]. Аналогично он поступает с последним проведением основной формы серии в репризе — она как бы прорастает в своем звучании: сначала появляются два ее сегмента из четырех тонов, следом к их повторению цепляются еще два, и только потом звучат все 12 [6, 10, строки 3–4]. Вся эта длинная арпеджированная фигурация идет по линии постепенно ускоряющейся ритмики («пассаж

с ускорением» в терминологии С. Слонимского), с плавным уменьшением длительностей (от 8-й до 64-й), и объединена в записи одним расширяющимся ребром (см. нотный пример 16). Она обрамляется гитарными аккордами, как в экспозиции.

Интересно, что созвучия, движущиеся по целотоновым тетра хордам, содержат в себе и элементы серийности, тем самым сближая контрастные образные сферы — темпераментную гитарную и созерцательную песенную: крайние звуки аккордовой последовательности в начале второго раздела (*Pie lento e poetico*) представляют собой первые сегменты из двух звуков, взятые из разных транспозиций серии: *c-h* из P^3c , *b-a* из P^3b , *as-g* из P^3as , *ges-f* из P^3ges , а средний голос спускается по хроматизмам *e-es* из P^3e , *d-des* из P^3d . (см. нотный пример 17 и Серийный квадрат № 3). По тому же принципу чередования двузвучных сегментов разных транспозиций P^3 композитор выстраивает последовательность аккордов в первом разделе (строка 6) с контурным двухголосием в виде септим: *ges-f* из P^3ges , *c-h* из P^3c , *e-dis* из P^3e , *b-a* из P^3b , *as-g* из P^3as , *d-des* из P^3d . Таким образом, большинство транспозиций серии оказываются задействованы в тематическом развитии. В маленькой коде (*Ancora piu lento*) также имеется подобный целотоновый мотив,

Нотный пример 16

«Canto» [6, 10]



оформленный на основе серийного принципа: верхний и нижний голоса идут параллельными интервалами по целотоновой гамме параллельными большими септимами, а средний — по хроматизмам (см. нотный пример 18).

Нотные примеры 17, 18
«Canto». Начало второго раздела и кода [6, 10]

Последняя часть Гитарной сонаты — «Финал». Это энергичная рондообразная форма, имитирующая упругие ритмы быстрых танцев народов Аргентины. В основе всей части лежат гитарные аккорды, которые чередуются со специфическими приемами (тамбора и гольпе). Создается эффект, напоминающий стиль исполнения аргентинского танца. Здесь имеет место резкое периодическое изменение тактового размера $7/8+6/8+5/8+3/4$ либо $8/8$. За счет плотной аккордовой фактуры, специфических приемов (тамбора), частой смены тактового размера и ритма композитор добивается экспрессивной драматургической связки. На протяжении трех частей движение постепенно развивается и приводит к заключительному финалу, быстрому, яркому и зажигательному. В этой части на первый план выходит национальный компонент — характерный ритм с прихотливым смещением акцентов и исполнительские приемы, комбинирующие расгеадо и тамбора, дополненные перкуссионными эффектами.

Хинастера объединил и преломил в этой музыке ритмы различных аргентинских танцев: маламбо, милонги, чакареры, гато. Так, сложная хореография танца маламбо сочетает в себе тактовые размеры $6/8$ и $3/4$ — каждый танцор имитирует шаги своего предшественника и добавляет новые. Примечательными и уникальными элементами этого танца являются виртуозные движения ног с энергичным топанием и постановкой ноги на тыльную сторону ступни. Соревнующиеся соперники выступают по очереди — побеждает тот, кто топает лучше всех. На имитации ритма маламбо основан рефрен, который периодически вторгается шестизвучными гитарными аккордами, перебивая ритмы других танцев (см. нотный пример 1).

Милонга — это парный танец, родственный танго, но более стремительный, с прерывистым шагом и прихотливой акцентировкой. Перевод слова «милонга» зависит от контекста — «спор», «довод» или «движущиеся линии танцующих» вполне отражают этимологию этого термина [4]. Кроме того, «милонга» означает и один из старых фольклорных стилей аргентинского танго, и место, где танцуют — танцевальный зал. Милонга зародилась во второй половине XIX века в Аргентине. Изначально это был уличный танец бедняков, который танцевали на вечеринках и праздниках. К середине XX столетия милонга практически слилась с аргентинским танго. Ритм милонги слышен в одном из эпизодов на $8/8$ (тт. 69–70). Для него характерна асимметричная группировка длительностей $(3+3+2)$ (см. нотный пример 19). Гармоническая краска милонги Хинастеры причудливо сочетает мелодический *e-moll* и элементы лидийского лада.

Чакарера (в переводе с языка кечуа «кукурузное поле», или «фермерский танец») — также парный танец, но часто исполняется с вокальной партией. Он имеет шуточный характер, включает элементы игры и ухаживаний. Музыканты не сходятся во мнениях при определении метроритма чакареры [7, 41]. Некоторые придерживаются версии, что это чистый размер $3/4$ с акцентом на первую (сильную) долю, другие считают его на $6/8$, а третьи полагают, что он основан на полиритмии, сочетающей размер $6/8$ в части мелодии и инструментальную базу на $3/4$. Хинастера отразил его в размере $6/8$ с акцентами на 3-ю, 5-ю и 8-ю доли двутакта (см. тт. 90–93) (см. нотный пример 20).

Таким образом, Соната для гитары *op. 47* А. Хинастеры от первой до последней части пронизана национальными традициями, которые составляют основу ее музыкального языка. Элементы аргентинского песенно-танцевального фольклора (гаучо, маламбо, видала, милонга, чакарера и др.), отраженные в Сонате, наделяют ее ярким национальным колоритом. Хинастера мастерски сочетает авангардные техники композиции с фольклорными ритмами, интонациями и тембровыми эффектами, типичными для аргентинской традиционной музыки.

Нотный пример 19

Соната для гитары *op. 47*. 4-я часть «Finale» [6, 13]

Нотный пример 20

Соната для гитары *op. 47*. 4-я часть «Finale» [6, 8]

Композитор применяет серийно-додекафонную технику, элементы сонорик и алеаторики не в полном содержании, воспринимая их как мотивно-выразительный потенциал для своей музыки. Так, активно используя серии для создания коротких мелодических сегментов или отдельных гармонических последовательностей, Хинастера не стремится внедрять все их формы и насытить музыкальную ткань их многообразными транспозициями. Его более интересует то, как серии интонационно взаимодействуют между собой и адаптируются к строю гитары. При этом Хинастера интересно отразил в Сонате принцип зеркальной симметрии, который становится результатом применения серийно-додекафонной техники. Музыка его произведений наполнена сложной метроритмикой (полиметрия и полиритмия), переплетением полистилистики (цитата Вагнера) и полимодальности (натуральные лады и искусственные звукоряды). При этом неожиданное появление цитаты из оперы Вагнера, казалось бы, никак не связанной с музыкальным содержанием Сонаты, семантически оправдано: отсылка к лютневой

музыке эпохи Средневековья побуждает вспомнить об истории исполнительства на гитаре — столь востребованном в наше время инструменте.

Технические достижения, преломленные в Сонате, дополняются гитарными приемами, пришедшими из зажигательного искусства фламенко. Они обрамляют в эффектную рамку тематизм второй и третьей частей, рационально организованный

на основе серий и рядов. Эта проявляется и на уровне решения драматургии всего четырехчастного цикла, поскольку именно в крайних частях наиболее ярко воплощены элементы аргентинского фольклора, а в средних — на первый план выходит авангардная составляющая. Смешанная техника композиции и аргентинские национальные традиции оригинально сплетаются, образуя порой причудливые миксты. Гитарная соната Хинастеры является данью уважения автору к традиционной культуре его родины, которую он хорошо знал и любил. Аргентинский композитор сумел рассказать об этом современным музыкальным языком. Альберто Хинастера считал, что процесс сочинения музыки подобен архитектурному творчеству. Он говорил так: «В музыке архитектура разворачивается во времени. И если по истечении времени в музыкальном произведении сохраняется ощущение внутреннего совершенства, — можно сказать, что композитору удалось создать эту самую архитектуру» [3].

Эти слова в полной мере относятся к Сонате для гитары *op. 47*.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аравина И. Ю. История всемирной музыки, часть вторая. Народная музыка гаучо как фундамент аргентинской музыки: лекция. URL: https://openu.kz/storage/lessons/3635/istoriya-vsemirnoy-muzyki-chast-2_1_lecture.pdf (дата обращения: 19.11.2023)
2. Брахман Е. С., Кононец Е. С. Стилевые истоки творчества А. Хинастеры // Музыкальное образование и наука. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilevye-istoki-tvorchestva-a-hinastery> (дата обращения: 16.05.2023)
3. Гантимурова И. Альберто Хинастера: «музыкальный архитектор». URL: <https://web.archive.org/web/20191229120012/https://hasta-pronto.ru/alberto-ginastera/> (дата обращения: 28.11.2023)
4. Культура танго. Аргентина. Музыка. Танец. Словарь. Милонга. Литература. История. Кино. URL: <http://www.otango.ru/text/etikta.html> (дата обращения: 28.11.2023)
5. Фролов В. В. Соната для гитары соло, *op. 47* Альберто Хинастеры: черты стиля // Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика, практика: сборник материалов Первой межвузовской научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» / ред.-сост. Ю. А. Финкельштейн. М. : Изд-во Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, 2019. С. 127–134.
6. Хинастера А. Соната для гитары, *op. 47*: Партитура. Geneva: Boosey and Hawkes, INC, 1976. 15 с.

7. *Basinski M. G.* Alberto Ginastera's Use of Argentine Folk Elements in the Sonata for Guitar, Op. 47. University of Arizona, 1994. 59 p.
8. *Gaviria A. C.* Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an analytical study. Thesis prepared for the Degree of Master of Music. University of North Texas, 2010. 78 p.

REFERENCES

1. Aravina I. Yu. Istoriya vseмирnoi muzyki, chast' vtoraya. Narodnaya muzyka gaucho kak fundament argentinskoi muzyki [History of World Music, Part Two. Gaucho Folk Music as the Foundation of Argentine Music : lecture]. (In Russian). Available at: https://openu.kz/storage/lessons/3635/istoriya-vseмирnoy-muzyki-chast-2_1_lecture.pdf (accessed: 19.11.2023)
2. Brahman E. S., Kononets E. S. Style Origins of A. Ginastera's Work. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music Education and Science]. 2019. (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilevye-istoki-tvorchestva-a-hinastery> (accessed: 16.05.2023)
3. Gantimurova I. Al'berto Khinastera: "muzykal'nyi arkhitektor" [Alberto Ginastera: "Musical Architect"]. (In Russian). Available at: <https://web.archive.org/web/20191229120012/https://hasta-pronto.ru/alberto-ginastera/> (accessed: 28.11.2023)
4. Kul'tura tango. Argentina. Muzyka. Tanets. Slovar'. Milonga. Literatura. Istoriya. Kino [Tango Culture. Argentina. Music. Dance. Vocabulary. Milonga. Literature. History. Cinema]. (In Russian). Available at: <http://www.otango.ru/text/etikta.html> (accessed: 28.11.2023)
5. Frolov V. V. Sonata for Solo Guitar Op. 47 by Alberto Ginastera: Features of Style. *Strunnye instrumenty: ispolnitel'stvo, repertuar, pedagogika, praktika* [String Instruments: Performance, Repertoire, Pedagogy, Practice: materials of the Ist Interuniversity Scientific and Practical Conference, Institute "Maimonides Academy"]. Moscow, 2019. P. 127–134. (In Russian)
6. Ginastera A. Sonata dlya gitary, op. 47 [Sonata for Guitar, Op. 47 : score]. Geneva, 1976. 15 p. (In Russian)
7. Basinski M. G. Alberto Ginastera's Use of Argentine Folk Elements in the Sonata for Guitar, Op. 47. University of Arizona, 1994. 59 p. (In English)
8. Gaviria C. A. Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an analytical study. Thesis prepared for the Degree of Master of Music. University of North Texas, 2010. 78 p. (In English)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Серийный квадрат № 1

f	gis	h	d	g	b	cis	e	a	c	dis	fis
d	f	gis	h	e	g	b	cis	e	a	c	dis
h	d	f	gis	cis	e	g	b	dis	fis	a	c
gis	h	d	f	b	cis	e	g	c	dis	fis	a
dis	fis	a	c	f	gis	h	d	g	b	cis	e
c	dis	fis	a	d	f	gis	h	e	g	b	cis
a	c	dis	fis	h	d	f	gis	cis	e	g	b
fis	a	c	dis	gis	h	d	f	b	cis	e	g
cis	e	g	b	dis	fis	a	c	f	gis	h	d
b	cis	e	g	c	es	fis	a	d	f	gis	h
g	b	cis	e	a	c	dis	fis	h	d	f	gis
e	g	b	cis	fis	a	c	dis	gis	h	d	f

Таблица 2. Серийный квадрат № 2

FIS	<u>gis</u>	g	h	a	b	cis	d	c	e	es	f
e	FIS	f	a	g	<u>gis</u>	h	c	b	d	cis	es
f	g	FIS	b	<u>gis</u>	a	c	cis	h	es	d	e
cis	es	d	FIS	e	f	<u>gis</u>	a	g	h	b	c
es	f	e	<u>gis</u>	FIS	g	b	h	a	cis	c	d
d	e	es	g	f	FIS	a	b	<u>gis</u>	c	h	cis
h	cis	c	e	d	dis	FIS	g	f	a	<u>gis</u>	b
b	c	h	es	cis	d	f	FIS	e	<u>gis</u>	g	a
c	d	cis	f	es	e	g	<u>gis</u>	FIS	b	a	h
<u>gis</u>	b	a	cis	h	c	es	e	d	FIS	f	g
a	h	b	d	c	cis	e	f	es	g	FIS	<u>gis</u>
g	a	<u>gis</u>	c	b	h	d	es	cis	f	e	FIS

Таблица 3. Серийный квадрат № 3

<u>fis</u>	f	des	b	as	es	a	d	e	g	h	c
g	<u>fis</u>	d	h	a	e	b	es	f	as	c	des
h	b	<u>fis</u>	es	des	as	d	g	a	c	e	f
d	des	a	<u>fis</u>	e	h	f	b	c	es	g	as
e	es	h	as	<u>fis</u>	des	g	c	d	f	a	b
a	as	e	des	h	FIS	C	f	g	b	d	es
es	d	b	g	f	C	FIS	h	des	e	as	a
b	a	f	d	c	g	des	<u>fis</u>	as	h	es	e
as	g	es	c	b	f	h	e	<u>fis</u>	a	des	d
f	e	c	a	g	d	as	des	es	<u>fis</u>	b	h
des	c	as	f	es	b	e	a	h	d	<u>fis</u>	g
c	h	g	e	d	a	es	as	b	des	f	<u>fis</u>

Информация об авторах:

Синельникова О. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства.

Максимова Д. Д. — студентка 3-го курса направления 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство».

Information about the authors:

Sinelnikova O. V. — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Musicology and Musical Applied Arts.

Maksimova D. D. — 3rd year Student of the 53.03.06 direction “Musicology and Musical Applied Arts”.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 22 января 2024 года; принята к публикации 24 января 2024 года.

The article was submitted December 28, 2023; approved after reviewing January 22, 2024; accepted for publication January 24, 2024.



Научная статья

УДК: 7.017.4

DOI: 10.36871/hon.202401039

КОМПЛЕМЕНТАРНЫЕ И РОДСТВЕННЫЕ СОЧЕТАНИЯ ОТТЕНКОВ КАК ОСНОВА ЦВЕТОВОЙ ГАРМОНИИ

Марина Владимировна Бубнова

Государственный университет просвещения
141014, Российская Федерация, Московская область,
Мытищи, улица Веры Волошиной, 24

bubnova.marina.vl@list.ru, ORCID: 0000-0001-8307-8003

В статье изложены результаты эксперимента, проведенного среди студентов 1-го курса факультета изобразительного искусства и народных ремесел Государственного университета просвещения. Цель эксперимента — найти ответ на вопрос о том, какие цветовые созвучия предпочитают чаще: те, что скомпонованы на основе дополнительных оттенков, или те, что построены на родственном контрасте. В работе описан алгоритм проведения эксперимента посредством авторской методики, представлены результаты анализа полученных данных при помощи критерия хи-квадрат. Выявлено, что некоторые цветовые сочетания, построенные на противопоставлении дополнительных оттенков, предпочитают значительно чаще сочетаний родственных тонов, и наоборот: существуют сочетания на основе контраста родственных цветов, предпочитаемые значительно чаще, чем комплементарные созвучия. Также выявлены участки цветового круга, в рамках которых и комплементарные, и родственные сочетания предпочитают одинаково часто. Результаты исследования вносят вклад в научный блок теоретических знаний о цвете, способствуют осознанию ряда проблем в искусстве и художественном образовании. Материалы могут быть использованы в практике обучения.

Ключевые слова: цветовое сочетание, комплементарная гармония, родственная гармония, выбор цвета, цветовые предпочтения

Для цитирования: Бубнова М. В. Комплементарные и родственные сочетания оттенков как основа цветовой гармонии // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 39–49. <https://doi.org/10.36871/hon.202401039>

Original article

COMPLEMENTARY AND RELATED COLOUR COMBINATIONS AS THE BASIS OF COLOUR HARMONY

Marina V. Boubnova

Federal State University of Education
24 ul. Very Voloshinoy, Mytishchi, Moscow region, 141014, Russian Federation

bubnova.marina.vl@list.ru, ORCID: 0000-0001-8307-8003

The article presents the results of an experiment, the purpose of which was to find an answer to the question, which colour consonances are preferred more often: those composed of complementary colours or those based on related contrast. The research was conducted among

© Бубнова М. В., 2024

first-year students of the Faculty of Fine Arts and Folk Crafts at the Federal State University of Education. The paper describes the algorithm for conducting the experiment by means of the author's methodology and presents the results of analysing the obtained data using the chi-square criterion. It is revealed that some colour combinations based on the contrast of complementary colours are significantly preferable to combinations of related colours, and vice versa: some combinations based on the contrast of related colours are significantly preferable to complementary harmonies. Certain areas of the colour wheel have equal preference for both complementary and related combinations. The findings of the study contribute to the scientific block of theoretical knowledge about colour and aid the awareness of various issues in art and art education. The materials can be used in educational practice.

Keywords: colour combination, complementary harmony, related harmony, colour choice, colour preferences

For citation: Boubnova M. V. Complementary and Related Colour Combinations as the Basis of Colour Harmony. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 39–49. <https://doi.org/10.36871/hon.202401039> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Проблема удачного подбора сочетаний цветовых оттенков актуальна во многих областях трудовой и бытовой деятельности современного человека. Разумеется, грамотная работа с цветом — обязательная составляющая успеха во всех тех профессиях, что связаны с созданием произведений искусства [3; 4; 5; 6; 7] и дизайном [2; 8; 12; 16]. Помимо этого в настоящее время во многих специальностях, напрямую с искусством не связанных, есть области задач, требующие навыков профессионального художественного оформления и умения создавать посредством цвета необходимый визуальный эффект.

Такие компетенции необходимы, например, при работе по созданию презентаций для представления проектов, ведь если визуальное воплощение будет составлено неудачно, проект не получится представить полноценно. Здесь важно отметить, что цветовое решение, избранное в рамках работы над поставленной задачей, будь то презентация или нечто иное, играет очень важную роль, поскольку «цвет — мощное средство воздействия на психику человека» [1, 2], «сила цвета с легкостью преодолевает защитные механизмы сознания» [17, 308].

Аналогично, рассматривая бытовую деятельность, можно констатировать, что в условиях современной жизни каждый человек не так уж редко сталкивается с задачей выбора того или иного цветового решения. В ряде случаев те цветовые сочетания, которым было отдано предпочтение, могут повлиять на качество дальнейшей жизни и мироощущение избравшего их человека [8]. Например, удачно подобранные оттенки

оформления домашнего интерьера будут создавать психологический комфорт. Этому же будут служить грамотные по цвету решения комплектов носимой одежды и аксессуаров. Правильная цветовая палитра праздничного стола, когда цвета блюд сочетаются с цветами окружающих элементов, может стать ключевым фактором, создающим неповторимую атмосферу конкретного торжества. Науке давно известно, что цвета оказывают влияние на нервную систему человека [1; 17], а значит, правильный цветовой выбор важен как в трудовой деятельности, так и в быту.

Но на основании каких критериев люди принимают решение о предпочтении того или иного сочетания оттенков, и как понять, какое цветовое решение будет «правильным»? Художники и теоретики изобразительного искусства неоднократно пытались создать систему, позволяющую находить удачные, признаваемые правильно подобранными созвучия оттенков цвета, и на этом направлении исследований есть определенные успехи. Но пока наука лишь «в начале пути», и проблема подбора цветовых сочетаний вызывает серьезные споры [11; 14; 15], которые касаются в том числе трактовки понятия «гармония», и не случайно в вышеизложенном тексте этот термин не употреблялся, ведь разные авторы вкладывают в него разные смыслы.

В настоящее время наиболее широкое распространение имеет понимание термина «цветовая гармония» как некоего созвучия оттенков, приятного глазу наблюдателя. Эта точка зрения соответствует представлениям о гармонии Вильгельма Оствальда, полагавшего что «цвета, впечатление от которых нам приятно, мы называем гармоничными» [11, 23]. Такая трактовка близка и понятна

многим членам современного общества, как профессионалам, так и любителям, но не все теоретики и практики искусства согласны признать это определение обоснованным и справедливым.

Так, по мнению Иоханеса Иттена, предложенное Оствальдом определение гармонии не правомерно, поскольку отражает всего лишь субъективное представление конкретного наблюдателя: чисто его личное представление о качестве оцениваемого сочетания.

В противовес Оствальду Иттен полагает, что «понятие цветовой гармонии должно быть перемещено из области субъективного отношения в область объективных законов» [11, 23–24]. Соответственно этому постулату И. Иттен формулирует свое определение понятия гармонии: «Два или более цвета являются гармоничными, если их смесь представляет собой нейтральный серый цвет» [там же, 22].

В итоге можно сказать, что Иттен предлагает рассматривать «гармонию» как инструмент живописца наравне с «дисгармонией». Например, если все цвета картины производят на зрителя приятное впечатление и в сумме своей *не* дают нейтрального серого цвета, то, согласно концепции И. Иттена, это означает, что художественный образ данной картины создан при помощи «дисгармонии», а не «гармонии»: гармония для формирования данной композиции не была нужна, с помощью гармонии нельзя было создать художественный образ именно такого качества, который бы воздействовал на зрителя именно так, как это было задумано автором, а значит, эта картина «не гармонична», но ей и не нужно быть гармоничной.

Если же рассматривать ту же картину с точки зрения В. Оствальда, то эта картина будет «гармоничной», поскольку составляющие ее цвета создают приятное впечатление у наблюдателя.

Какие же именно цветовые сочетания наиболее часто вызывают у человека «приятное впечатление»? Те, что состоят из комплементарных оттенков, которые в результате смешения дают серый цвет¹, или те, в которых сочетаются родственные тона, при смешивании не дающие серого цвета? Этот

¹ Когда речь идет о красочных пигментах, то нейтральный серый цвет в результате смешения дают все те оттенки, которые в цветовом круге расположены напротив друг друга, то есть находятся на концах любого проведенного в круге диаметра. Такие оттенки называют дополнительными или комплементарными.

вопрос часто задают студенты факультета изобразительного искусства, но в имеющейся литературе нами не было найдено конкретного ответа, что послужило мотивом для проведения данного исследования.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРЕДПОЧИТАЕМОСТИ КОМПЛЕМЕНТАРНЫХ И РОДСТВЕННЫХ ЦВЕТОВЫХ СОЧЕТАНИЙ

Цель проведенного исследования состояла в попытке ответить на вопрос о том, какие цветовые созвучия предпочитаются чаще: те, что скомпонованы на основе дополнительных оттенков, или те, что построены на контрасте родственных тонов. Отметим, что чаще всего в диалогах о сочетаниях оттенков именно предпочитаемые сочетания называют «гармоничными», и в данной работе мы будем рассматривать изучаемые комплементарные и родственные сочетания как основу гармонии в понимании В. Оствальда.

Экспериментальная база исследования. В 2022 году в эксперименте приняли участие студенты первого курса факультета изобразительного искусства и народных ремесел Государственного университета просвещения (ранее — Московский государственный областной университет). Всего было задействовано 69 респондентов:

1) студенты, обучающиеся по уровню подготовки «специалитет», [специализация «Художник-живописец» (станковая живопись)] — 11 участников;

2) студенты, обучающиеся по уровню подготовки «бакалавриат»:

- направление подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» — 11 участников,
- направление подготовки «Дизайн»:
 - а) по профилю «Средовой дизайн» — 25 участников,
 - б) по профилю «Графический дизайн» — 22 участника.

МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Для получения экспериментальных данных была разработана авторская методика. Идея состояла в том, чтобы:

1) составить на слайдах презентации пары цветовых сочетаний, где в каждой паре одно сочетание будет построено на контрасте цвета, выбранного первым, с его комплементарным оттенком, *например, красный — зе-*

лений, а другое — основано на контрасте того же цвета с его родственным оттенком, например, красный — фиолетовый;

2) поочередно продемонстрировать пары сочетаний группам студентов, участвующих в исследовании, предложив им выбрать из каждой демонстрируемой пары то сочетание, которое больше нравится.

Исследование проводилось в первом семестре, когда испытуемые еще не успели получить объемного багажа профессиональных знаний о цвете. Поэтому в процессе осуществления качественной оценки воспринимаемого цветового материала студентам, чтобы сделать выбор, приходилось опираться лишь на чувственную сферу восприятия.

Материал презентации для эксперимента создавался по приведенному ниже алгоритму.

1. Сначала с помощью онлайн-приложения для подбора цветов и цветовых схем

«ColourScheme.Ru — Цветовой круг онлайн» [13, раздел «контраст»] был сформирован первый блок цветовых сочетаний, построенных по принципам полярной гармонии, основанной на противопоставлении двух цветов, находящихся в цветовом круге напротив друг друга.

Схема каждого цветового сочетания компоновалась приложением в виде таблицы и включала в себя десять ячеек, в которых располагались десять полутонов: по пять оттенков каждого из двух контрастирующих цветов (рис. 1–4).

Среди предлагаемых приложением вариантов были выбраны следующие пары:

- красный — зеленый (рис. 1);
- красно-оранжевый — сине-голубой (рис. 2);
- желто-оранжевый — синий (рис. 3);
- желтый — фиолетовый (рис. 4).

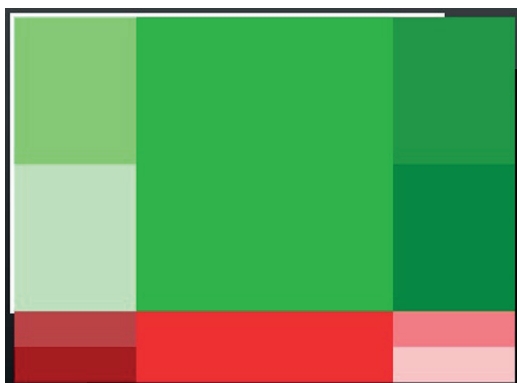


Рис. 1. Сочетание «а»

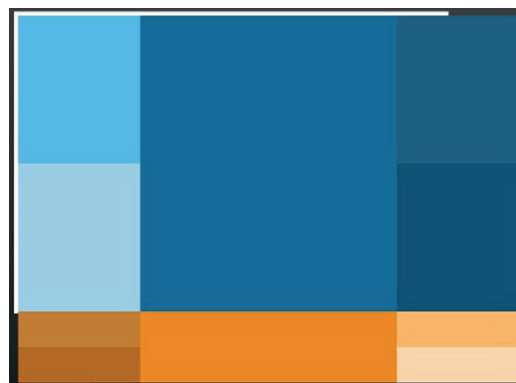


Рис. 2. Сочетание «б»

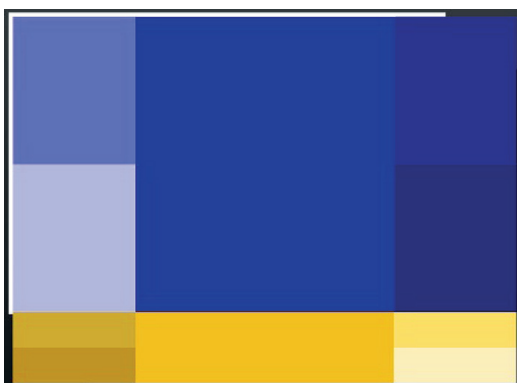


Рис. 3. Сочетание «с»

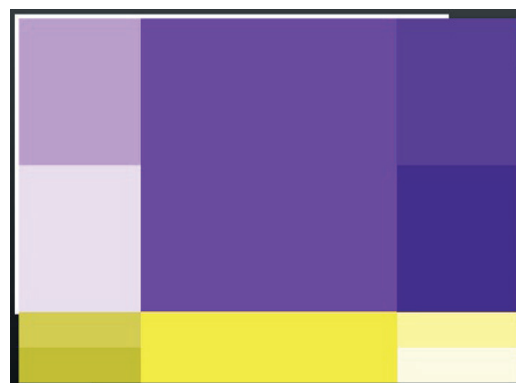


Рис. 4. Сочетание «д»

Выбор комплементарной пары осуществлялся в приложении при помощи панели, исполненной в форме цветового круга. Одновременно приложением допускается выбрать одну пару цветов.

Чтобы проиллюстрировать взаимное расположение в плоскости цветового круга задей-

ствованных в эксперименте сочетаний, нами составлена схема, представленная на рисунке 5, где показан цветовой круг панели «ColourScheme.Ru», на площадь которого перенесены все позиции выбранных оттенков; точки расположения комплементарных оттенков, составляющих пару, соединены стрелками.

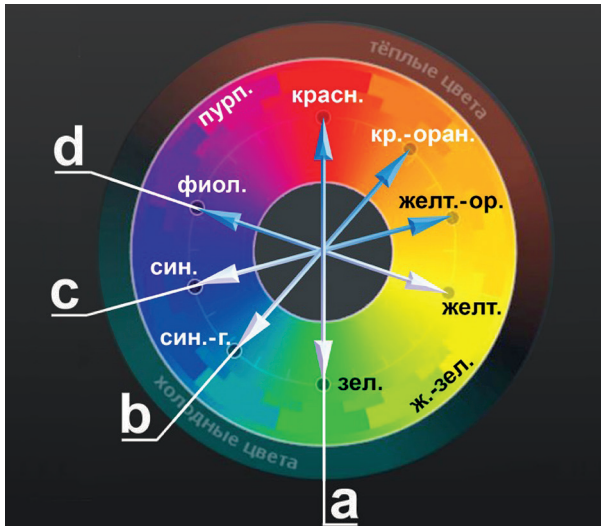


Рис. 5. Пары комплементарных сочетаний «а», «b», «с», «d» на плоскости цветового круга приложения «ColourScheme.Ru»

На рисунке 5 видно, что цветовой круг приложения «ColourScheme.Ru» мог бы позволить сформировать еще одну комплементарную пару на основе противостоящих друг другу «желто-зеленого» и «пурпурного». Однако сочетание этих цветов в нашем эксперименте не участвовало, поскольку при подготовке визуального материала не удалось подобрать баланс желто-зеленого и пурпурного так, чтобы сочетание этих оттенков было бы признано вызывающим «приятное впечатление». Все варианты признавались излишне резкими, неприятными. Возможно, данный факт обусловлен особенностями используемого приложения или техническими параметрами используемого монитора, а возможно, проблема в том, что в дуэте эти цвета вообще не могут составить приятное глазу сочетание. Мы полагаем, данная проблема может стать предметом отдельного исследования.

Взятые в работу пары полярных оттенков компоновались приложением в сочетания автоматически. Уточним, что ячейки 1–5 (нумерация приведена на рис. 6) заполнялись разными по светлоте градациями «основного цвета» в терминологии приложения комплементарной пары. Ячейки 6–10 окрашивались в тона цвета, «дополнительного» первому. Удобным было то, что панель приложения позволяла выбрать, какой цвет позиционировать как «основной», а какой — как «дополнительный».

При компоновке блока полярных сочетаний оттенки зелено-фиолетовой гаммы

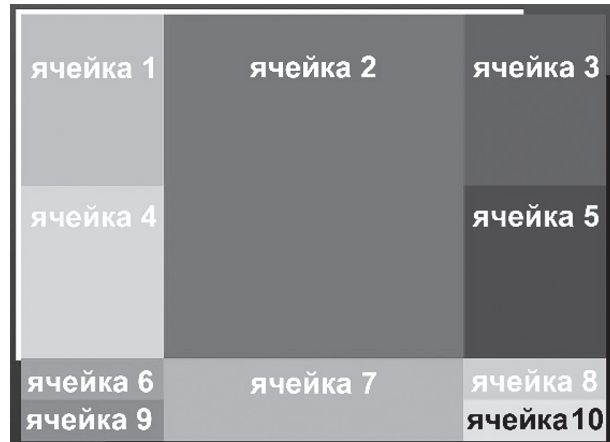


Рис. 6. Нумерация ячеек в схеме компоновки оттенков в сочетании

было решено сделать «основными», разместив в верхних ячейках схемы; цвета красно-желтой части спектра были обозначены приложением как «дополнительные» и расположены в нижних ячейках. Такое решение было принято в силу того, что красно-желтые тона более «энергичны», соответственно для достижения колористического равновесия между «дополнительными» тонами такие цветовые пятна должны занимать меньшую площадь.

Уточним, что все цветовые сочетания, формируемые приложением, после определения базовых цветов, входящих в комплементарную пару, подвергались корректировке через панель приложения «тонкая настройка», где уточнялись параметры насыщенности оттенков, их яркость и контрастность. Сочетание признавалось рабочим в тот момент, когда составляющий его специалист, имеющий многолетний опыт работы с цветом, признавал его приятным для восприятия. Разумеется, это не исключает проблемы искажения цвета, когда один и тот же оттенок по-разному выглядит при демонстрации на разных цифровых устройствах, но мы ориентировались на доступную нам материальную базу, формируя цветовые схемы не слишком насыщенными и резкими.

2. После формирования первого блока цветовых сочетаний, построенных на контрасте цветов, что в цветовом круге диаметрально противоположны друг другу, стало необходимо подобрать к ним парные сочетания *второго блока*: «родственные», созданные на базе двух оттенков, расположенных в цветовом круге так, что точки их размещения можно соединить линией хорды.

Сочетания второго блока было удобно сформировать следующим образом.

В каждом из четырех сочетаний первого блока оставить неизменными ячейки, заполненные градиациями одного из двух цветов, составляющих сочетание, и заменить цветовой тон оставшихся ячеек на другой, родственной оставленному неизменным цвету.

С помощью программы *Adobe Photoshop* были произведены следующие замены:

- 1) в паре «красный – зеленый»:
 - зеленые ячейки номер 1–5 заменены на соответствующие по свет-

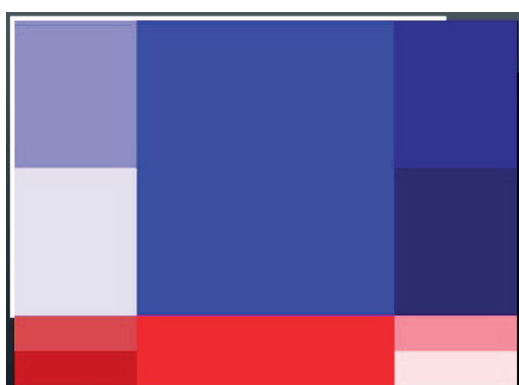


Рис. 7. Пара к сочетанию «а»

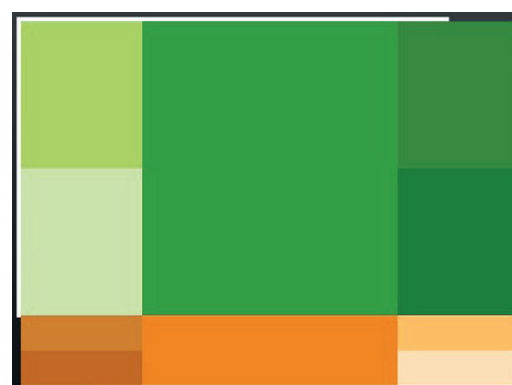


Рис. 8. Пара к сочетанию «б»

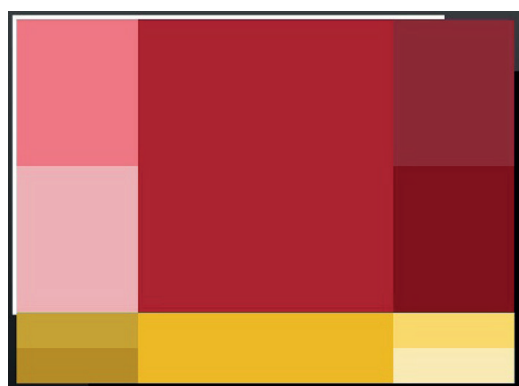


Рис. 9. Пара к сочетанию «с»

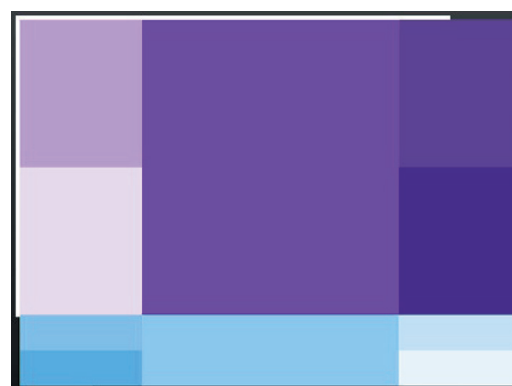


Рис. 10. Пара к сочетанию «д»

Изменение цветового тона производилось специалистом, имеющим многолетний опыт работы с цветом. Сочетание признавалось рабочим в тот момент, когда специалист оценивал новое родственное сочетание как не менее приятное, чем исходное комплементарное созвучие.

Для проведения эксперимента была сформирована презентация в программе *Microsoft PowerPoint*, где созданные по вышеописанным алгоритмам цветные таблицы-сочетания были размещены на слайдах попарно. Для формирования последовательности рас-

лоте и насыщенности *фиолетовые* (рис. 7);

- 2) в паре «красно-оранжевый – сине-голубой»:
 - сине-голубые ячейки номер 1–5 заменены на аналогичные по иным параметрам *зеленые*;
- 3) в паре «желто-оранжевый – синий»:
 - синие ячейки 1–5 аналогично заменены на *красно-пурпурные*;
- 4) в паре «желтый – фиолетовый»:
 - желтые ячейки 6–10 заменены на *голубые*.

положения пар сочетаний на слайдах презентации был выбран случайный порядок. Аналогично случайный порядок использовался при размещении на плоскости слайда каждой пары: при решении вопроса о том, какое сочетание займет правую, а какое — левую сторону слайда. Под изображением каждого сочетания был указан его порядковый номер, начиная с «1».

Схема расположения сочетаний на слайдах презентации и их порядковые номера приведены в таблице; «комплементарные» цветовые созвучия выделены жирным курсивом.

Таблица

**Структура презентации с указанием порядка размещения
цветовых сочетаний на слайдах презентации**

№ слайда презентации	Размещение на странице презентации	
	Слева	Справа
1	красно-оранжевый – сине-голубой № 1	красно-оранжевый – зелёный; № 2
2	Пустой слайд, демонстрирующий серый фон презентации	
3	голубой – фиолетовый № 3	желтый – фиолетовый № 4
4	Пустой слайд, демонстрирующий серый фон презентации	
5	красный – зелёный № 5	красный – фиолетовый № 6
6	Пустой слайд, демонстрирующий серый фон презентации	
7	желто-оранжевый – синий № 7	желто-оранжевый – красно-пурпурный № 8

Примечание. На страницах презентации порядковые номера сочетаний были указаны хорошо читаемыми арабскими цифрами черного цвета без знака «№».

В приложении «*ColourScheme.Ru*» [13] предлагаемые пользователю цветовые схемы демонстрируются на среднем сером фоне, цвет которого неоднороден: сверху вниз оттенок становится чуть темнее. Такое решение было признано удачным, поэтому в экспериментальной презентации цветные изображения сочетаний были размещены на аналогичном сером фоне с градиентом от более светлого серого сверху к более темному серому снизу.

Также в презентации был применен еще один прием демонстрации, заимствованный у создателей приложения «*ColourScheme.Ru*».

Приложение автоматически формирует таблицы с цветовыми схемами так, что левый верхний угол схемы очерчивается тонким белым контуром, а правый нижний имеет аналогичную черную обводку (см. рис. 1–4, 7–10). Такое решение позволяет наблюдателю оценивать качество оттенков, имея возможность сопоставить демонстрируемые хроматические цвета с белым и черным тоном. На слайдах презентации эта система представления цветового материала была сохранена.

Важно, что в нашем исследовании слайды презентации с парами цветовых сочетаний нельзя было демонстрировать участникам эксперимента сразу друг за другом в силу существования явления последовательного контраста, сбивающего качество проводимой оценки. После длительной фиксации взгляда на хроматическом объекте при переводе взгляда на иную поверхность мы помимо оттенка этой новой поверхности видим еще и некоторое время сохраняющийся в сетчатке глаза цветной иллюзорный образ только что наблюдаемого объекта, окрашенный в его комплементарный цвет. Цветовой тон иллюзорного последовательного образа смешивается в нашем восприятии с оттенком, наблюдаемым в текущий момент, что в результате не позволяет правильно оценить хроматическое качество последнего.

Чтобы избежать этого искажающего эффекта, было решено между слайдами с изображениями пар цветовых сочетаний вставить слайды, демонстрирующие только серый фон (слайды 2, 4, 6 в табл. 1). Последние следовало демонстрировать испытуемым некоторое время, достаточное для того, чтобы

последовательный образ² ранее наблюдаемого изображения успел погаснуть до того, как для оценки будет предъявлена следующая

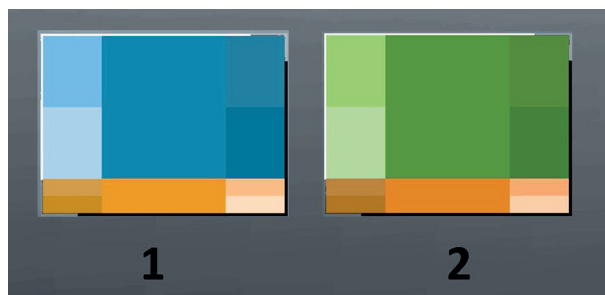


Рис. 11. Первый слайд презентации. Контрастируют № 1 **красно-оранжевый – сине-голубой**, № 2 **красно-оранжевый – зеленый**

пара хроматических сочетаний³. Информационные слайды презентации № 1, 3, 5, 7 приведены на рис. 11–14.

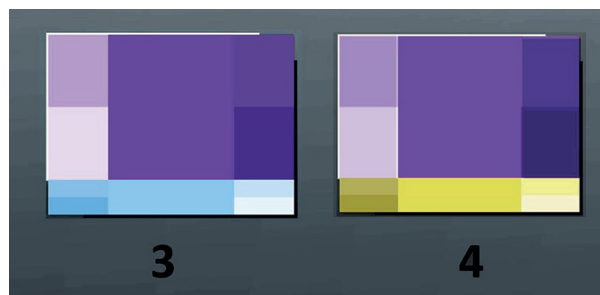


Рис. 12. Третий слайд презентации. Контрастируют № 3 **голубой – фиолетовый**, № 4 **желтый – фиолетовый**

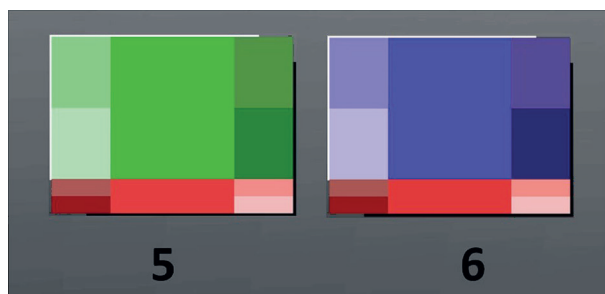


Рис. 13. Пятый слайд презентации. Контрастируют № 5 **красный – зеленый**, № 6 **красный – фиолетовый**



Рис. 14. Седьмой слайд презентации. Контрастируют № 7 **желто-оранжевый – синий**, № 8 **желто-оранжевый – красно-пурпурный**

ПРОЦЕДУРА ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСПЕРИМЕНТА

Подготовленный презентационный материал демонстрировался испытуемым в дневное время на подключенном к ноутбуку LED-экране посредством программы *Microsoft PowerPoint*.

Участники эксперимента были проинструктированы о том, что, как только они увидят на экране пару цветовых сочетаний, их задача — посмотреть на оба сочетания и выбрать то, которое им больше понравится. Порядковый номер выбранного сочетания следовало записать на полученной от экспериментатора цветной бумаге для записей форматом 9×9 см. После наблюдения первой пары сочетаний следовало некоторое время наблюдать нейтральный серый цвет на промежуточном слайде, чтобы после этого приступить к анализу гармонических качеств новой пары сочетаний.

² Уточним, что последовательным образом называют кратковременно сохраняющийся в зрительном анализаторе инерционный след раздражения [10, 326].

Можно отметить, что некоторые респонденты в процессе проведения эксперимента испытывали трудности при осуществлении выбора, поскольку в ряде случаев оба наблюдаемых сочетания нравились им в одинаковой степени. Это говорит о высоком качестве подготовки визуального материала для проведения исследования. Однако по просьбе экспериментатора все респонденты сделали выбор в пользу одного из образцов в каждой представленной паре.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Результаты анализа полученных экспериментальных данных получились неоднозначными.

Изначально предполагалось, что значимых различий в предпочтении сочетаний выявлено не будет, однако они были установлены.

³ В нашем эксперименте так называемые «отрицательные последовательные образы», похожие на «призрачные отпечатки» только что наблюдаемого, но окрашенные в цвета, дополнительные по отношению к исходным раздражителям, могли помешать адекватному восприятию следующей пары.

Частоты предпочтения значимо различаются по критерию хи-квадрат ($p < 0,01$) для перечисленных ниже пар цветовых сочетаний.

1. В первой продемонстрированной паре сочетаний «красно-оранжевый – сине-голубой и красно-оранжевый – зеленый» (рис. 11) из 69 опрошенных 51 респонденту больше понравилось комплементарное сочетание «красно-оранжевый – сине-голубой» (№ «1» на рис. 11), и только 18 испытуемых отдали предпочтение созвучию «красно-оранжевый – зеленый» (№ «2» на рис. 11).

2. В третьей по очереди демонстрации паре «красный – зеленый и красный – фиолетовый» (рис. 13) из 69 респондентов лишь 13 предпочли комплементарное сочетание «красный – зеленый» (№ «5» на рис. 13), а 56 отдали предпочтение родственному созвучию «красный – фиолетовый» (№ «6» на рис. 13).

В двух других демонстрируемых парах значимых различий в предпочтении цветовых сочетаний не обнаружено.

ВЫВОДЫ

Оценивая полученные результаты, можно предположить, что для разных частей цветового круга могут действовать разные закономерности в предпочтении комплементарных и/или родственных цветовых сочетаний.

Разумеется, оценка качества каждого отдельного цветового сочетания зависит от конкретных свойств входящих в него оттенков, и не случайно при подготовке презентационного материала нам пришлось произвести тонкую настройку, корректируя насы-

щенность и светлоту входящих в сочетание цветовых тонов, предложенных приложением, поскольку лишь после этого их можно было назвать приятными глазу. Но в целом, производя обобщение, по итогам эксперимента можно сделать такие выводы:

1) в качестве предпочитаемых значительно чаще воспринимаются контрасты следующих пар секторов цветового круга: голубого и оранжевого; красного и фиолетового. Контрасты зеленого сектора с красным или оранжевым предпочитаются намного реже;

2) одинаково гармоничными можно считать: контраст фиолетового с голубым или желтым; контраст оранжевого с синим или красно-пурпурным.

Стоит отметить, что высказанные в данном заключении предположения желательны проверить на базе более масштабных исследований, однако уже сейчас полученные результаты можно использовать в практике живописи в процессе работы над художественным образом и решения задачи формирования колорита.

Отметим также, что в настоящее время существуют исследования [9], в которых установлено, что наличие профессионального художественного образования оказывает влияние на выбор стратегии построения цветовых сочетаний. Но в нашем эксперименте не ставилась задача построения сочетаний, а выявлялась разница в предпочтении. В итоге мы полагаем, что выявление предпочтений среди групп профессионалов и начинающих обучение (а в нашем эксперименте участвовали студенты первого курса) требует отдельного изучения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Базыма Б. А. Психология цвета: теория и практика. СПб. : Речь, 2005. 205 с.
2. Беседина И. В., Шенцова О. М. Цветовая культура будущих архитекторов и дизайнеров — залог успешной профессиональной деятельности // Инновации в социокультурном пространстве: материалы XV Международной научно-практической конференции. Благовещенск, 2022. С. 65–68.
3. Бубнова М. В., Чистов П. Д. Академическая живопись: учебно-методическое пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки «Дизайн». М. : ИИУ МГОУ, 2018. 68 с.
4. Бубнова М. В. Восприятие художника. Зритель смотрит, а художник «видит» // Проблемы теории и методологии предметного образования. Изобразительное искусство. Декоративно-прикладное искусство. Дизайн: сборник ф-та ИЗО и НР МГОУ. М. : ИИУ МГОУ, 2016. № 2. С. 15–18.
5. Бубнова М. В., Пилипер А. В. Искусство натюрморта: учебно-методическое пособие для высших учебных заведений. М. : ИИУ МГОУ. 2018. 86 с.

6. Бубнова М. В. Создание произведений изобразительного искусства: проблемы художественной работы и методы их преодоления // *Художественное образование и наука*. 2021. № 3 (28). С. 6–15
7. Бубнова М. В. Художественное восприятие: его природа и развитие // *Вестник Московского государственного областного ун-та*. 2017. № 4. С. 82–91. (Педагогика)
8. Волкова К. Э., Бартенева Ю. В. Влияние цвета на эмоциональный фон и психологию человека // *Коллекция гуманитарных исследований. Электронный научный журнал*. 2020. № 1 (22). С. 13–16.
9. Грибер Ю. А., Самойлова Т. А. Влияние профессионального художественного образования на выбор стратегии построения гармоничных цветовых сочетаний // *Перспективы науки и образования*. 2022. № 5 (59). С. 89–105.
10. Еникеев М. И. Психологический энциклопедический словарь. М. : Проспект, 2006. 560 с.
11. Иттен И. Искусство цвета; пер. с нем. 2-е изд. М. : Д. Аронов, 2001. 96 с.
12. Обари Ф. М. Роль цветового восприятия костюма в системе дизайн-образования // *Дизайн и архитектура: синтез теории и практики: сб. научных трудов*. Кубанский государственный ун-т. Краснодар, 2020. С. 306–311.
13. Оствальд В. Цветоведение. Пособие для химиков, физиков, естествоиспытателей, врачей, физиологов, психологов, колористов, цветовых техников, печатников, керамиков, красильщиков, ткачей, художников, кустарей, живописцев плакатов, рисовальщиков узоров, модистов; пер. с нем. З. О. Мильмана / под ред. и с предисл. С. В. Кравкова. М.; Л. : Промиздат, 1926. 204 с., илл.
14. Торебаев Б. П., Болысбаев Д. С., Рсмаханбетова Ш. Е., Ханазарова К. О., Маханбетова Н. А. Гармония цвета: внутренние закономерности, подчинение строгому расчету // *Наука и мир*. 2020. № 9–2 (85). С. 67–69.
15. Трофимова Н. В. Пищевой арт-дизайн при подаче блюд // *Приоритеты и научное обеспечение реализации государственной политики здорового питания в России: материалы VI Международной научно-практической конференции*. Орел, 2021. С. 380–384.
16. Фамильникова Д. К. Роль цвета в эмоциональном состоянии человека // *Студенческая наука и XXI век*. 2021. Т. 18. № 1–2 (21). С. 307–309.
17. ColourScheme.Ru. Цветовой круг онлайн. Подбор цветов с помощью цветового круга. Инструмент для подбора цветов и генерации цветовых схем URL: <https://colorscheme.ru/?ysclid=lr7k72or6t464471746> (дата обращения: 20.10.2023)

REFERENCES

1. Bazyma B. A. *Psikhologiya tsveta: teoriya i praktika* [Colour Psychology: Theory and Practice]. Saint Petersburg, 2005. 205 p. (In Russian)
2. Besedina I. V., Shentsova O. M. Colour Culture of Future Architects and Designers Is the Key to Successful Professional Activities. *Innovatsii v sotsiokul'turnom prostranstve* [Innovations in Sociocultural Space: materials of the XVth International Scientific and Practical Conference]. Blagoveshchensk, 2022. P. 65–68. (In Russian)
3. Bubnova M. V., Chistov P. D. *Akademicheskaya zhivopis'* [Academic Painting : educational and methodological manual for design students]. Moscow, 2018. 68 p. (In Russian)
4. Bubnova M. V. The Perception of the Artist. The Viewer Is Watching, and the Artist “Sees”. *Problemy teorii i metodologii predmetnogo obrazovaniya. Izobrazitel'noe iskusstvo. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Dizain* [Problems of Theory and Methodology of the Subject Education. Fine Art. Decorative and Applied Arts. Design. Collection of the Faculty of Fine Arts and Folk Crafts, MPSU]. Moscow, 2016, no. 2. P. 15–18. (In Russian)
5. Bubnova M. V., Piliper A. V. *Iskusstvo natyurmorta* [The Art of Still-Life]. Moscow, 2018. 86 p. (In Russian)
6. Bubnova M. V. Creating Works of Visual Art: Features, Problems and Concepts of Artistic Activity. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2021, no. 3 (28). P. 6–15. (In Russian)
7. Bubnova M. V. Artistic Perception: Its Nature and Development. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* [Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Pedagogy]. 2017, no. 4. P. 82–91. (In Russian)

8. Volkova K. E., Barteneva Ju. V. The Influence of Colour on the Emotional Background and Human Psychology. *Kollektsiya gumanitarnykh issledovaniy. Elektronnyi nauchnyi zhurnal [The Collection of Humanitarian Studies. Electronic Scientific Journal]*. 2020, no. 1 (22). P. 13–16. (In Russian)
9. Griber Yu. A., Samoylova T. A. Impact of Professional Art Education on the Choice of Harmonious Colour Combinations. *Perspektivy nauki i obrazovaniya [Perspectives of Science and Education]*. 2022, no. 5 (59). P. 89–105. (In Russian)
10. Enikeev M. I. *Psikhologicheskii ehntsiklopedicheskii slovar' [Psychological Encyclopedic Dictionary]*. Moscow, 2006. 560 p. (In Russian)
11. Itten J. *Iskusstvo tsveta [The Art of Colour]*. Moscow, 2001. 96 p. (In Russian)
12. Obari F. M. Role of Colour Perception of Costume in the System of Design Education. *Dizain i arkhitektura: sintez teorii i praktiki [Design and Architecture: Synthesis of Theory and Practice. Collection of Scientific Papers. Kuban State University]*. Krasnodar, 2020. P. 306–311. (In Russian)
13. Ostwald W. *Tsvetovedenie [Colour Science : manual for chemists, physicists, natural scientists, physicians, physiologists, psychologists, colour matchers, colour technicians, print workers, ceramists, dyers, weavers, artists, craftsmen, poster painters, pattern drawers, modelers]*. Moscow; Leningrad, 1926. 204 p. (In Russian)
14. Torebaev B. P., Bolysbaev D. S., Rsmakhanbetova Sh. E., Khanazarova K. O., Makhanbetova N. A. Harmony of Colours: Internal Patterns, Submission to Strict Calculation. *Nauka i mir [Science and World]*. 2020, no. 9–2 (85). P. 67–69. (In Russian)
15. Trofimova N. V. Food Art Design at Serving Dishes. *Prioritety i nauchnoe obespechenie realizatsii gosudarstvennoi politiki zdorovogo pitaniya v Rossii [Priorities and Scientific Support for the Implementation of the State Policy on Healthy Nutrition in Russia: materials of the VIth International Scientific and Practical Conference]*. Oryol, 2021. P. 380–384. (In Russian)
16. Familnikova D. K. The Role of Colour in Human Emotional State. *Studencheskaya nauka i XXI vek [Student Science and the XXIst century]*. 2021, vol. 18, no. 1–2 (21). P. 307–309. (In Russian)
17. Tsvetovoi krug onlain [Online Colour Wheel : tool for colour matching and colour scheme generation]. (In Russian). Available at: <https://colorscheme.ru/?ysclid=lr72or6t464471746> (accessed: 20.10.2023)

Информация об авторе:

Бубнова М. В. — кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры рисунка и живописи Государственного университета просвещения, член «Союза художников России».

Information about the author:

Boubnova M. V. — Candidate of Psychology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Drawing and Painting at Federal State University of Education, Member of All-Russian Social Organization “Artists Trade Union of Russia”.

Статья поступила в редакцию 31 октября 2023 года; одобрена после рецензирования 24 ноября 2023 года; принята к публикации 27 ноября 2023 года.

The article was submitted October 31, 2023; approved after reviewing November 24, 2023; accepted for publication November 27, 2023.



Научная статья

УДК 347.782

DOI: 10.36871/hon.202401050

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПАТТЕРНОВ
АНИМАЛИСТИКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДО XVIII ВЕКА***Юлия Александровна Неприятель^{1,2}*¹ Институт гуманитарных наук Алтайского государственного университета
656015, Российская Федерация, Барнаул, проспект Ленина, 61² Алтайский государственный институт культуры
656015, Российская Федерация, Барнаул, проспект Ленина, 66

me@nepri.ru, ORCID: 0000-0003-1697-9789

В статье описываются национальные особенности изображения животных в первобытный, языческий и христианский периоды до становления и расцвета классического жанра анималистики в России (XVIII–XIX века). Для достижения цели в дополнение к классическим методам исследования в искусствоведении использовался системный подход, в результате была создана модель исследования и прослежены ее изменения в разные временные периоды. В статье проводится анализ влияния сложного интегрального образования — мировоззрения — на создаваемые и дублируемые из века в век анималистические паттерны. В результате выявлены такие компоненты мировоззрения, как особенности эйдетической памяти первобытного человека, особенности мышления до возникновения письменности, стремление к групповой идентификации, религиозные представления, жизненно-практические познания и системы ценностей, определяемые социальными, этническими и политическими факторами. Анализ изменений изображений животных в отечественном искусстве в период от палеолита до становления христианства выявил, что формы анималистических паттернов тесно связаны с особенностями мировоззрения конкретных людей (социальных групп). В заключении приведены примеры использования анималистических паттернов в современном изобразительном искусстве (на примере искусства Алтая).

Ключевые слова: культура, анималистический жанр, системный подход, паттерн, духовная и материальная культура, животные

Для цитирования: Неприятель Ю. А. Особенности формирования паттернов анималистики в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 50–59. <https://doi.org/10.36871/hon.202401050>

Original article

**FEATURES OF ANIMALISTIC PATTERN FORMATION
IN RUSSIAN FINE ART UNTIL THE XVIIITH CENTURY***Yulia A. Nepriyatel*Institute of Humanities of the Altai State University
61 Lenin prospekt, Barnaul, 656015, Russian Federation

Altai State Institute of Culture

66 Lenin prospekt, Barnaul, 656015, Russian Federation

me@nepri.ru, ORCID: 0000-0003-1697-9789

© Неприятель Ю. А., 2024

The article describes the national peculiarities of animal depiction in the primitive, pagan and Christian periods before the formation and heyday of the classical animalistic genre in Russia (XVIIIth – XIXth centuries). To achieve the purpose, in addition to classical research methods in art criticism, a systematic approach was used, as a result of which a research model was created and its changes in different periods were traced. The article analyses the influence of worldview on animalistic patterns created and duplicated from century to century. As a result, such components of the worldview as the features of eidetic memory of primitive man, aspiration to group identification, religious beliefs, vital and practical knowledge and value systems determined by social, ethnic and political factors are revealed. The analysis of changes in animal images in Russian art from the Paleolithic to the formation of Christianity shows that the forms of animalistic patterns are closely related to the peculiarities of the worldview of specific people (social groups). In conclusion, examples of the use of animalistic patterns in modern visual art are given (using the example of Altai art).

Keywords: culture, animalistic genre, systematic approach, pattern, spiritual and material culture, animals

For citation: Nepriyatel Yu. A. Features of Animalistic Pattern Formation in Russian Fine Art until the XVIIIth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 50–59. <https://doi.org/10.36871/hon.202401050> (In Russian)

Постнеклассический тип рациональности науки оказывает влияние на социальное мировоззрение и постепенно меняет его. Возникает принципиально новая конфигурация отношений человека с окружающей реальностью [9], уходит в прошлое представление о природе как о подчиняющейся ему иерархии царств животных и растений: человек уже не вершина мироздания. Какой жанр изобразительного искусства, как не анималистический, должен, в первую очередь, откликаться на эти изменения?

Анималистика (от лат. *animal* — животное) — вид изобразительного искусства, в котором главным мотивом является изображение животных [1, 753]. Этот жанр обладает высоким потенциалом в привлечении внимания широкого зрителя силами искусства к проблемам экологии, к обращению к миру животных в историко-художественном аспекте [12]. Примером такого влияния может служить малая скульптурная форма алтайского художника Ю. Г. Мингулова «Подранок». Публицист А. Корчуганов описывает свое впечатление от этой работы так: «В выставочном зале на постаменте кричали болью глаза “Подранка”. Гипс помнит чуткие пальцы создателя. Это и наша боль, и тревога, желание найти гармонию в существовании живых существ на планете. Работы Юрия Мингулова зовут нас к доброте и пониманию, прозрению» [5, 6]. Как видим, анималистические работы могут вызвать высокий эмоциональный отклик.

Однако в современной анималистике очевидна следующая проблема: профессиональ-

ных художников-анималистов, постоянно работающих в этой тематике, в России единицы. В Большой Российской энциклопедии в статье об анималистическом жанре после В. А. Ватагина и Е. И. Чарушина (работавших в начале и середине XX века) нет авторов, достойных упоминания. Отметим одну фразу из этой статьи: «Тематика, связанная с изображением животных, составляет популярный раздел китча» [1, 753]. Несмотря на мнение искусствоведа И. В. Портновой [16] о том, что русский анимализм — значимый историко-художественный феномен, и сам автор, и немногочисленные исследователи отечественного анималистического искусства [2] свидетельствуют об упадке жанра. Диссонанс между потенциалом жанра и отсутствием должного профессионального внимания и искусствоведческого освещения этой темы вызывает очевидный вопрос: почему современное искусство практически не обращается к такому эффективному инструменту воздействия на социальное мировоззрение, как анималистический жанр? Выявление причин отеснения анималистики на жанровую периферию и поиск выхода из сложившейся проблемной ситуации повышает актуальность настоящего исследования.

В статье используются подходы и методы гуманитарных наук, однако научная новизна заключается во взгляде на проблему современной отечественной анималистики не только в свете исторического, историко-культурологического, сравнительно-исторического, иконологического (частично) и формального методов, а также системного и деятельностного

подходов, но и со стороны работающего в этом жанре автора статьи. Это своего рода интроспективный взгляд на специфику работы художника-анималиста, исследование влияния на нее концептуальных установок художника и общества (внутреннее стремление к изображению животных, воздействие исторически сформировавшихся анималистических паттернов, социокультурный запрос общества и сложившееся в конкретный момент времени художественное мировоззрение).

С целью снижения субъективности исследования была разработана модель исследования (рис. 1), структура которой, являясь системным типом проектируемой художественной деятельности, поясняется в статье в контексте историко-культурологического подхода и базируется на теории Г. П. Щедровицкого [15] и модели К. С. Пескишевой [10]. Более подробно разработка схемы исследования описана в статье «Системный подход к анималистическому жанру в изобразительном искусстве» (в печати).

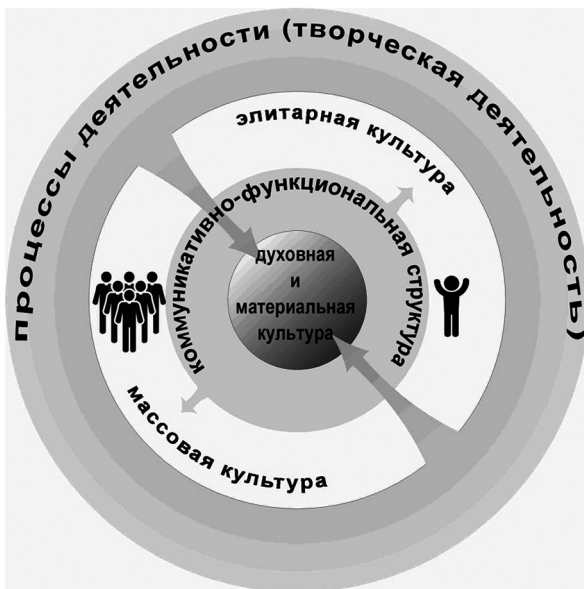


Рис. 1. Модель анималистического жанра в изобразительном искусстве (системный подход)

Статья делится на параграфы, разъясняющие само понятие «мировоззрение», а также анималистические образы палеолитического, языческого и древнерусского изобразительного искусства. Цель статьи — выявить специфику влияния мировоззренческих представлений, существующих в означенные периоды, на создаваемые образцы изображений животных. В заключительном параграфе статьи затрагивается вопрос о влиянии указан-

ных паттернов на творчество современных авторов. Выводы иллюстрируются примерами изобразительного искусства художников Алтая (включающего как Алтайский край, так и Республику Алтай).

Мировоззрение. Для более точного понимания влияния мировоззрения на анималистические паттерны необходимо обратиться к самому понятию. Человеческое сознание и познание развивается в контексте общественно-исторического процесса, в результате чего мировоззрение чаще рассматривается в большом, общественно-политическом масштабе. Однако мы склонны согласиться с философом Л. Г. Интымаковой, указывающей, что «в реальной действительности мировоззрение формируется в сознании конкретных людей и используется личностями и социальными группами в качестве определяющих жизнь общих воззрений» [3, 32]. Причем мировоззрение — сложное интегральное образование, включающее особенности мышления, жизненно-практические и научные познания, систему ценностей, представления о будущем и многие другие компоненты, определяющие самое общее видение, понимание мира.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

1. Животный стиль. Период, когда в изобразительном искусстве доминировали изображения животных, может быть назван с большой достоверностью. Неразрывная взаимосвязь человека и природы прослеживается еще с искусства палеолита, обращенного по преимуществу к охотничьим или в более поздние времена скотоводческим сценам. Этот ранний анимализм принято называть животным стилем. Во всех пещерных и наскальных изображениях полностью доминирует анимализм, немалое их количество посвящено наиболее ярким сценам: «...животные изображены либо стремительно бегущими, либо замершими в позе напряженного ожидания <...> Хищники же изображались либо в момент атаки, либо непосредственно перед атакой» [6, 146].

Наскальные рисунки, найденные в Испании (Альтамира), Франции (Ласко, Фонде-Гом), России (Капова пещера на Южном Урале), поражают спецификой передачи облика и движений животных — быков, диких лошадей, оленей, медведей, бизонов. Как указывает П. А. Куценков, исследующий психологию первобытного и традиционного

искусства, палеолитические наскальные рисунки отличаются от более поздних изображений и скульптур: «Натурализм и живость многих (но отнюдь не всех) изображений эпохи палеолита не имеют аналогий в последующей истории искусства. Отдаленного подобия этой поразительной точности современный художник может добиться при непосредственной работе с натурой, причем только после долгих лет изнурительного обучения» [7, 142]. Ища причины такого удивительного натурализма, автор анализирует эйдетику — специфический вид памяти, позволяющий его обладателю помнить во всех деталях увиденный предмет. И делает вывод, что изображения животных палеолитических пещер — рисунки кроманьонцев, чья память хранила картины куда более точные и яркие, чем память современного человека. Это также подтверждает факт отсутствия в палеолитических изображениях обобщения: «Любое изображение животных предельно конкретно» [там же, 143].

Именно эйдетическая память, являясь особенностью мышления первобытного человека, по мнению П. А. Куценкова, повлияла на специфические отличительные черты «животного стиля». Такая особенность памяти уже не была свойственна последующим поколениям художников в результате сложных изменений мышления (появление письменности и других факторов, о чем будет сказано ниже). Описывая дальнейшее развитие изобразительного искусства, П. А. Куценков уточняет: «Начиная с мезолита, человечество нигде и никогда не то что не воспроизводило “натуру” с тщательностью кроманьонца, но даже и не пыталось сделать это» [там же, 151]. И кроманьонцы, и живущие в более поздние эпохи люди хорошо знали натуру, но первые изображали конкретное видимое ими животное, а вторые — животных вообще, подобных тысячам других. В дальнейшем искусство анималистики было направлено в сторону обобщений, стилизаций и деформаций, хотя тщательное знание анатомии также было необходимо.

Уточним также, что общепринятым является предположение, что процесс создания наскальных рисунков являлся ритуальным актом; петроглифы также могли нести историческую (запечатление важных событий), и космогоническую (передача представлений людей о строении мира, мифотворчество), и в какой-то мере познавательную функции [17].

Дошедших до наших дней петроглифов сравнительно мало, однако их широкое ти-

ражирование в средствах массовой информации, учебных пособиях и других источниках в течение короткого времени возводит их в категорию *паттернов* (образцов, эталонов, схем-образов для изобразительного искусства и декоративно-прикладного творчества). Этот термин, на наш взгляд, наиболее точно отражает формы изображений (в данном случае — животных), которые практически без изменений, как шаблоны или трафареты (несущие определенные символические значения) используются в современном искусстве.

Таким образом, можно сказать, что изображение животных — один из самых древних жанров изобразительного искусства и именно особенность развития мышления палеолитического художника являлась выходящим на передний план компонентом мировоззрения, влияющим на создаваемые образцы изображений животных. Модель палеолитического искусства можно представить в виде схемы (рис. 2), где ядро духовной и материальной культуры находится в стадии становления и подчинено особенностям мышления первобытного человека (эйдетическая память). В это время накапливаются жизненно-практические познания, в том числе с помощью искусства.



Рис. 2. Модель системы культуры в период палеолита

2. Языческие анималистические изображения

2.1. *Дохристианские традиционные искусства на Руси.* В период до X века, то есть до принятия христианства, языческие верова-

ния (и, соответственно, искусство, находящееся в синкретичном взаимодействии с ними) были неразрывно связаны с животным миром и силами природы. В палеолитическом («монументальном») искусстве список изображений животных был довольно обширен (мамонты, быки, дикие лошади, различные виды оленей, медведи, бизоны и даже верблюды — изображение верблюда, перекрытое кальцитом, было найдено в 2017 году в Каповой пещере). В языческий же период центр внимания фокусируется на декоративно-прикладном искусстве, отмечается сужение «ассортимента» животных и преобладание отдельно взятых анималистических изображений, которые утрачивают физиологичность и компоуются в узоры [13, 146], трансформируются и копируются (русалки, птицы Сирина, грифоны). Так, историк С. А. Кабатов на примере образцов, характерных для Костромского Поволжья, пишет, что в отечественном искусстве данного временного отрезка превалируют изображения коней и (преимущественно) водоплавающих птиц. В таких изображениях четко прослеживается значительная стилизация (птицевидные подвески) и ирреальная деформация (коньки-птицы) [4, 49]. При анализе семантики зооморфных изображений автор выявляет факторы, определяющие специфику изображения животных в декоративно-прикладных изделиях, — это два пласта диалектически связанных культовых языческих представлений на Руси:

- древние космогонические верования о роли священных животных в происхождении всего сущего на земле (культ Солнца и воды);
- идеология придания изображениям магических, защитных свойств (превращение магических культовых фигурок в обереги) [4, 51]. Придание им защитных функций позволяет сделать вывод, что обладатель данного декоративно-прикладного предмета преследует в том числе и приземленные практические цели.

Кроме защитных функций, традиционное искусство бесписьменного общества использовалось для передачи информации, которую можно было бы понять без словесного сопровождения, то есть «припомнить» информацию рисунчатого письма на декоративно-прикладных предметах [7, 205]. В результате художник, сохраняющий традицию, вынужден был имитировать более ранний образец-«напоминатель», где гармония, кра-

сота и композиция уходили на задний план. С течением времени в результате бесконечной имитации предшествующих образцов неизбежно накапливалась мера условности. Несмотря на различные скорости эволюции тех или иных традиционных искусств, поздний их вариант, как считает П. А. Куценков, балансирует на грани изображения и письма. Но после изобретения письменности (в основе которой неизменно прослеживается изобразительное начало начертания клинописи или букв), когда мнемоническая функция искусства стала уже не так востребована, изображения обособляются от письменности и делают «гигантский шаг к тому, что называем искусством мы, люди XXI века» [там же].

Кроме того, необходимо упомянуть еще один момент, указывающий на значительное изменение мировоззрения художника-ремесленника (социальных групп) того времени: специфика отбора дублируемых паттернов традиционного изобразительного искусства определяла групповую идентификацию (например, тотемы племен). Для члена общества важно было четко отделять «своих» от «чужих» [там же, 175], что свидетельствует об увеличении влияния на мировоззрение и искусство таких компонентов, как социальные, этнические и даже политические факторы.

2.2. Скифо-сибирский звериный стиль. Так как тематика исследования касается изобразительного искусства Алтая, необходимо обратиться к скифо-сибирскому звериному стилю, который у современного художника на данной территории не менее популярен, чем традиционные народные искусства Руси. Распространенность носителей культур скифского типа довольно широка, это индоевропейская (скифы, савроматы, саки), уральская, северокавказская, алтайская (племена Южной Сибири и Монголии) языковые группы [7, 179]. Широкое освещение в средствах массовой информации археологических раскопок на могильнике Ак-Алаха урочища Уюк («принцесса Уюка» — данное журналистами название мумии молодой женщины) привело к волне популярности ставших вскоре паттернами изображений животных. В Республике Горный Алтай даже возникла Уймонская роспись, использующая и стилизующая изображения татуировок, форм мелкой пластики и других находок урочища [8].

Несмотря на распространенное мнение о «мифологической» версии скифских изображений, теоретическое предположение

П. А. Куценкова о предельно прагматическом их характере кажется более правдоподобным. Тщательный анализ ученым некоторых скифских композиций опровергает «модель мира скифской культуры» и наличие следов мифологического символизма и, напротив, позволяет сделать вывод об изображении конкретных событий, привязок к местности, традиций, социальных отношений (запись-отчет, предтеча письменности). С этим согласуется вывод о существовании по меньшей мере двух стилей: «демократического» и «мемориального» стиля металлических изделий и оленных камней [7, 177–184].

На основе вышеизложенных примеров языческого искусства можно сделать следующие выводы о символике и семантике анималистических изображений языческого периода:

- несмотря на некоторое формальное сходство между архаичными и традиционными анималистическими изображениями, необходимо четко их разграничивать: в первых отмечается непосредственная реакция на воздействие психологических факторов (острая зависимость от случая, постоянная опасность и другие), вторые — более прагматичны (выполняют конкретные функции);
- до появления письменности в традиционном искусстве практиковалось дублирование ранее созданных, легко узнаваемых, «читаемых» паттернов, на новом же этапе искусство значительно видоизменяется;
- в языческом искусстве на передний план выдвигается мировоззрение, подчиняющееся жизненно-практическим познаниям и системам ценностей, выработанным благодаря социальным, этническим и даже политическим факторам.

Модель языческого искусства можно представить в виде схемы (рис. 3), где ядро духовной и материальной культуры находится в стадии становления и в синкретичном взаимодействии с языческими верованиями, социальными, этническими и политическими факторами. Человек выступает в модели и как объект, и как предмет культуры: он возвращается культурой (материальной и духовной) и требованиями коммуникативно-функциональной сферы, но в то же время сам является ретранслятором культуры через творческую деятельность.



Рис. 3. Модель системы культуры в период язычества

3. «Картина мира» в древнерусском искусстве. На протяжении восьми веков (X–XVII) существования древнерусского искусства формировалась «картина мира», обязательными атрибутами которой были символические образы животных [13, 145]. Наряду с декоративно-прикладным творчеством (украшение и защита жилищ) развивается живопись (иконы, настенная живопись) и появляется книжная миниатюра. Количество анималистических изображений постепенно снижается. Исследователь древнерусского искусства Г. К. Вагнер определяет следующий состав жанровой системы в этот период: богородичный, легендарно-исторический, житийный жанры [цит. по: 13, 146]. В древнерусском искусстве в сравнении с предыдущим (языческим) этапом проявляются отличительные черты изображений животных. Так, наблюдается трансформация и мистификация заимствованных символов античной религии, культуры и мифологии, хотя официально в своей ортодоксии христианство всячески отказывалось от них [14]. Христианское мировоззрение сформировало систему анималистических символов, обладающих тайным, скрытым смыслом, доступным лишь посвященным. Кроме того, символ превратился в целую конструкцию, «указывающую на нечто, чем она не является» [там же, 315]. В результате все изображения животных в христианском искусстве интерпретировались только в контексте верования и антропоцентрического мировоззрения, а выделения анималистики в самостоятельный жанр в обозначенный пе-

риод быть не могло. Для изображения (дублирования) символа тщательной штудии натуры и знания анатомии изображаемых животных не требовалось. Стилистику подобных изображений, в которых животные угадываются по внешним опознаваемым чертам, И. В. Портнова определяет как «наивный реализм», однако попытки объективного анализа не выявляют признаков серьезного изучения натуры [13, 148].

Исследуя философско-этический характер символизма иконы, И. В. Шалда указывает, что «религиозный символ закончен и неизменен» [14, 317]. Однако интерпретация символического образа различными народами естественным образом отличалась: «Иконописцы Древней Руси научились создавать произведения, близкие местным условиям, вкусам и идеалам» [там же, 320]. Перекликается с этим утверждением и анализ И. В. Портновой, которая указывает, что образ животного иконографически схематизировался, однако форма отличалась разнообразием и изменялась «под воздействием тех или иных тенденций или фантазий самого художника» [13, 148]. Иными словами, иконографический прием служил христианским целям, а преобразованная форма работала на образ. Несмотря на значительные символические преобразования изображений животных под воздействием религиозного компонента мировоззрения художника того времени, И. В. Портнова видит в них зачатки искусства отечественной анималистики [13]. Особенности обобщения и анализа формы (например, крепкие туловища и стройные ноги коней, их рельефные сильные фигуры) легли в основу целостного российского анималистического стиля.

Приведенные специфические черты христианского искусства позволяют говорить о следующих особенностях мировоззрения в данный период времени:

- значительная трансформация и мистификация заимствованных изображений животных предыдущих этапов привели к формированию системы анималистических символов, дублируемых художниками и не нуждающихся в подробных анатомических штудиях;
- изображения животных в богородичном, легендарно-историческом и житийном жанрах, стилистика которых близка «наивному реализму», являлись частыми атрибутами (элементы «картины мира»);
- форма (но не образ) животных могла изменяться под воздействием предпочтений художника (группы художников);

- компонентом мировоззрения художника, значительно влияющим на специфику изображения животных, являются религиозные представления. Однако в отечественной традиции изображения животных отмечается стремление к более или менее реальной передаче облика согласно предпочтениям художника, но без нарушения традиций.

Модель древнерусского искусства X–XVII веков в области изображений животных можно представить в виде схемы (рис. 4), где в ядре духовной и материальной культуры накапливаются образные паттерны изображений христианского «ассортимента» животных и большой пласт их символического насыщения. В этот период компонентом коммуникативно-функциональной структуры (мировоззрения), значительно влияющим на процессы становления анималистических паттернов, является религия.

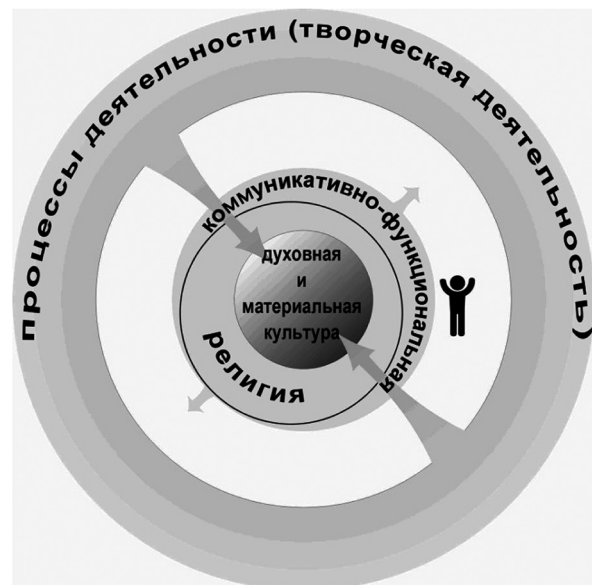


Рис. 4. Модель системы культуры в период христианства

4. Использование паттернов, сформированных в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века. К палеолитическим, языческим и иконографическим паттернам животных современные художники и ремесленники обращаются довольно часто. В XX веке в центральной части России в 1930–1960 годы отмечалась активизация анималистического жанра (формирование московской школы анималистики, работающей в классическом ключе над заказами музеев, издательств (иллюстрация художе-

ственной и научной литературы), фабрик (например, фарфоровой фабрики) [11]. Позже, в 1970-х годах, поиск новой художественной образности возвращает художников-анималистов к достижениям и традициям прошлого (искусство древней Руси, народное творчество, не только отечественное). Через живопись и скульптуру художники конца XX века транслировали свой взгляд на мир животных и философские размышления о природе.

В декоративно-прикладном искусстве отечественные художники-ремесленники скрупулезно возрождали популярность народных ремесел. Однако во вновь созданных произведениях отмечаются стилизации, близкие современным вкусам и идеалам не только производителей, но и потребителей (покупателей), как это случалось и ранее [8].

Говоря об Алтайском крае в современных реалиях, можно упомянуть о том, что относительно регулярно образы неолита и этноархаики используют художники (в том числе мастера декоративно-прикладного творчества) Ю. Е. Бралгин, С. В. Милантьева, И. И. Ортогулов, Л. Н. Пастушкова, В. М. Романов, В. И. Санникова и другие. Освещение средствами массовой информации археологических раскопок «принцессы Укока» привело к волне популярности в изобразительном искусстве паттернов скифо-сибирского звериного стиля, все более увеличивается популярность Уймонской росписи, способствующей экономическому подъему гостинично-туристической отрасли Горного Алтая [8].

Таким образом, в современном искусстве анималистические паттерны описываемого

временного периода встречаются в графике, станковой живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве.

ВЫВОДЫ

В результате исследования изменения изображений животных в отечественном искусстве в период от палеолита до становления христианства было выявлено, что формы анималистических паттернов тесно связаны с особенностями мировоззрения конкретных людей (социальных групп). Мировоззрение включает особенность мышления, жизненно-практические и научные познания, систему ценностей (групповая идентификация, религия и др.), представления о будущем и многие другие компоненты, определяющие самое общее видение, понимание мира. В созданной модели исследования это также прослеживается: в разные временные периоды меняется качество и состав коммуникативно-функциональной сферы, влияющей на мировоззрение творца. Человек одновременно и объект, и предмет культуры: возвращаясь культурой, он со временем становится ее ретранслятором через творческую деятельность. В результате в ядре созданной модели — в духовной и материальной культуре — накапливаются образные паттерны изображений и пласт их символического насыщения. Они используются отечественными художниками в различных видах изобразительного искусства достаточно часто, и такие произведения имеют спрос у зрителя. На наш взгляд, данную модель исследования можно экстраполировать на другие виды и жанры искусства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Анимализм // Большая Российская энциклопедия : в 30 т. / пред. науч.-ред. совета Ю. С. Осипов, отв. ред. С. Л. Кравец, Т. 1. М. : Большая Российская энциклопедия, 2005. 766 с. Илл.: карты.
2. Гордеева Е. В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 301–322.
3. Интьмакова Л. Г., Чередникова Н. П. Мировоззрение: структура и способы организации // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. 2008. № 2. С. 32–38.
4. Кабатов С. А. Семантика зооморфных украшений сельского населения Костромского Поволжья // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2014. Т. 20. № 4. С. 49–52.
5. Корчуганов А. О жизни братьев наших меньших // Алтайская правда. 1987. № 35. С. 4.
6. Куценков П. А. Память и искусство палеолита // Историческая психология и социология истории. 2008. № 1. С. 142–157.
7. Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2007. 232 с.

8. *Неприятель Ю. А.* Символика и семантика анималистических образов в народных росписях России: вчера, сегодня, завтра // *Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств)*. 2022. № 2 (32). С. 32–39.
9. *Олексенко А. И.* Российская классическая анималистика как антропопрактика: от исследования к проектированию форм трансляции // *Фонарь Диогена: человек в многообразии практик*. 2016. Т. 2. № 2. С. 374–410.
10. *Пескишева К. С.* Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // *Артикульт*. 2023. № 2 (50). С. 6–22.
11. *Портнова И. В.* Анималистический жанр в XX веке. Взгляды художников на мир животных. Вопросы анималистического искусства в их теории // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 107. С. 169–176.
12. *Портнова И. В.* Мировоззренческие аспекты взаимосвязи «природа — человек» на примере отечественного анималистического искусства XIX–XX веков // *Университетский научный журнал*. 2015. № 12. С. 31–36.
13. *Портнова И. В.* О семантике образа животного в древнерусском искусстве. К предыстории анималистического жанра // *Общество: философия, история, культура*. 2022. № 9 (101). С. 145–149.
14. *Шалда И. В.* Философско-этический анализ художественного языка иконы // *Научные ведомости Белгородского государственного университета*. 2012. № 2 (121). С. 315–322. (Философия. Социология. Право)
15. *Щедровицкий Г. П.* Исходные представления и категориальные средства деятельности // *Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология)*. М. 1975. С. 84–85.
16. *Portnova I. V.* Russian Animalier Art in the XVIIIth – XIXth Centuries in the Context of European Schools: The Origins and Nature of Development // *Space and Culture, India*. 2021. Т. 9. №. 1. С. 50–65.
17. *Whitley D.* Introduction to Rock Art Research. 2nd edition. Routledge. 2011.

REFERENCES

1. Kravets S. L. Animalism. *Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya [The Great Russian Encyclopedia : in 30 vol.]*. Vol. 1. Moscow, 2005. 766 p. (In Russian)
2. Gordeeva E. V. Animalistic Art: the Problems of Terminology and Genre Frames. *Iskusstvo Evrazii [The Art of Eurasia]*. 2019, no. 4 (15). P. 301–322. (In Russian)
3. Intymakova L. G., Cherednikova N. P. Worldview: Structure and Methods of Organisation. *Vestnik Taganrogskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta [Bulletin of the Taganrog State Pedagogical Institute]*. 2008, no. 2. P. 32–38. (In Russian)
4. Kabatov S. A. Kostroma Region Rural Population Zoomorphic Decorations Semantics. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova [Vestnik of Kostroma State University]*. 2014, vol. 20, no. 4. P. 49–52. (In Russian)
5. Korchuganov A. About the Life of Our Smaller Brothers. *Altaiskaya Pravda*. 1987, no. 35. P. 4. (In Russian)
6. Kutsenkov P. A. Memory and Art of the Paleolithic. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii [Historical Psychology and Sociology of History]*. 2008, no. 1. P. 142–157. (In Russian)
7. Kutsenkov P. A. Psikhologiya pervobytnogo i traditsionnogo iskusstva [Psychology of Primitive and Traditional Art]. Moscow, 2007. 232 p. (In Russian)
8. Nepriyatel Yu. A. Symbolism and Semantics of Animalistic Images in Russia's People's Paintings: Yesterday, Today, Tomorrow. *Uchenye zapiski (Altaiskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) [Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts]*. 2022, no. 2 (32). P. 32–39. (In Russian)
9. Oleksenko A. I. Russian Classical Animalism as an Anthropopractice: from Research to the Design of Forms of Translation. *Fonar' Diogena: chelovek v mnogoobrazii praktik [Diogenes' Lantern: Man in Variety of Practices]*. 2016, vol. 2, no. 2. P. 374–410. (In Russian)
10. Peskisheva K. S. Artistic Practice Strategizing as an Artist's Professional Tool. *Articult*. 2023, no. 2 (50). P. 6–22. (In Russian)
11. Portnova I. V. Animal Painting in the XXth century. Artists' Views on the Animal Kingdom. Issues of Animal Painting in Their Theory. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gerцена*. 2009, no. 107. P. 169–176. (In Russian)

- eskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2009, no. 107. P. 169–176. (In Russian)*
12. Portnova I. V. Ideological Aspects of “Nature — Man” Relationship on the Example of Domestic Animalistic Art of the XIXth – XXth centuries. *Universitetskii nauchnyi zhurnal [Humanities and Science University Journal]. 2015, no. 12. P. 31–36. (In Russian)*
 13. Portnova I. V. On the Semantics of the Animal Image in Old Russian Art on the Way to the Formation of the Animalistic Genre. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: Philosophy, History, Culture]. 2022, no. 9 (101). P. 145–149. (In Russian)*
 14. Shalda I. V. Philosophical-Ethical Analysis of the Language of Art Icons. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Bulletin of Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Law]. 2012, no. 2 (121). P. 315–322. (In Russian)*
 15. Shchedrovitsky G. P. Initial Representations and Categorical Means of Activity. *Razrabotka i vnedrenie avtomatizirovannykh sistem v proektirovanii (teoriya i metodologiya) [Development and Implementation of Automated Systems in Design (theory and methodology)]. Moscow, 1975. P. 84–85. (In Russian)*
 16. Portnova I. V. Russian Animalier Art in the XVIIIth – XIXth Centuries in the Context of European Schools: the Origins and Nature of Development. *Space and Culture. India, 2021, vol. 9, no. 1. P. 50–65. (In English)*
 17. Whitley D. Introduction to Rock Art Research. 2nd edition. 2011. (In English)

Информация об авторе:

Неприятель Ю. А. — аспирантка Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета, преподаватель кафедры художественной культуры и декоративно-прикладного творчества Алтайского государственного института культуры.

Information about the author:

Nepriyatel Yu. A. — Postgraduate student of the Institute of Humanities of the Altai State University, Lecturer at the Chair of Art Culture and Decorative and Applied Art of the Altai State Institute of Culture.

Статья поступила в редакцию 14 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 11 декабря 2023 года; принята к публикации 13 декабря 2023 года.

The article was submitted November 14, 2023; approved after reviewing December 11, 2023; accepted for publication December 13, 2023.



Научная статья

УДК 069

DOI: 10.36871/hon.202401060

**ПРЕДПОСЫЛКИ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ВИРТУАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ В XXI ВЕКЕ***Арина Константиновна Трофимова¹,
Наталья Юрьевна Казакова²*¹ Национальный Институт Дизайна
111024, Российская Федерация, Москва, шоссе Энтузиастов, 21² РГУ имени А. Н. Косыгина
119071, Российская Федерация, Москва, улица Малая Калужская, 1¹ artttroff@inbox.ru, ORCID: 0009-0002-5383-9275² Kazakova-nu@rguk.ru, ORCID: 0000-0003-0006-1412

В XXI веке активно развиваются технологии виртуальной реальности, которые в свою очередь становятся неотъемлемой частью институции музеев. В статье рассматриваются тенденции, которые способствуют внедрению виртуальных технологий в деятельность и концепцию музеев. В частности, из тенденций выделяется реформа человеческого интеллекта (по А. Койре) и появление виртуального эскаписта — нового вида потребителя. В статье систематизированы основные функции музеев, сложившиеся в период с XVI по XVIII век. Также проанализированы новые функции, которые появились у музеев современности под влиянием новых информационных технологий. На примере ГМИИ им. А. С. Пушкина рассматриваются возможности применения и реализации в музее проектов при помощи виртуальных технологий. Помимо этого были систематизированы новейшие задачи развития музеев, поставленные ИКОМ России. Применение новейших цифровых и информационных технологий на сегодняшний день помогает в полной мере реализовать основную функцию музеев — обеспечение права на культурное развитие людей. Это позволяет создавать новые формы сохранения культурного наследия человечества, а также избежать его утраты.

Ключевые слова: виртуальная реальность, виртуальный эскапист, вектор развития, музейный мир, виртуальный музей, культурная глобализация, культурный феномен

Для цитирования: Трофимова А. К., Казакова Н. Ю. Предпосылки и тенденции развития виртуальных музеев в XXI веке // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 60–66. <https://doi.org/10.36871/hon.202401060>

Original article

**PREREQUISITES AND TRENDS IN THE DEVELOPMENT
OF VIRTUAL MUSEUMS IN THE XXIST CENTURY***Arina K. Trofimova¹, Natalia Yu. Kazakova²*¹ National Design Institute
21 sh. Entuziastov, Moscow, 111024, Russian Federation² Russian State University named after A. N. Kosygin
1 Malaya Kaluzhskaya ul., Moscow, 119071, Russian Federation¹ artttroff@inbox.ru, ORCID: 0009-0002-5383-9275² Kazakova-nu@rguk.ru, ORCID: 0000-0003-0006-1412

© Трофимова А. К., Казакова Н. Ю., 2024

In the XXIst century, virtual reality technologies are actively developing and becoming an integral part of the museums' institution. The article examines the trends that contribute to the implementation of virtual technologies in the activities and concepts of museums. In particular, it emphasises the reform of human intelligence (according to A. Koyre) and the emergence of a virtual escapist as a new type of modern consumer. The main functions of museums developed from the XVIth to the XVIIIth centuries are systematised in the article. It also analyses the new functions that have appeared in modern museums under the influence of new information technologies. On the example of The Pushkin State Museum of Fine Arts, we consider the possibilities of using and implementing projects in the museum by means of virtual technologies. In addition, we systematise the latest tasks for museum development set by ICOM Russia. The application of the latest digital and information technologies today helps to fully realise the main function of museums — the right to cultural development of people. This trend makes it possible to create new forms of preserving the cultural heritage of mankind, as well as to avoid its loss.

Keywords: virtual reality, virtual escapist, development vector, museum world, virtual museum, cultural globalisation, cultural phenomenon

For citation: Trofimova A. K., Kazakova N. Yu. Prerequisites and Trends in the Development of Virtual Museums in the XXIst century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 60–66. <https://doi.org/10.36871/hon.202401060> (In Russian)

«Музеи — это некоммерческие институции, которые “служат делу общества” и занимаются “приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материального и нематериального наследия человечества и его окружения в целях образования, изучения и развлечения”» [11]. Таким было основное определение институции музея с 1970 года, данное Международным советом музеев (ИКОМ).

С наступлением XXI века, появлением новых технологий и трансформацией общественного сознания роль музея как социальной институции претерпела изменения и потребовала нового и актуального определения. Таким образом, в 2022 году организация ИКОМ предложила такое определение: «Музей — это некоммерческая постоянно действующая организация на службе обществу, которая исследует, собирает, сохраняет, интерпретирует и демонстрирует материальное и нематериальное наследие. Открытые для публики, доступные и инклюзивные, музеи способствуют разнообразию и устойчивости. Они работают и общаются этично, профессионально и с участием сообществ, предлагая разнообразный опыт для обучения, развлечения, побуждая к размышлениям и обмену знаниями» [11].

Если проанализировать новое определение музея, то можно сделать вывод, что ИКОМ обобщил понятие музеолога Дункана Камерона о том, что музей — это форум, музей — это храм, а также включил современное представление исполнительного ди-

ректора Международного института инклюзивного музея Амаресвара Галла о музее как о социальном активисте [6].

В настоящее время профессиональное сообщество волнует тема, каким станет будущее музеев с течением времени. Эксперты выделяют две тенденции, которые активно влияют на развитие и преобразование институции музея в настоящее время.

Это, во-первых, постепенное исчезновение границ между реальным и виртуальным миром и стремительное развитие технологий.

Во-вторых, деятельность музея в перспективе будет определяться не узким кругом профессионалов, а каждым отдельным человеком, то есть посетителем данной институции (по мнению Д. Эдвардса).

Первая тенденция будет способствовать сохранению физического и материального взаимодействия посетителей с коллекциями музеев. Подлинные предметы, которые были отобраны экспертами и прошли проверку временем станут для человека ценными культурными артефактами, в то время как мир продолжит глобально переполняться новыми вещами в угоду общества потребления и бесконечным потоком информации в угоду информационному обществу [там же].

Вторая тенденция, по мнению экспертов, приведет к созданию дискуссионных лабораторий. В таких лабораториях профессионализм сменится любительским мнением людей. Посетитель сможет участвовать в жизни музея и принимать дальнейшие решения о пути его развития, то есть будет

активнее развиваться модель музей-форум (по Д. Камерону). Например, такая модель музея-лаборатории есть в Дублине «*Science Gallery*», в Кембридже (США) «*Le Laboratoire*» и в Лондоне «*The Wellcome Collection*». Такие музей-лаборатории также принято называть научными галереями [там же].

На основе исследований мы обозначим третью тенденцию, которая в равной степени может повлиять на будущее развитие музеев. Это реформа человеческого интеллекта (по А. Койре) и появление нового вида потребителя — виртуального эскаписта (по Е. Н. Шапинской).

Данная тенденция объединяет первую и вторую тенденции. В результате так или иначе профессиональное сообщество столкнется с новым поколением людей, а значит и потребителями, которые выросли в информационной и постинформационной эпохах. Это способствует появлению музеев, в которых коллекции и архивы будут пополняться произведениями искусства на основе *NFT*¹ (например, как музей, основанный Д. Вонг и П. Гамильтоном в Сиэтле — США) [10].

Также данная тенденция будет способствовать появлению виртуальных платформ музеев на основе существующих институций. Одним из таких примеров в настоящее время является ГМИИ им. А. С. Пушкина (Россия), который предоставляет виртуальные туры по экспозиции, а также любительский доступ для непрофессионалов к архивной информации своей обширной коллекции [3].

В XXI веке многие привычные общественные и социальные институции приобретут новый облик и смыслы в результате перечисленных ниже тенденций, которые влияют на изменение мира.

1. Формирование «новой культуры» в ходе четвертой промышленной революции и применения ее инструментов для осуществления промышленной и интеллектуальной деятельности.

2. Развитие киберпространства и создание продуктов для пополнения такого пространства.

3. Массовое потребление человеком продуктов виртуальной реальности.

4. Стремление человека проживать жизнь в технологичном иномирии (виртуальной

реальности) вместо обыденной повседневности в реальном мире [12].

Такие тенденции не обошли стороной и социальную институцию музея. Изначально музеи обладали статичной и неподвижной или малоподвижной структурой. В этом можно убедиться, если проследить путь зарождения данной институции с конца XVI века по XVIII век [5]. Также обозначим основные функции музеев, которые сложились в этот период:

- 1) обеспечение людей правом на культурное развитие;
- 2) создание форм общения гуманистов, покровителей наук и искусства;
- 3) сбор и научная обработка коллекций;
- 4) создание и обеспечение функционирования лабораторий для работы научных сотрудников;
- 5) дидактические функции — воспитание и образование населения;
- 6) охрана и защита общественного культурного достояния;
- 7) консервация и реставрация предметов коллекций;
- 8) научно-экспозиционная работа [5, 101, 247–249].

В XXI веке вследствие перехода человечества из постиндустриального общества (по Ж. Бодрийяру) в информационное (по Е. Масуда) и далее в постинформационное (по В. Аронову) сложились новые культурные парадигмы. В свою очередь, это повлияло на расширение функций музеев:

- 1) применение и донесение информации до людей при помощи информационных технологий;
- 2) внедрение информационных и виртуальных технологий в концепцию музея;
- 3) создание общей основной концепции музея;
- 4) оцифровка и виртуализация коллекций музея;
- 5) создание цифровых архивов с онлайн-доступом для непрофессиональной публики;
- 6) применение менеджмента и маркетинговых стратегий для привлечения посетителей;
- 7) предоставление человеку знаний, впечатлений и эмоций путем межличностной коммуникации музея и посетителя [2, 12–13].

Кроме того, институция музея относится к культурной индустрии, поэтому помимо функций сохранения наследия, просвеще-

¹ *NFT* — это криптографические неизменяемые токены, подтверждающие уникальность виртуальных экземпляров или объектов, которыми владеет пользователь.

ния и образования населения несет и досугово-развлекательные функции, а значит, и эмоциональные.

Как мы можем убедиться, в настоящее время, структура музеев претерпела изменения и стала «постоянно эволюционирующей». Такая структура позволяет музеям влиять на экономическое и социокультурное развитие внутри страны, а также «справляться с гуманитарным кризисом», который претерпевает общество. Таким образом, в современном мире музеи становятся многофункциональным «пространством эмоционального, эстетического и общественного образования» [9].

Важно подчеркнуть, что музеи относят к культурным индустриям, это добавляет новые функции данной институции. Это производство:

- 1) общества как культурного явления;
- 2) человека культурного;
- 3) знаний о культуре;
- 4) материальных и духовных культурных артефактов [1, 5].

Музеи как часть культурной индустрии предлагают в настоящее время человеку не только знание, эмоции и смыслы, но и образ жизни, который состоит из предлагаемого товара, услуги и диалога между институцией и потребителем. В XXI веке музеи становятся частью экономики стран, а именно с точки зрения владения нематериальными активами, которые позволяют на их основе создавать и предлагать товар и услугу современному человеку [там же, 7].

В частности, особое внимание при изучении актуальных тенденций развития музеев необходимо уделять изменившемуся потребителю. На сегодняшний день потребителем нематериальных активов является виртуальный эскапист [13]. Такому человеку важно информационно-технологическое развитие социальных институций, с которыми он активно взаимодействует, а также возможность приобретать и пользоваться продуктами или услугами виртуальной реальности. Этот факт подтверждают появившиеся у музеев новые функции, которые были обозначены выше.

В качестве примера рассмотрим, какие функции и проекты реализует ГМИИ им. А. С. Пушкина, учитывая интересы современного потребителя — виртуального эскаписта.

ГМИИ им. А. С. Пушкина был основан в 1912 году и к настоящему времени насчитывает в своей коллекции более 167 000 экспонатов. За свое 112-летнее существование

музей стал свидетелем мировых исторических событий и смены нескольких эпох и поколений. Для того чтобы оставаться востребованной социальной институцией, музей в различные временные периоды реализовывал и предлагал проекты, которые были актуальны и интересны современникам.

В настоящее время, чтобы заинтересовать посетителей и потребителей, для которых виртуальность стала обыденностью, кроме посещения основной экспозиции музея очно, доступно посещение экспозиций виртуально, или онлайн. Назовем следующие виртуальные локации:

- 1) виртуальный тур о реэкспозиции ГМИИ им. А. С. Пушкина 2022 года;
- 2) проект «Другая война» (к 75-летию Победы);
- 3) виртуальный тур по Главному зданию (2014 год);
- 4) виртуальный тур по Галерее искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков (2014 год);
- 5) виртуальный тур по будущему Музейному кварталу;
- 6) виртуальный тур по отделу личных коллекций;
- 7) виртуальный тур по Учебному художественному музею им. И. В. Цветаева;
- 8) виртуальный тур по Мемориальной квартире Святослава Рихтера [3].

Перечисленные виртуальные локации доступны для посещения благодаря цифровой программе «*Smart Museum*» (рис. 1), которую музей реализовал в 2019 году и продолжает совершенствовать в настоящее время. С помощью этого проекта сотрудники музея могут моделировать сценарии будущих выставок, а также планировать движение потоков посетителей. Данный проект делает музей более доступным для маломобильных граждан и людей с ОВЗ, что очень важно для



Рис. 1. *Smart Museum* — платформа 3D-проектирования ГМИИ им. А. С. Пушкина

реализации функции обеспечения права людей на культурное развитие [3].

Помимо этого музей предоставляет возможность посетить виртуальные панорамы выставок, которые проходили в период с 2013 года по настоящее время (рис. 2). Такой подход музея к предоставлению доступа непрофессиональной и профессиональной аудитории к виртуальным проектам позволяет институции музея не только развиваться в ногу со временем, но и сохранять достижения человечества в информационно-технологической вечности.



Рис. 2. Виртуальный тур по выставке «Тату». 2020 год

Можно сделать вывод, что применение новых функций и поиск современных путей развития способствует появлению актуальных форм сохранения культурного наследия человечества. Среди них можно назвать оцифровывание коллекций, распространение нематериальных активов путем информационных технологий, создание виртуальных архивов, проведение онлайн мероприятий, лекций и дискуссий. Это отвечает задачам развития институции музеев, которые были обозначены в итогах конференции ИКОМ «Цифровой музей», а именно:

- 1) развитие мультимедийных экспозиций;
- 2) развитие *WEB*-продаж: билеты, музейный контент, сбор пожертвований;
- 3) создание *CRM* систем для изучения аудитории;
- 4) виртуальное планирование экспозиций музеев при помощи *3D*-проектирования;

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ахъямова И. А. [и др.]. Аналитика культурных индустрий: до и после [пандемии]: монография. 2 изд. / науч. ред. М. А. Беляева. М. : Директ-Медиа, 2023. 220 с.
2. Будко А. А. Образ музея в XXI веке // Музей в мире культуры. Мир культуры в музее: материалы научной конференции (г. Санкт-Петербург, 5–6 декабря 2013 года) / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 212. СПб., 2015. С. 11–18.

- 5) встраивание в экспозицию оцифрованных материалов;
- 6) создание единого ресурса для продажи музейного контента;
- 7) обеспечение ПО для *3D*-виртуализации музеев [7].

Среди мировых музеев, которые развиваются и реализуют свою концепцию в интересах современного потребителя и применяют данные тенденции, можно отметить музеи, которые перечислены ниже.

1. Историко-археологический музей Британии в Лондоне.

Британский музей предоставляет доступ к онлайн-архиву своей обширной коллекции, с которой может ознакомиться любой желающий, виртуальный тур по постоянной оцифрованной экспозиции музея и доступ к подкасту с профессионалами и экспертами в области культуры и музеологии [14].

2. Метрополитен-музей в Нью-Йорке.

Метрополитен-музей позволяет интересующимся людям ознакомиться со своей коллекцией при помощи онлайн-архива экспонатов, организует виртуальные экскурсии на онлайн-платформе для людей с ограниченными возможностями, а также проводит встречи и конференции в онлайн-формате [15].

3. Музей современного искусства в Нью-Йорке.

MoMA также предоставляет интересующейся аудитории свободный доступ к онлайн-архиву и реализует поддержку собственного мобильного приложения, благодаря которому очно в музее можно прослушать аудиогид по экспозиции или же прослушать записанные доступные интеллектуальные материалы в *WEB*-формате. Помимо этого музей дает возможность совершать покупки онлайн, где доступна не только сувенирная продукция, но и некоторые культовые объекты дизайна [16].

Реализация и внедрение данных задач и тенденций в институцию музеев в мировой практике позволит человечеству сохранить свое культурное наследие, а также привлечь к посещению и участию в жизни музеев современников, которые являются виртуальными эскапистами.

3. ГМИИ им. А. С. Пушкина. URL: <https://pushkinmuseum.art/index.php?lang=ru> (дата обращения: 05.01.2024)
4. Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период (1918–2000). СПб. : СПб ГУКИ, 2009. 152 с.
5. Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. 2 изд. СПб. : СПб ГУКИ, 2004. 408 с.
6. Какое будущее ждет музей? URL: <https://aksenovff.com/news/kakoe-budushchee-zhdet-muzei> (дата обращения: 04.01.2024)
7. Круглый стол «Что такое музей сегодня?». URL: <https://www.icom-russia.com/data/events/itogi-konferentsii-tsifrovoy-muzei-2022/> (дата обращения: 05.01.2024)
8. Куклинова И. А. «Воображаемый музей» А. Мальро: антипод или прообраз современного музея? // В поисках музейного образа: материалы научной конференции (г. Санкт-Петербург, 12–13 апреля 2007 года). СПб. : Кафедра музейного дела и охраны памятников СПб ГУ, 2007. С. 198–206.
9. Мастеница Е. Н. Музейный мир в XXI веке: векторы развития // Музей в мире культуры. Мир культуры в музее: материалы научной конференции (г. Санкт-Петербург, 5–6 декабря 2013 года). СПб. : Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 212. СПб., 2015. С. 19–26.
10. Сеймур Том. В Сиэтле появился первый музей NFT — отчасти виртуальный, но в целом офлайнный. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220328-qhzu/> (дата обращения: 04.01.2024)
11. Сеймур Том. Принято новое определение понятия «музей». URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220826-jord/> (дата обращения: 04.01.2024)
12. Трофимова А. К. Виртуальная реальность как индикатор изменения общественного сознания // Современный дизайн и проблемы высшей школы дизайна: сборник материалов 8-й Международной научно-практической конференции. М. : Союз дизайнеров России; АНО ВО «Национальный институт дизайна», 2022. С. 109–114.
13. Шапинская Е. Н. Эскапизм в киберпространстве: безграничные возможности и новые опасности // Культурологический журнал. 2013. № 2. С. 1–19. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/215.html&j_id=15 (дата обращения: 10.03.2022)
14. The British Museum. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection> (дата обращения: 04.01.2024)
15. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?> (дата обращения: 05.01.2024)
16. The Museum of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/collection/terms/> (дата обращения: 05.01.2024)

REFERENCES

1. Akhyamova I. A., Belyaeva M. A. et al. Analitika kul'turnykh industrii: do i posle [pandemii] [Analytics of Cultural Industries: Before and After [Pandemic]. Moscow, 2023. 220 p. (In Russian)
2. Budko A. A. The Image of the Museum in the XXIst century. *Muzei v mire kul'tury. Mir kul'tury v muzee* [Museum in the World of Culture. The World of Culture in the Museum: materials of the Scientific Conference (Saint Petersburg, December 5–6, 2013)]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of Saint Petersburg State Institute of Culture]. Saint Petersburg, 2015, vol. 212. P. 11–18. (In Russian)
3. GMIИ im. A. S. Pushkina [The Pushkin State Museum of Fine Arts]. (In Russian). Available at: <https://pushkinmuseum.art/index.php?lang=ru> (accessed: 05.01.2024)
4. Gritskevich V. P. Istoriya muzeinogo dela v noveishii period (1918–2000) [History of Museums in the Modern Period (1918–2000)]. Saint Petersburg, 2009. 152 p. (In Russian)
5. Gritskevich V. P. Istoriya muzeinogo dela do kontsa XVIII veka [History of Museums up to the end of the XVIIIth century]. Saint Petersburg, 2004. 408 p. (In Russian)
6. Kakoe budushchee zhdet muzei? [What Future Holds for Museums?]. (In Russian). Available at: <https://aksenovff.com/news/kakoe-budushchee-zhdet-muzei> (accessed: 04.01.2024)
7. Kruglyi stol “Chto takoe muzei segodnya?” [Round Table “What Is a Museum Today?”]. (In Russian). Available at: <https://www.icom-russia.com/data/events/itogi-konferentsii-tsifrovoy-muzei-2022/> (accessed: 05.01.2024)

8. Kuklinova I. A. “Imaginary Museum” by A. Malraux: Antipode or Prototype of the Modern Museum? *Vpoiskakh muzeinogo obraza [In Search of the Museum Image: materials of the Scientific Conference (Saint Petersburg, April 12–13, 2007)]*. Saint Petersburg, 2007. P. 198–206. (In Russian)
9. Mastenitsa E. N. The Museum World in the XXIst century: Vectors of Development. *Muzei v mire kul'tury. Mir kul'tury v muzee [Museum in the World of Culture. The World of Culture in the Museum: materials of the Scientific Conference (Saint Petersburg, December 5–6, 2013)]*. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Proceedings of Saint Petersburg State Institute of Culture]*. Saint Petersburg, 2015, vol. 212. P. 19–26. (In Russian)
10. Seymour T. V Sietle poyavilsya pervyi muzei NFT — otchasti virtual'nyi, no v tselom oflainovyi [Seattle Has Its First NFT Museum — Partly Virtual, but Mostly Offline]. (In Russian). Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220328-qhzu/> (accessed: 04.01.2024)
11. Seymour T. Prinyato novoe opredelenie ponyatiya “muzei” [A New Definition of “Museum” Adopted]. (In Russian). Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220826-jord/> (accessed: 04.01.2024)
12. Trofimova A. K. Virtual Reality as an Indicator of Changes in Public Consciousness. *Sovremenniy dizain i problemy vysshei shkoly dizaina [Modern Design and Problems of Higher School of Design: materials of the VIIIth International Scientific and Practical Conference]*. Moscow, 2022. P. 109–114. (In Russian)
13. Shapinskaya E. N. Escapism in Cyberspace: Limitless Possibilities and New Dangers. *Kul'turologicheskii zhurnal [Journal of Cultural Research]*. 2013, no. 2. P. 1–19. (In Russian). Available at: http://cr-journal.ru/rus/journals/215.html&j_id=15 (accessed: 10.03.2022)
14. The British Museum. (In English). Available at: <https://www.britishmuseum.org/collection> (accessed: 04.04.2024)
15. The Metropolitan Museum of Art. (In English). Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?> (accessed: 05.01.2024)
16. The Museum of Modern Art. (In English). Available at: <https://www.moma.org/collection/terms/> (accessed: 05.01.2024)

Информация об авторах:

Трофимова А. К. — преподаватель кафедры дизайна среды и интерьера Национального института дизайна.

Казакова Н. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры системного дизайна РГУ им. А. Н. Косыгина.

Information about the authors:

Trofimova A. K. — Lecturer at the Department of Environmental and Interior Design.

Kazakova N. Yu. — Doctor of Art Criticism, Professor at the System Design Department.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 12 января 2024 года; одобрена после рецензирования 01 февраля 2024 года; принята к публикации 05 февраля 2024 года.

The article was submitted January 12, 2024; approved after reviewing February 01, 2024; accepted for publication February 05, 2024.



Научная статья

УДК: 7.017.4

DOI: 10.36871/hon.202401067

ИНФОРМАЦИОННО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ТАНЦСОЮЗ» КАК ПРИМЕР ЦИФРОВИЗАЦИИ РОССИЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Екатерина Викторовна Васенина

Ивановский государственный университет
153025, Иваново, улица Ермака, 39.

ejikkat@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0385-2930

В статье освещается деятельность первого государственного электронного архива российского современного танца, информационно-исследовательского центра (ИИЦ) «Танцсоюз». Описаны задачи, цели, специфика работы современного цифрового архива, дан краткий исторический экскурс (архив как место формирования памяти общества о своем прошлом). ИИЦ «Танцсоюз» собирает, обрабатывает, хранит и распространяет информацию о коллективах — участниках фестиваля «Танцсоюз», который проходит в Инновационном культурном центре Калуги с 2023 года, а также обо всех российских коллективах и танцевальных проектах, которые передали информацию о себе в ИИЦ «Танцсоюз». Центр оказывает библиографические, информационные, методические услуги и проводит научно-исследовательскую и культурно-просветительскую деятельность. Постоянная задача сотрудников ИИЦ — собирать, обрабатывать, распространять, исследовать и хранить информацию о российском современном танце в профессиональном и медийном поле. Цель ИИЦ «Танцсоюз» — системно работать с целевой аудиторией сообщества российского современного танца, наблюдать динамику творческого роста хореографов коллективов, формировать архив медиаданных. В статье приводится в пример танцевальная лаборатория «Советский жест» как проект создания новых художественных практик на базе архивов хореолаборатории ГАХН (1921–1931), хранящихся в РГАЛИ.

Ключевые слова: архив российского современного танца, электронный архив, танцевальные исследования, цифровизация искусства, источниковедение, организация архива, сохранение танцевальных практик

Для цитирования: *Васенина Е. В.* Информационно-исследовательский центр «Танцсоюз» как пример цифровизации российского современного танца // *Художественное образование и наука.* 2024. № 1 (38). С. 67–72. <https://doi.org/10.36871/hon.202401067>

Original article

INFORMATION AND RESEARCH CENTER “DANCE UNION” AS AN EXAMPLE OF DIGITALISATION OF RUSSIAN CONTEMPORARY DANCE

Ekaterina V. Vasenina

Ivanovo State University
39 ul. Ermaka, Ivanovo, 153025, Russian Federation

ejikkat@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0385-2930

The aim of the article is to cover the activities of the first state digital archive of Russian contemporary dance, the Information and Research Centre “Dance Union”. The article describes the

tasks, goals, and specifics of the modern digital archive, and gives a brief historical overview of it as a place where a society's memory of its past is formed. IRC "Dance Union" collects, processes, stores and distributes information about the groups participating in the "Dance Union" festival, which is held at the Innovation Cultural Center of Kaluga since 2023, as well as about all Russian groups and dance projects that have submitted information about themselves to the IRC "Dance Union". The IRC provides bibliographic, information, methodological services and carries out research, cultural and educational activities. Its permanent task is to collect, process, distribute, research and store information about Russian modern dance in the professional and media field. Its goal is to systematically work with the target audience of the Russian contemporary dance community, to observe the dynamics of the creative growth of the groups' choreographers, and to create an archive of media data. The article gives an example of the dance laboratory "Soviet Gesture" (2015 – present) as a project for the creation of new artistic practices based on the archives of the choreographic laboratory of the State Academy of Art Sciences (1921–1931), stored in the Russian State Archive of Literature and Art.

Keywords: archive of Russian contemporary dance, electronic archive, dance research, digitalisation of art, source study, archive organisation, preservation of dance practices

For citation: Vasenina E. V. Information and Research Center "Dance Union" as an Example of Digitalisation of Russian Contemporary Dance. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 67–72. <https://doi.org/10.36871/hon.202401067> (In Russian)

В 2023 году на базе калужского Инновационного культурного центра был открыт информационно-исследовательский центр «Танцсоюз» — первый государственный архив российского современного танца. Его цель — хранить в цифровом виде материалы о проектах и коллективах свободных форм танца России начиная с 1990-х годов.

ИИЦ «Танцсоюз» собирает, обрабатывает, хранит и распространяет информацию о коллективах — участниках фестиваля «Танцсоюз», который проходит в Инновационном культурном центре Калуги с 2023 года, а также обо всех российских коллективах и танцевальных проектах, которые передали информацию о себе в ИИЦ «Танцсоюз». Центр оказывает библиографические, информационные, методические услуги и проводит научно-исследовательскую и культурно-просветительскую работу. Постоянная задача сотрудников ИИЦ — собирать, обрабатывать, распространять, исследовать и хранить информацию о российском современном танце в профессиональном и медийном поле. Задача «Танцсоюза» — системно работать с целевой аудиторией сообщества российского современного танца, наблюдать динамику творческого роста хореографических коллективов, формировать архив медиаданных.

ИИЦ «Танцсоюз» участвует в проведении научно-практической конференции деятелей российского современного танца, которая с начала 2020-х годов проводится Инновационным культурным центром Калуги. Конференция активно поддерживает

различные инициативы профессионального сообщества, на ней прорабатываются вопросы репертуара бюджетных и любительских коллективов современного танца различного уровня, анализируются региональные особенности бытования, вопросы теории современного танца, фестивальная проблематика, профессиональные тонкости проведения мастер-классов и многое другое.

Деятельность ИИЦ «Танцсоюз» поддерживает гипотезу кумулятивного развития науки и отечественной культуры. Исследователи, которые придерживаются этой модели, полагают, что наука развивается путем накопления и уточнения знаний, в результате чего они становятся более обширными и точными. При таком подходе цель изучения истории науки — показать этот путь и «представить современное состояние науки как результат ее предшествующего развития» [6, 18].

Опираясь на принципы отечественного архивоведения, ИИЦ «Танцсоюз» ставит на первое место принцип историзма, в основе которого лежит рассмотрение любого общественного явления в процессе его развития, поскольку в нем обязательно имеются «остатки прошлого, основы настоящего и зачатки будущего» [3, 22]. Документы становятся своего рода продуктом этих явлений общественной жизни, а также средством их запечатления, поэтому такие документы необходимо рассматривать и оценивать с учетом определенной исторической эпохи. В текущий исторический период цифровые документы являются наиболее массово ис-

пользуемым инструментом для хранения информации о событиях.

Куратор архива музея современного искусства «Гараж» и создатель сети архивов российского искусства RAAN А. Е. Обухова понимает специфику архива так: «Архив современного искусства, в отличие от архива традиционного, проходит сквозь архивиста почти физически. Он подразумевает шум, гул, скрежет бытия, даже панику реакций на моментальную реальность. <...> Наш архивариус не всегда уверен в том, что ценно, что нет. Современность отменяет понятие о гениальности, допуская в свои пределы активных авторов, чью значимость осмысляют другие поколения» [5].

Исследователь И. В. Сабенникова подчеркивает: «Виды личных документов с переходом на цифровой формат записи остаются прежними, меняется форма их подачи» [13, 254]. Действительно, документы могут создаваться фондообразователями на личных цифровых устройствах, храниться как контент интернет-сайтов и соцсетей и содержаться как в цифровом, так и в распечатанном виде, если это текстовые или фотодокументы. Меняется среда бытования документов, формат их хранения, но кумулятивная задача сохранения фактов и явлений культуры остается неизменной, документы по-прежнему требуют описи, каталогизации и этикетаж.

Продолжительность жизненного цикла электронных документов (ЭД) пока остается неуточненной, и государственные архивы стараются дублировать наиболее ценные документы на бумаге, кино- и фотопленке, на электронных носителях в разных электронных форматах.

В цифровом формате архивные фонды существуют пока в алгоритмах формирования традиционного физического архивного фонда и понятийного аппарата: документы датируются при поступлении, выдаче и по выбытии из архива, им присваиваются метаданные, создаются их копии на различных носителях, применяются классификационные схемы для удобства навигации внутри архива.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Современное представление о документе как об объекте родилось из вековой традиции создавать его в качестве «памятки» о договорах и социальных событиях. Отсюда же берет начало и современное понимание архива как места, где хранятся свидетельства о существенных, с точки зрения общества и институтов, процес-

сах. Эти понятия дали жизнь еще одной распространенной идее: архивы и архивные документы, сохраняя аутентичные свидетельства прошлого того или иного общества, так или иначе формируют «социальную память» [2, 28].

До Французской революции во многих государствах Европы вход в архивы и право обращаться в официальные архивные учреждения были привилегией, которая строго охранялась. К концу XIX века все крупнейшие архивы взяли на себя двойную функцию: хранилищ как исторической, так и текущей документации. Благодаря физическому пространству хранилища утвердился «исторический» аспект понятия «архивный материал» [2, 33], и «исторические документы» начали ассоциироваться с ценностью, традицией и прошлым, что можно так или иначе использовать.

Озабоченные проблемой публичного доступа к государственным архивам, французские архивисты начали систематическую работу по распространению и воплощению республиканских концепций в практике управления архивами. В 1821 году во Франции была основана Национальная школа хартий — учреждение высшего образования, целенаправленно готовившее архивистов.

Начиная с 1970-х годов архивисты США, и в частности Ф. Джеральд Хэм [4, 58], утверждают, что огромные массивы документации, поступающие в государственные и национальные хранилища, заставляют архивистов выходить за рамки их роли «стражей» прошлого. Резкое увеличение объемов документов потребовало, чтобы архивные процессы были направлены не на сохранение документов, а на сокращение их количества. Хэм призывал архивистов изучать новые технологии хранения информации. В России постепенная конверсия бумажного карточного каталога, существовавшего более ста лет, в электронные формы учета стала происходить в 2000-е годы [1, 40].

Новые электронные каталоги стали киберхранилищами, а единицы хранения в них — новыми цифровыми объектами. Эти электронные накопления так или иначе принадлежат к обобщенному понятию «контент», доступ к которому и управление которым по умолчанию принадлежит не архивистам, а системным администраторам. Архивистам для полноценного доступа к сформированным ими архивам нужно пройти курсы повышения квалификации для работы в электронных средах. Тогда рукописи и печатные книги, печатная продукция и навигация между

ними будут максимально прояснены и классифицированы для дальнейшего пользования профильными специалистами.

Базовая единица хранения ИИЦ «Танцсоюз» — архивный электронный документ, материальный носитель с зафиксированной на нем информацией и идентифицирующими его реквизитами. Хранению в ИИЦ «Танцсоюз» подлежат следующие ЭД: видео проектов и спектаклей, фотографии, исследовательские статьи, эфемериды (от греч. *ἐφήμερος*, что значит «однодневный, недолгий») — тиражные презентационные материалы, которые освещают определенное событие (флаеры, пригласительные билеты, программки, буклеты, брошюры, прессы-релизы и плакаты, афиши, открытки).

Крайне важно внимательно заводить мета-данные единиц хранения, к которым относится информация о технических характеристиках файла: название и описание документа, дата и время его создания, актуальная версия, автор, история редактирования, местоположение, технические свойства программы, в которой был создан файл, и другие сведения. Чтобы сделать архивную метаинформацию эффективной, в ИИЦ «Танцсоюз» цифровые объекты описывают при помощи разного рода тегов — ключевых слов, используемых в процессах описания. Ценными для работы оказались методические рекомендации по оформлению научного паспорта, указанные в справочнике «Система научного описания музейного предмета. Классификация. Методика. Терминология» [15] и «Методические рекомендации» Росархива [8].

ЛАБОРАТОРИЯ «СОВЕТСКИЙ ЖЕСТ» КАК ПРИМЕР ПРАКТИЧЕСКОЙ ВОСТРЕБОВАННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ АРХИВОВ

Деятельность ИИЦ «Танцсоюз» направлена на популяризацию российского современного танца в художественной отечественной культуре. На примере действующей лаборатории «Советский жест» [10] мы хотим показать, как архив может способствовать созданию новых художественных практик и сохранению исторического культурного наследия в будущем.

Создательницы и участницы танцевального кооператива «Айседорино горе» Дарья Плохова и Александра Портянникова исследовали архив хореологической лаборатории Государственной академии художественных

наук (ГАХН, 1921–1931), который хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Свою практику по включению исследуемого материала в активное пользование, которое делает его доступным источником знания, они назвали лабораторией «Советский жест». Результаты практических исследований этой лаборатории, которые продолжаются до сих пор, были опубликованы отдельным изданием [12].

Обращаясь к архивам хореологической лаборатории ГАХН, Плохова и Портянникова поставили себе задачу извлечения креативных практик из архивного материала. «Архив раннесоветского современного танца содержит множество не поглощенных и рассеянных следов, которые мы перерабатываем и возвращаем в цикл танцевальной практики» [12, 8], — пишут они в «Руководстве». По откопированным листам протоколов заседаний, где обсуждались возможности ритма и его влияние на производственную практику (мимика и жест как функция сигнально-симфонической работы мозговых полушарий [11], принципы фиксации сценического движения [7], экспериментальные исследования координации звука и движения [9], принципы системы Айседоры Дункан [14] и многое другое), участницы лаборатории «Советский жест» пытались воспроизвести написанное буквально. Они коллективно обсуждали прочитанное в документах и пробовали воспроизвести предложенные в них практики, описанные текстуально. Участницы лаборатории «Советский жест» изучают образы и мотивы создания «телесного костюма» нового советского человека, зарождавшегося в 1920-е годы в том числе через новые телесные практики, связанные с индустриализацией. Используя архивные документы и лабораторно-сценические практики (выступления участниц лаборатории состоялись на московских площадках: в центре современного искусства «Солянка», в «Боярских палатах», в Центре им. Мейерхольда, в музее «Гараж»), они доказывают, что российский современный танец как заметное явление российского искусства начал создаваться не тридцать, а сто лет назад.

Погружение в архивы, исследование системы фиксации движения А. А. Сидорова, анализ пластического движения В. В. Майя, системы ритмической гимнастики Ж. Далькроза и Н. Г. Александровой, пластики и анализа жестов И. С. Чернецкой дали возможность практикам современного российского

танца внимательно отнестись к вкладу своих предшественников в отечественную художественную культуру.

В архивах ИИЦ «Танцсоюз» находятся материалы российских танцевальных коллективов Урала, Центральной России, Забайкалья, Сибири, Москвы и Петербурга. Свои архивы передали: основатель екатеринбургского театра танца «Провинциальные

танцы» Лев Шульман, екатеринбургская компания «Киплинг», театр танца «Провинциальные танцы», екатеринбургская биеннале современного искусства, новосибирские танцевальные коллективы, театры танца города Иванова, Карелии, Калининграда.

Электронные архивы доступны по запросу в Инновационном культурном центре Калуги и ждут своих исследователей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Акоев М. А., Васильев О. Г.* Конверсия карточного каталога книг в электронную форму: опыт зональной научной библиотеки УГТУ–УПИ // Библиотеки вузов Урала. 2004. № 5. С. 37–43.
2. *Блоун Ф., Розенберг У.* Происхождение прошлого. «Подлинность» для историков и архивистов; пер. с англ. Ю. Князькиной, Е. Шраги. СПб. : Издательство Европейского университета, 2017. 376 с.
3. *Бурова Е. М., Алексеева Е. В., Афанасьева Л. П.* Архивоведение (теория и методика): учебник для вузов / под ред. Е. М. Буровой. М. : Термика, 2016. 688 с.
4. Документоведение и архивное дело за рубежом. Информационный сборник статей, справок, рефератов, сокращенных переводов и аннотаций. 2019. № 2 (49). 156 с.
5. Интервью с командой архива музея Garage. Онлайн-медиа «Объединение». URL: <https://obdn.ru/articles/intervyu-s-komandoy-arhiva-muzeya-garage> (дата обращения: 05.11.2023)
6. Источниковедение: учеб. пособие / отв. ред. М. Ф. Румянцев. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 685 с.
7. *Ларионов А. И.* Машинопись. Замечания от психо-физической лаборатории в вопросах регистрации движения. 12.12.1927. РГАЛИ. Ф. № 941. Оп. 17. Ед. хр. 15. Л. 50.
8. Методические рекомендации к Правилам организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, научных организациях. URL: <http://archives.gov.ru/documents/methodics/2021-recommendations-pravila.shtml> (дата обращения: 03.11.2023)
9. *Позняков Н. С.* Машинопись. 11.04.1928. РГАЛИ. Ф. № 941. Оп. 17. Ед. хр. 15. Л. 106.
10. Полевые исследования. Танц-кооператив «Айседорино горе». Советский жест. Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture> (дата обращения: 04.11.2023)
11. *Пясецкая Н. В.* Машинопись. 23.01.1928. РГАЛИ. Ф. № 941; Государственная академия художественных наук (ГАХН) (Москва, 1921–1931). Оп. 17. Ед. хр. 15. Л. 63.
12. Руководство по практическому применению танцевального архива «Опыты хореологии, или Куда нас завел “Советский жест”» / авт.-сост. Д. Плохова, А. Портянникова. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2020. 160 с.
13. *Сабенникова И. В.* Личные архивы и их трансформация в эпоху цифровизации // Вестник РУДН. 2022. № 2 (21). С. 251–257. (История России)
14. *Сидоров А. А.* Машинопись. 19.03.1928. РГАЛИ. Ф. № 941. Оп. 17. Ед. хр. 15. Л. 94.
15. Система научного описания музейного предмета. Классификация. Методика. Терминология: справочник. СПб. : Артлюкс, 2003. 408 с.

REFERENCES

1. *Akoev M. A., Vasil'ev O. G.* Conversion of Card Catalog of Books into Electronic Form: the Experience the of USTU-UPI Zonal Scientific Library. *Biblioteki VUZov Urala [Libraries of Ural Universities]*. 2004, no. 5. P. 37–43. (In Russian)
2. *Blouin F., Rosenberg W.* Proiskhozhdenie proshlogo. “Podlinnost” dlya istorikov i arhivistov [Processing the Past. Contesting Authority in History and the Archives]. Saint Petersburg, 2017. 376 p. (In Russian)
3. *Burova E. M., Alekseeva E. V., Afanas'eva L. P.* Arkhivovedenie (teoriya i metodika) [Archival Studies (theory and methodology) : textbook for universities]. Moscow, 2016. 688 p. (In Russian)

4. Dokumentovedenie i arkhivnoe delo za rubezhom. Informatsionnyi sbornik statei, spravok, referatov, sokrashchennykh perevodov i annotatsii [Documentation and Archiving Abroad. Information Kit of Articles, References, Essays, Abridged Translations and Abstracts]. Moscow, 2019, no. 2 (49). 156 p. (In Russian)
5. Garage Archives, Media and Library: Behind the Scenes : interview. *Ob'edinenie* [Gathering]. (In Russian). Available at: <https://obdn.ru/articles/intervyu-s-komandoy-arhiva-muzeya-garage>. (accessed: 05.11.2023)
6. Romyantseva M. F. (ed.) *Istochnikovovedenie* [Source Study : textbook]. Moscow, 2015. 685 p. (In Russian)
7. Larionov A. I. Mashinopis'. Zamechaniya ot psikho-fizicheskoi laboratorii v voprosakh registratsii dvizheniya [Typescript. Comments from the Psycho-Physical Laboratory on Issues of Motion Registration]. 12.12.1927. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 941. Op. 17. Ed. khr. 15. L. 50. (In Russian)
8. Metodicheskie rekomendatsii k Pravilam organizatsii khraneniya, komplektovaniya, ucheta i ispol'zovaniya dokumentov Arkhivnogo fonda Rossiiskoi Federatsii i drugikh arkhivnykh dokumentov v gosudarstvennykh i munitsipal'nykh arkhivakh, muzeyakh i bibliotekakh, nauchnykh organizatsiyakh [Methodological Recommendations to the Rules for Organizing the Storage, Acquisition, Recording and Use of Documents of the Archival Fund of the Russian Federation and Other Archival Documents in State and Municipal Archives, Museums and Libraries, Scientific Organizations]. (In Russian). Available at: <http://archives.gov.ru/documents/methodics/2021-recommendations-pravila.shtml> (accessed: 03.11.2023)
9. Poznyakov N. S. Typescript. 11.04.1928. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 941. Op. 17. Ed. khr. 15. L. 106. (In Russian)
10. Tants-kooperativ "Aisedorino gore". Sovetskii zhest [Dance Cooperative "Isadorino Gore". Soviet Gesture : Garage Field Research]. (In Russian). Available at: <https://garagemca.org/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture> (accessed: 04.11.2023)
11. Pyasetskaya N. V. Typescript. 23.01.1928. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 941. Op. 17. Ed. khr. 15. L. 63. (In Russian)
12. Plokhova D., Portyannikova A. Rukovodstvo po prakticheskomu primeneniyu tantseval'nogo arkhiva "Opyty khoreologii, ili kuda nas zavel "Sovetskii zhest" [Manual for the Practical Use of a Dance Archive: Experiments in Choreology, or Where the Soviet Gesture Has Led Us]. Moscow, 2020. 160 p. (In Russian)
13. Sabennikova I. V. Personal Archives and Their Transformation in the Era of Digitalization. *Vestnik RUDN* [RUDN Journal of Russian History]. 2022, no. 2 (21). P. 251–257. (In Russian)
14. Sidorov A. A. Typescript. 19.03.1928. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 941. Op. 17. Ed. khr. 15. L. 94. (In Russian)
15. Sistema nauchnogo opisaniya muzeinogo predmeta. Klassifikatsiya. Metodika. Terminologiya [System of Scientific Description of a Museum Object. Classification. Methodology. Terminology : directory]. Saint Petersburg, 2003. 408 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Васенина Е. В. — доцент Ивановского государственного университета, исследователь российского современного танца, аспирант Московского государственного института культуры.

Information about the author:

Vaseniina E. V. — Associate Professor at Ivanovo State University, Researcher of Russian Contemporary Dance, Postgraduate student of Moscow State Institute of Culture.

Статья поступила в редакцию 22 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 20 декабря 2023 года; принята к публикации 22 декабря 2023 года.

The article was submitted November 22, 2023; approved after reviewing December 20, 2023; accepted for publication December 22, 2023.



Научная статья

УДК 347.78

DOI: 10.36871/hon.202401073

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЮРИДИЧЕСКОЙ ЗАЩИТЫ АВТОРСКИХ ПРАВ В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Игорь Юрьевич Никодимов¹, Тимур Станиславович Сливин²

¹ Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

² Российский новый университет
105005, Российская Федерация, Москва, улица Радио, 22

¹ nikodimov@rgsai.ru, ORCID: 0000-0001-9111-2881

² sovetdis@rambler.ru, ORCID: 0000-0001-6751-0249

Современные проблемы защиты авторских прав в науке и искусстве тесно связаны с новым этапом технологического развития, который четко обозначился в начале 20-х годов XXI века в связи с внедрением искусственного интеллекта (далее — ИИ) во все сферы современной жизни [11, 165]. Внедрение ИИ в искусство и науку вызывает ряд юридических вопросов, особенно в отношении авторского права [3, 78]. В некоторых юрисдикциях авторство может быть приписано разработчику ИИ, в то время как в других — самому ИИ. Чтобы получить авторскую защиту, произведение должно быть оригинальным. Может ли ИИ создавать оригинальные произведения, или они будут считаться основанными на предыдущих работах? Если ИИ использует материалы или данные, которые являются объектом авторского права других лиц, то встает вопрос об использовании и лицензировании этих материалов. Если ИИ создает произведение, которое нарушает авторские права других лиц, тогда кто несет ответственность за нарушение — разработчик ИИ или сам ИИ? Какие права на использование произведения, созданного с помощью ИИ, должны быть предоставлены его создателю или владельцу ИИ, а также другим лицам? Параллельно возникает вопрос о том, как обеспечить юридическую защиту для ИИ и созданных им произведений, чтобы предотвратить незаконное использование или копирование этих произведений. В некоторых случаях ИИ может создавать новые технологии или изобретения. Тогда рождается вопрос о том, кому принадлежат патентные права на такие изобретения, и как они могут быть защищены. Все эти вопросы требуют дальнейшего юридического анализа и разработки соответствующих правовых норм и политик для регулирования внедрения ИИ в искусство и науку.

Ключевые слова: авторское право, наука, искусство, искусственный интеллект

Для цитирования: Никодимов И. Ю., Сливин Т. С. Современные проблемы юридической защиты авторских прав в науке и искусстве //Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 73–78. <https://doi.org/10.36871/hon.202401073>

Original article

MODERN PROBLEMS OF LEGAL PROTECTION OF COPYRIGHT IN SCIENCE AND ART

Igor Yu. Nikodimov¹, Timur S. Slivin²

¹ Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr, Moscow, 121165, Russian Federation

² Russian New University
22 ul. Radio, Moscow, 105005, Russian Federation

¹ nikodimov@rgsai.ru, ORCID:0000-0001-9111-2881

² sovetdis@rambler.ru, ORCID: 0000-0001-6751-0249

Modern problems of copyright protection in science and art are closely related to the new stage of technological development, which was clearly identified in the early 2020^s with the introduction of artificial intelligence in all spheres of modern life [11, 165]. The introduction of AI into art and science raises a number of legal issues, especially regarding copyright [3, 78]. In some jurisdictions, authorship can be attributed to the AI developer and in others to the AI itself. To get copyright protection, a work must be original. Can AI create original works, or will they be considered based on previous works? If the AI uses materials or data that are copyrighted by others, the question arises as to the use and licensing of these materials. If the AI creates a work that violates the copyrights of others, who is responsible for the violation — the AI developer or the AI itself? What rights to use the AI-created work should be granted to the creator or owner of the AI, as well as to others? A parallel question is how to legally protect AI and the works it creates in order to prevent the illegal use or copying of these works. In some cases, AI can create new technologies or inventions. Then comes the question of who owns the patent rights to such inventions, and how they can be protected. All these issues require further legal analysis and the development of appropriate legal norms and policies to regulate the introduction of AI in art and science.

Keywords: copyright, science, art, artificial intelligence

For citation: Nikodimov I. Yu., Slivin T. S. Modern Problems of Legal Protection of Copyright in Science and Art. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 73–78. <https://doi.org/10.36871/hon.202401073> (In Russian)

Актуальность вопросов рассмотрения авторских прав возникает с определенной периодичностью, начиная с исков А. С. Пушкина к его издателям. В советский период актуальность данного вопроса отпала из-за национализации основных материальных и нематериальных активов. Однако в современной России вопрос авторского права встал вновь.

Необходимо отметить неоднозначность решений, принимаемых судами по проблемам авторского права. Так, в п. 1 ст. 1259 ГК РФ отмечается, что авторское право охраняет произведения науки, литературы и искусства независимо от достоинств и назначения произведения, а также от способа его выражения [4, 15]. При этом авторское право охраняет лишь уникальную форму любого произведения, опуская проблемы содержательного наполнения [1, 53].

Наиболее остро стоит проблема защиты содержательного наполнения для произведений науки. На решение данной проблемы направлена деятельность электронных ресурсов Российской государственной библиотеки (*rsl.ru*), научной электронной библиотеки *Elibrary*, а также других платформ, осуществляющих учет, обобщение и представление научных работ [10, 15; 5, 27] В 2007 году была разработана программа «Анти-

плагиат», объединяющая вышеперечисленные ресурсы, которая позволяет в автоматическом режиме отслеживать нарушение авторских прав.

Рассматривая проблемы защиты авторских прав на произведения науки необходимо остановиться на требованиях п. 14 и Раздела VI Постановления Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 № 842 «О порядке присуждения ученых степеней» (вместе с «Положением о присуждении ученых степеней») [2, 146], где Раздел VI «Лишение ученых степеней» должен регламентировать вопросы защиты авторского права. Однако постоянно возникают споры по перечисленным ниже позициям.

1. Целесообразно ли Министерству науки и высшего образования Российской Федерации принимать заявления о лишении ученой степени от любого физического или юридического лица (см. п. 66 Постановления Правительства № 842), если нет претензии от авторов заимствованного материала или его отдельных результатов? Как представляется, именно претензии автора должны стать основанием для определения, идет ли речь о заимствовании или о сходстве материалов.

2. Если заимствование производится вместе с имеющимися в работе-источнике цита-

тами из трудов третьих лиц и ссылками на них, то совпадение цитат и совпадение рассуждений соискателя с рассуждениями автора работы-источника необходимо рассматривать и оценивать едино, не разделяя на цитаты из трудов третьих лиц с соответствующими ссылками и на собственно заимствования суждений автора работы-источника. Если тождественные цитаты из работ одних и тех же авторов расположены в одинаковой последовательности и сопровождаются тождественными рассуждениями соискателей, имеет место не случайное совпадение правомерно заимствованных фрагментов, а присвоение себе результата чужого анализа литературы по изучаемой теме.

По данной позиции целесообразно руководствоваться первым абзацем п. 14 Постановления Правительства № 842, в котором указывается, что «В диссертации соискатель ученой степени обязан ссылаться на автора и (или) источник заимствования материалов или отдельных результатов». Следовательно, доказательством правомерности использования материала является наличие сноски, а не порядок или место расположения ссылок на цитируемые работы. Целесообразно отметить и тот факт, что ссылки не регламентируются ни Национальным стандартом Российской Федерации ГОСТ Р 7.0.11-2011 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Диссертация и автореферат диссертации. Структура и правила оформления», ни «Положением о порядке присуждения ученых степеней». Кроме того, чаще всего данные проблемы не относятся к положениям, выносимым на защиту, и научной новизне исследований, являющихся квинтэссенцией научно-квалификационной работы, а относятся к вспомогательному материалу.

3. По мнению многих ученых, 2 абзац п. 14 Постановления Правительства № 842 достаточно четко трактует доказательность использования в диссертации результатов научных работ, выполненных соискателем ученой степени лично и (или) в соавторстве. Однако в целях конкретизации данного абзаца его целесообразно дополнить следующим: «...соискатель ученой степени обязан отметить в диссертации или автореферате диссертации это обстоятельство (лично или в соавторстве)». Кроме того, необходимо более четко трактовать термин «отметить». За позицию «отметить» предполагается принять размещение названия работы в списке литературы в диссертации или автореферате.

4. По рекомендации ВАК № 6-пл от 11.12.2018 «Об оформлении результатов научных исследований в диссертационных работах» работы соискателя, не указанные в автореферате и диссертации, не учитываются при проведении процедур раздела VI Постановления Правительства № 842. Однако это противоречит пп. 70 (2) и 76 Постановления Правительства. В целях объективного рассмотрения заявления о лишении ученой степени рекомендуется запрашивать все доступные дополнительные сведения у лица, в отношении которого оно подано. При этом необходимо обращать внимание на выполнение в дополнительных документах пп. 2, 3, 13, 14 Постановления Правительства.

5. Из текстов диссертаций, находящихся в библиотеке организации, где была проведена защита, и размещенных на платформах «Интернет», имеющих в наличии в РГБ, безусловно, приоритет имеет последний (размещенный на платформах «Интернет», имеющийся в наличии в РГБ) (ст. 10 Федерального закона от 29.12.1994 № 77-ФЗ «Об обязательном экземпляре документов»). При этом необходимо, на наш взгляд, подтвердить факт его использования, то есть иметь подтверждение РГБ о запросе текста. Это сделает экспертизу более доказательной, так как лица, в отношении которых поданы заявления о лишении ученой степени, неоднократно предоставляли документы, в которых указывался факт отсутствия таких обращений.

Следовательно, несмотря на наличие нормативно-правовой базы для защиты авторского права при рассмотрении различного типа научных исследований, остаются вопросы, которые снижают доказательность данного процесса [8, 178].

Вместе с тем следует отметить, что с выпуском нового программного продукта от *OpenAI* и *MidJourney* актуальность защиты авторских прав на произведения искусства и науки значительно возрастает [9, 11; 7, 20]. Благодаря данным продуктам возможна генерация не только научных, но и художественных произведений. Следовательно, проблемы защиты авторских прав вырастут кратно.

В целях решения данного вопроса необходимо изучать и внедрять передовой опыт. По мнению многих специалистов, наиболее продвинутым государством в области использования искусственного интеллекта является Китай. При этом, по данным Организации экономического сотрудничества и развития, большая часть контрафактной продукции

в мире (63,2 %), в том числе в информационной сфере, производится в Китае. И хотя с данными цифрами можно поспорить, однако все эксперты едины во мнении, что Китай занимает сейчас первое место по внедрению государством различных направлений продукции ИИ и защиты от его воздействия.

Всемирная организация интеллектуальной собственности опубликовала данные результатов 2022 года, согласно которым Китай занял первое место в мире по числу действующих регистраций товарных знаков, по числу действующих в мире промышленных образцов, по числу поданных патентных заявок и т. д.

Произведения искусства, науки и литературы в Китае защищаются авторским правом. В своей основе источником авторского права в современном Китае является всемирная Бернская конвенция по авторскому праву 1886 года и Женевская конвенция по авторскому праву 1952 года. Кроме того, в Китае принят закон «Об авторских правах», положение «О коллективном управлении авторскими правами» и другие ведомственные нормативно-правовые документы Главного государственного управления по делам печати, радио, кино и телевидения. Это означает, что нормативно-правовая база имеет не только международную, но и национальную проработку.

Авторские права в Китае не требуют специальной регистрации, а возникают при создании произведения. Это объединяет китайское право с российским правом. Авторское право в Китае включает как личные, так и исключительные права автора, а именно: 1) личные права на имя, наименование произведения, право на публикацию произведения, право на неизменность произведения; 2) исключительное право включает в себя право автора на распоряжение произведением по своему усмотрению, право передавать свои права полностью или частично на коммерческую эксплуатацию за соответствующее вознаграждение. Исключительное право действует в Китае в течение жизни автора и еще 50 лет после его смерти, в России — 70 лет.

Как уже отмечалось, авторские права в Китае не требуют специальной регистрации, однако по желанию автора можно задепонировать¹ право на произведение в национальном

управлении авторского права КНР (CNAC) (*Copyright national agency of China*). Именно свидетельство данного агентства повышает вероятность защиты авторского права в случае его нарушения.

Кроме этого, законодатели в Китае не выделяют смежные права как отдельный вид интеллектуальной деятельности, а относят их к авторским [12, 68]. А это значит, что основная часть вопросов, которые подняты в данной статье, в Китае уже решены. В России этот вопрос все еще является актуальным.

Любой автор при помощи цифрового депонирования может зафиксировать авторство на свое произведение и получить соответствующий документ. Депонирование осуществляется на сайте *nrts.ru*, где могут быть зарегистрированы и граждане России. Следует отметить, что данной процедурой пользуются авторы произведений искусства.

Наказание за нарушение авторских прав в Китае осуществляется в административном и уголовном порядке. Так, административная ответственность включает в себя штраф, изъятие контрафакта, прекращение деятельности и принесение извинения автору. Уголовная ответственность — лишение свободы на срок до семи лет.

Следует обратить внимание на регистрацию товарного знака в Китае, который, как уже было отмечено, занимает первое место в мире по данному направлению деятельности. Любое название, текст, символ, любое 2D или 3D изображение можно защитить в виде товарного знака. Основная задача при этом — быть первым. Кроме того, следует отметить, что в Китае признают товарные знаки, зарегистрированные только на территории страны. Заявка на регистрацию товарного знака подается в Государственное управление промышленности и торговли (*SAIC — State agency of Industry and commertion*) [6, 17]. Агентство проверяет наличие аналогов товарного знака, осуществляет экспертизу, регистрирует товарный знак и выдает свидетельство. Срок действия регистрации товарного знака — десять лет с правом продления.

Таким образом, можно сделать вывод, что на текущий момент юридические вопросы защиты авторских прав при создании и использовании произведений искусства, науки и литературы в России приобретают все большее значение. При этом вопросы защиты авторских прав, в том числе с помощью ИИ, наиболее проработаны в Китае. В целях использования передового опыта в юриди-

¹ Задепонировать — означает зарегистрировать авторское право на произведение [7, 178; 13, 197].

ческой защите авторских прав необходимо: применяемый в юридической защите авторских прав; 3) проработать систему защиты авторских прав, в том числе с применением ИИ, и закрепить ее законодательно.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гаврилов Э. П. Понятие и термин «плагиат» в российском законодательстве // *Хозяйство и право*. 2020. № 1 (516). С. 52–60.
2. Законы и подзаконные нормативно-правовые акты отрасли связи : учебное пособие. СПб. : Лань, 2000. 124 с.
3. Ильченко Е. А., Никодимов И. Ю. Международно-правовое регулирование борьбы с преступлениями в сфере компьютерной информации // *Уголовная ответственность и наказание. Опыт России и зарубежных стран : сборник статей по материалам научно-практической конференции*. Т. 2. М. : ИТК Дашков и К, 2019. С. 77–85.
4. Никодимов И. Ю. Автоматизированный многокритериальный выбор и подработка технологических режимов на основе формирования элементов АСТПП (на примере крашения чулочно-носочных целлюлозных изделий прямыми красителями) : дис. ... канд. технических наук. Л., 1989. 150 с.
5. Никодимов И. Ю. Информационно-коммуникативная функция государства и механизм ее реализации в современной России (теоретический и сравнительно-правовой анализ) : дис. ... доктора юридических наук. СПб., 2001. 409 с.
6. Никодимов И. Ю. Правовые вопросы внедрения современных информационных систем в образовательный процесс (на примере творческих вузов) // *Художественное образование и наука*. 2023. № 4 (37). С. 20–27.
7. Никодимов И. Ю. Словарь определений, понятий и терминов, используемых в области телекоммуникаций. СПб. : Лань, 1999. 64 с.
8. Никодимов И. Ю. Юридические аспекты внедрения искусственного интеллекта в инклюзивное образование // *Художественное образование и наука*. 2023. № 3 (36). С. 177–184.
9. Никодимов И. Ю., Бучнев Д. Н. Вопросы совершенствования законодательной базы и практики регулирования операторской деятельности // *Мобильные системы*. 1999. № 8. С. 11.
10. Никодимов И. Ю., Новиков М. Ю. Введение в информационные технологии : учебное пособие для специализированных вузов. М. : ИТК Дашков и К, 2023. 236 с.
11. Новиков М. Ю., Никодимов И. Ю. Юриспруденция в сфере высоких технологий // *Уголовная ответственность и наказание. Опыт России и зарубежных стран : сборник статей по материалам научно-практической конференции*. Т. 2. М. : ИТК Дашков и К, 2019. С. 160–166.
12. Новоселова Л. А. Право интеллектуальной собственности М. : Статут, 2018.
13. Пахомова Е. А. О перспективах межведомственного взаимодействия в развитии практик инклюзивных социальных театров, действующих на базе инклюзивных творческих лабораторий // *Художественное образование и наука*. 2023. № 4 (37). С. 197–204.

REFERENCES

1. Gavrilov E. P. The Concept and Term “Plagiarism” in Russian Legislation. *Khozyaistvo i pravo [Economy and Law]*. 2020, no. 1 (516). P. 52–60. (In Russian)
2. Zakony i podzakonnye normativno-pravovye akty otrasli svyazi [Laws and By-Laws of the Communications Industry : tutorial]. Saint Petersburg, 2000. 124 p. (In Russian)
3. Il'chenko E. A., Nikodimov I. Yu. International Legal Regulation of the Fight against Crimes in the field of Computer Information. *Ugolovnaya otvetstvennost' i nakazanie. Opyt Rossii i zarubezhnykh stran [Criminal Liability and Punishment. Experience of Russia and Foreign Countries: materials of the Scientific and Practical Conference]*. Vol. 2. 2019. P. 77–85. (In Russian)
4. Nikodimov I. Yu. Avtomatizirovannyi mnogokriterial'nyi vybor i podrabotka tekhnologicheskikh rezhimov na osnove formirovaniya elementov ASTPP (na primere krasheniya chulochno-nosochnykh tsellyuloznykh izdelii pryamymi krasitelyami) [Automated Multi-Criteria Selection and Additional Processing of Technological Modes Based on the Formation of ASTPP Elements (using the example of dyeing cellulose hosiery products with direct dyes)]. Candidate dissertation. Leningrad, 1989. 150 p. (In Russian)

5. Nikodimov I. Yu. Informatsionno-kommunikativnaya funktsiya gosudarstva i mekhanizm ee realizatsii v sovremennoi Rossii (teoreticheskie i sravnitel'no-pravovoi analiz) [Information and Communication Function of the State and the Mechanism of Its Implementation in Modern Russia (theoretical and comparative legal analysis)]. Doctoral dissertation. Saint Petersburg, 2001. 409 p. (In Russian)
6. Nikodimov I. Yu. Legal Issues of Implementing Modern Information Systems in the Educational Process (on the example of creative universities). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 4 (37). P. 20–27. (In Russian)
7. Nikodimov I. Yu. Slovar' opredelenii, ponyatii i terminov, ispol'zuemykh v oblasti telekommunikatsii [Dictionary of Definitions, Concepts and Terms Used in Telecommunications]. Saint Petersburg, 1999. 64 p. (In Russian)
8. Nikodimov I. Yu. Legal Aspects of Introducing Artificial Intelligence in Inclusive Education. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 3 (36). P. 177–184. (In Russian)
9. Nikodimov I. Yu., Buchnev D. N. Issues of Improving the Legislative Framework and Practice of Regulating Operator Activities. *Mobil'nye sistemy* [Mobile Systems]. 1999, no. 8. P. 11. (In Russian)
10. Nikodimov I. Yu., Novikov M. Yu. Vvedenie v informatsionnye tekhnologii [Introduction to Information Technology : textbook for specialised universities]. Moscow, 2023. 236 p. (In Russian)
11. Novikov M. Yu., Nikodimov I. Yu. Jurisprudence in the field of High Technologies. *Ugolovnaya otvetstvennost' i nakazanie. Opyt Rossii i zarubezhnykh stran* [Criminal Liability and Punishment. Experience of Russia and Foreign Countries: materials of the Scientific and Practical Conference]. Vol. 2. 2019. P. 160–166. (In Russian)
12. Novoselova L. A. Pravo intellektual'noi sobstvennosti [Intellectual Property Law]. Moscow, 2018. (In Russian)
13. Pakhomova E. A. On the Prospects for Interdepartmental Cooperation in the Development of Inclusive Social Theatre Practices Operating on the Basis of Inclusive Creative Laboratories. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 4 (37). P. 197–204. (In Russian)

Информация об авторах:

Никодимов И. Ю. — проректор по учебной и научной работе, доктор юридических наук, кандидат технических наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных дисциплин.

Сливин Т. С. — проректор по научно-методической деятельности, доктор педагогических наук, профессор.

Information about the authors:

Nikodimov I. Yu. — Vice-Rector for Academic and Scientific Work, Doctor of Law, Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Musical Sound Engineering, Acoustics and Computer Science.

Slivin T. S. — Vice-Rector for Scientific and Methodological Activities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 11 января 2024 года; одобрена после рецензирования 09 февраля 2024 года; принята к публикации 12 февраля 2024 года.

The article was submitted January 11, 2024; approved after reviewing February 09, 2024; accepted for publication February 12, 2024.



Научная статья

УДК 784

DOI: 10.36871/hon.202401079

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ КАМЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РОССИИ: ОЛЬГА БУТОМО-НАЗВАНОВА

Елена Юрьевна Шарма

Институт современного искусства
121309, Российская Федерация, Москва, улица Новозаводская, 27А
el.sharma@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-9296-811X

В статье освещается исполнительское искусство одной из ведущих отечественных камерных певиц первой половины XX века Ольги Николаевны Бутомо-Названовой (1888–1960). Наиболее плодотворный период ее творчества приходится на 1918–1928 годы — важный этап в истории становления камерно-вокального искусства в России. И именно Ольга Николаевна играла одну из ключевых ролей в данном процессе. Это подтверждается всей ее творческой деятельностью и тем резонансом в прессе, которую последняя вызывала. Многолетним знаковым аккомпаниатором и единомышленником для О. Н. Бутомо-Названовой был Б. Л. Яворский¹ (вместе они выступали более десяти с лишним лет)², это поставило их артистический союз в один ряд с ведущими камерными ансамблями того времени, ставшими своеобразным символом эпохи. Среди них — Духовская—Бихтер, Долово—Мирзоева, Лодий—Голубовская, Дорлиак—Рихтер, отчасти Кошиц—Рахманинов³ и др.

Тем более удивительно, что творческое наследие певицы до сих пор не обратило на себя должного внимания научного сообщества. Между тем «заполнение» подобных пробелов в истории становления жанра позволяет не только составить более детальную картину указанного периода, но и получить объективное представление об эпохе в целом, особенно когда речь идет о таких значимых фигурах в развитии русского камерного вокального искусства, как О. Н. Бутомо-Названова.

¹ Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942) — известный пианист, композитор, музыковед, педагог и общественный деятель. В 2022 году исполнилось 145 лет со дня его рождения и 80 лет со дня смерти.

² Хотя певице в разное время аккомпанировали те же М. А. Бихтер и Н. И. Голубовская, а также Ф. М. Блуменфельд, Б. С. Захаров, В. Г. Каратыгин, Р. И. Мервольф, Г. Г. Нейгауз и др.

³ Подробнее об этом см. *Овчинникова Т. А., Шарма Е. Ю.* Из истории отечественного камерно-вокального исполнительства: Нина Кошиц и Сергей Рахманинов // К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова: сб. статей по материалам международной конференции. Пермь : ГБПОУ Пермский музыкальный колледж, 2023. С. 58–66.

Ключевые слова: Ольга Бутомо-Названова, Болеслав Яворский, камерное пение, аккомпаниатор, камерный ансамбль, камерно-вокальное искусство

Для цитирования: Шарма Е. Ю. К вопросу об истории камерного вокального исполнительства в России: Ольга Бутомо-Названова // *Художественное образование и наука*. 2024 № 1 (38). С. 79–89. <https://doi.org/10.36871/hon.202401079>

Original article

TO THE HISTORY OF CHAMBER VOCAL PERFORMANCE IN RUSSIA: OLGA BUTOMO-NAZVANOVA

Elena Yu. Sharma

Institute of Contemporary Art

27A Novozavodskaya ul., Moscow, 121309, Russian Federation

el.sharma@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-9296-811X

The article highlights the performing art of one of the leading Russian chamber singers of the first half of the twentieth century, Olga Nikolaevna Butomo-Nazvanova (1888–1960). The most fruitful period of her work falls on 1918–1928, an important stage in the formation of chamber vocal art in Russia. And it was Olga Nikolaevna who played one of the key roles in this process. This is confirmed by all her creative activity and the resonance in the press. B. L. Yavorsky was a long-term iconic accompanist and like-minded person for O. N. Butomo-Nazvanova (they performed together for more than ten years), this put their artistic union on a par with the leading chamber ensembles of that time, which became a kind of symbol of the era. Among them are Dukhovskaya–Bikhter, Dolivo–Mirzoeva, Lodiy–Golubovskaya, Dorliak–Richter, partly Koshitz–Rakhmaninov, and others.

It is all the more surprising that the singer's creative legacy has not yet attracted the proper attention of the scientific community. Meanwhile, "filling in" such gaps in the history of the genre's formation allows not only to make a more detailed picture of the time, but also to get an objective view of the era as a whole, especially when it comes to such significant figures in the development of Russian chamber vocal art as O. N. Butomo-Nazvanova.

Keywords: Olga Butomo-Nazvanova, Boleslav Yavorsky, chamber singing, accompanist, chamber ensemble, chamber vocal art

For citation: Sharma E. Yu. To the History of Chamber Vocal Performance in Russia: Olga Butomo-Nazvanova. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 79–89. <https://doi.org/10.36871/hon.202401079> (In Russian)

История отечественно камерно-вокального исполнительства до сих пор хранит множество интереснейших страниц и замечательных имен, порой неоправданно забытых. Особенно «богата» в этом смысле первая половина XX века — период наивысшего расцвета камерного пения в стране. Достаточно упомянуть такие фигуры, как Зоя Лодий⁴, Лидия Вырлан⁵,

Вера Духовская⁶, Анатолий Доливо⁷ и др. В этот ряд следует также поставить Ольгу Бутомо-Названову (меццо-сопрано), которая по праву считалась одной из ведущих исполнительниц своего времени.

Показательную характеристику артистке дал в свое время В. Г. Каратыгин: «Есть певцы — художники в духе Глинки — сюда

⁴ Подробнее об этом см. Шарма Е. Ю., Жеурова В. К. Исполнительский феномен Зои Лодий // *Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2020. № 2 (67). С. 183–202.

⁵ Вырлан Лидия Александровна (1900–1965) — камерная певица, меццо-сопрано, солистка Концертного бюро Ленинградской филармонии.

⁶ Подробнее об этом см. Шарма Е. Ю., Лелянова М. О. Забытые имена русского камерно-вокального искусства: Вера Духовская (к 120-летию со дня рождения) // *Художественное образование и наука*. 2023 № 4 (37). С. 217–227.

⁷ Доливо (наст. фамилия — Сobotницкий) Анатолий Леонидович (1893–1965) — камерный певец (бас).



О. Н. Бутомо-Названова с мужем М. К. Названовым и сыном Михаилом.
Из собрания ГУК «Быховский районный историко-краеведческий музей». Республика Беларусь [23]

я бы отнес Шаляпина, Ершова⁸, *Бутомо-Названову* (выделено мной. — *Е. Ш.*), Зою Лодий, Кошиц⁹ [9, 8]¹⁰. В свою очередь, в журнале «Музыка и революция» за 1926 год читаем следующее: «Количество вокальных камерных концертов за последнее время сильно выросло, афиши пестрят именами разных камерных вокалистов, как новых, так и уже известных. <...> Наиболее выдающимися были концерты Зои Лодий, *Бутомо-Названовой* (выделено мной. — *Е. Ш.*) и Райского¹¹» [13, 37–38].

⁸ Подробнее об этом см. *Спутницкая Е. С., Шарма Е. Ю.* В тени Шаляпина: Иван Ершов // *Художественное образование и наука.* 2021. № 2 (27). С. 89–97.

⁹ Кошиц Нина Павловна (1892–1965) — оперная и камерная певица, одна из ведущих представительниц русской классической певческой школы начала XX века.

¹⁰ Здесь и далее орфография авторов сохранена, опечатки исправлены.

¹¹ Райский (настоящая фамилия — Капитонов) Назарий Григорьевич (1876–1958) — русский артист

Подчеркнем, что каждый из перечисленных певцов не только покорял аудиторию своим неповторимым исполнительским стилем и яркой индивидуальностью, но также в период творческого расцвета, находясь на пике своих возможностей, имел незаурядного партнера в лице аккомпаниатора, с которым, как правило, ассоциировалось его имя. Достаточно вспомнить такие известные камерные ансамбли, как Духовская–Бихтер, Доливо–Мирзоева, Лодий–Голубовская, Дорлиак–Рихтер, отчасти Кошиц–Рахманинов и др., ставшие своеобразным символом эпохи. Для О. Н. Бутомо-Названовой таким знаковым творческим партнером стал Б. Л. Яворский (вместе они выступали более десяти лет).

Как вспоминала сама Ольга Николаевна: «Начав систематически с ним репетировать, я не могла надивиться: неисчерпаемый кла-

оперы (лирико-драматический тенор) и вокальный педагог. Активно проявил себя также в камерном репертуаре, который насчитывал около 1000 произведений.



Б. Л. Яворский. Фотопортрет.
Репродукционный негатив. ГЦММК, 1948 [15]

дезь знаний, интересов, разносторонний охват жизни, эрудиция в области искусства, какой-то исключительный дар, я бы сказала, творчества жизни. <...> Б. Л. (Болеслав Леопольдович. — *Е. III.*) любил вокальное искусство и огромное внимание уделял аккомпанированию. Он работал с вокалистами, не щадя времени и сил, умел обогащать и расширять их кругозор» [24, 236].

Напомним, что О. Н. Бутомо-Названова родилась в г. Быхове Могилевской губернии (ныне — Могилевская область Республики Беларусь), закончила Петроградскую консерваторию у Н. А. Ирецкой (1915), чей класс пения был настоящей «кузницей звезд» — через ее вокальную школу в той или иной степени прошли такие исполнители, как Л. А. Андреева-Дельмас, Н. И. Забела-Врубель, Е. К. Катульская, Л. Я. Липковская, З. П. Лодий и др.

Наталья Александровна обладала непростым характером, а ее требования к поступлению, равно как и методы преподавания, были достаточно жесткими, поэтому учиться у нее было очень сложно, но, как правило, именно ее ученицы добивались впоследствии высоких профессиональных результатов. К примеру, одна из бывших студенток

консерватории вспоминала: «Ирецкая не принимала в свой класс, если у певицы не было выдающегося голоса, музыкальности, одаренности и сценической внешности. Всех она принимала на испытательный срок, проверяла — сумеет ли певица освоить ее школу, пройдет ли все испытания, обнаружит ли в процессе занятий необходимые художнику качества. <...> У Ирецкой был суровый нрав. Она жестоко боролась с ленью, распушенностью, и хотя допускала спорные педагогические приемы воздействия, все же проводила вокальное воспитание так, что про ее учениц говорили: трудно им заниматься у Ирецкой, но кто ее поймет, кто охватит метод и выдержит ее характер, тот войдет в жизнь крупным мастером» [12, 314–316].

Не стала исключением в этом смысле и О. Н. Бутомо-Названова. Примечательно, что ее концертные выступления, по ее же словам, «начались задолго до ... окончания консерватории» [24, 236] и уже тогда обратили на себя внимание музыкальной общестственности. К примеру, участие молодой певицы вместе с З. П. Лодий в сборном концерте¹², посвященном старинному русскому романсу, в зале Тенишевского училища в 1914 году было благосклонно отмечено критиком: «Казалось бы, что можно сделать из полудилетантских произведений Алябьева, Гурилева, Титова, Соколова, Варламова и пр. доглинкианцев? Однако же участники концерта так деликатно передавали произведения названных авторов, что не было ни минуты скуки. Наоборот, концерт оставил самое лучшее поэтическое впечатление. <...> В высшей степени благородно передает вдохновения “просвещенных дилетантов” г-жа Бутомо (прекрасное меццо-сопрано)» [22, 867].

Нельзя точно утверждать, пересекались ли указанные исполнительницы в классе Н. А. Ирецкой, но на концертах с З. П. Лодий они, несомненно, встречались достаточно часто, особенно когда вместе с последней, а также А. Д. Александровичем¹³ и З. Н. Артемьевой-Леонтьевской¹⁴ вошли в состав первого Петербургского Камерного

¹² З. П. Лодий также удостоилась высокой оценки критики.

¹³ Александрович Александр Дмитриевич (имя при рождении — Александр Дормидонтович Покровский, 1879–1959) — оперный и камерный певец (лирический тенор).

¹⁴ Артемьева-Леонтьевская Зинаида Николаевна (1888–1963) — камерная певица (лирическое сопрано).

кружка под руководством В. Г. Каратыгина. Подтверждение этому имеется, в частности, в периодической печати того времени.

Малый зал Консерватории
СЕГОДНЯ
ШЕСТОЙ ВЕЧЕРЬ.
СОВРЕМЕННОЙ
Русской музыки

Съ участием **О. Н. Бутымо-Названовой, Цецилии Ганзенъ, Зои Лодий, Е. Н. Николаевой, С. С. Полоцкой-Емцовой, Н. В. Андреева, Б. Захарова, Е. А. Чернецкой-Гешелинь, Виткина и Д. Зиссермана.**

ПРОГРАММА.

ОТДѢЛЕНИЕ I.

1) Соната h-moll, op. 21. для скрипки и фортепиано
Н. Метнера.
 а) sonza
 б) Danza
 в) Dithiranbo.
 исп. г-жа **Цецилія, Ганзенъ и г. Захаровъ.**

2) а) Сталактиты, op. 26, № 6 }
 б) Островокъ, op. 17, № 1. } **С. И. Танъева.**
 в) Люди спать op. 17, № 10. }
 Исп. арт. Импер. театровъ **Е. Н. Николаева.**
Антрактъ 10 минутъ.

ОТДѢЛЕНИЕ II.

3) а) Утренняя звѣзда, op. 31 (въ 1-ый разъ)—**Н. А. Соколова.**
 б) Калечина-Малечина, op. 10—**В. Сенилова.**
 в) Татарская пѣсня—**А. Спендіарова.**
 Исп. арт. Имп. театр. **Н. В. Андреевъ.**

4. 8 вѣснзвъ для фортепиано, op. 1 (въ 1-ый разъ)
 —**А. Станчинскаго.**
 а) e-moll, e) As-dur,
 б) g moll, f) d-moll,
 в) D-dur, g) Ces-dur,
 д) e-moll. h) gis-moll,
 Исп. г-жа **С. С. Полоцкая-Емцова.**

5. а) Три свѣтлыхъ царя—**Р. Гліара.**
 б) Вербочки (въ 1-ый разъ)—**Ю. Базилевскаго.**
 в) Здѣсь, гдѣ сумракъ, словно дымъ (въ 1-ый разъ)
 —**Л. О. Саминскаго.**
 д) Цѣлуетъ клавиши (въ 1-ый разъ)—**Л. О. Саминскаго.**
 Исп. г-жа **Зоя Лодій.** ←

Антрактъ 10 минутъ.

ОТДѢЛЕНИЕ III.

6. а) Приношеніе (въ 1-ый разъ)—**Б. Л. Яворскаго.**
 б) Гимнъ (пѣзъ «Сестры Беатрисы») (въ 1-ый разъ)
 —**Б. Л. Яворскаго.**
 в) Мучительной чредой нисходитъ день осенній (въ 1-ый разъ)—**Ю. Базилевскаго.**
 д) Однообразіе—**Н. Мясковскаго.**
 е) Папъ и Писхей—**Н. Мясковскаго.** ←
 Исп. г-жа **О. Н. Бутымо-Названова.**

7. Тріо-капризъ, для фортепиано, скрипки и виолончели
 (въ 1-ый разъ)—**П. Юона.**
 (Навъяно романождъ **Сельмы Лагерлефъ «Гесте Берлингъ».**)
 а) Moderato non troppo
 б) Andante,
 в) Scerzo vivace,
 д) Risoluto
 Исп. г-жа **Э. А. Чернецкая-Гешелинь, г. Б. Виткинъ и Д. Зиссерманъ.**

Рояли! Фабрикъ Н. Шредера, бр. Дидерисъ и Я. Беккера.

Начало въ 8½ час. вечера.

Анонс «Шестого вечера современной русской музыки» в Малом зале консерватории с участием О. Н. Бутымо-Названовой, З. П. Лодий и др. Санкт-Петербург. 14 февраля 1915 года [1, 15]

Спустя всего шесть лет после окончания молодой певицей консерватории композитор Н. М. Стрельников, говоря о О. Н. Бутымо-Названовой, отмечал, что ее отличает «чуждость ко всему художественно-прекрасному, культурный вкус и, наконец, та степень художественного интеллекта, что столь необходима для камерного исполнителя. Как сейсмограф, отмечает это чутье самые отдаленные колебания настроений передаваемого автора. Редко у кого вы ощутите столь непосредственно-заметно чисто физическую, весовую значимость произносимого ею слова и постигнете скрытый зачастую смысл воспроизводимой ею пьесы, — смысл всегда подкупающе ярко освещаемый ею изнутри светом художественного ее сознания» [17, 110].

Отличительной чертой Ольги Николаевны как камерной певицы было умение мастерски воспроизводить самобытность речи различных народностей. Так, известно, что она пела не только на русском, но и на украинском, белорусском, древнееврейском, итальянском, немецком и французском языках. Поэтому среди коллег по сцене ее выделяло неподражаемое исполнение народных песен и умение передавать в них не только своеобразный колорит, но и особенности национального говора народа, их сочинившего. Тем более что, как сама она вспоминала, «в те времена певцы мало исполняли народную песню, и редко кто ее исполнял удачно» [24, 237].

В репертуаре О. Н. Бутымо-Названовой были русские, белорусские, украинские, еврейские и другие народные песни, причем их достоверной интерпретации она уделяла особое внимание. «Как исполнять народную песню?» — задавалась она вопросом и сама же себе отвечала: «Об этом можно написать томы. Я сознавала, что исполнение народной песни с перевоплощением в действующих лиц, правда, без жестов и прочего, есть все же театрализация. Мы обсуждали эту тему (с Б. Л. Яворским. — *Е. III.*), чрезвычайно важную, и сошлись на том, что если бы народ только монотонно исполнял куплетную песню, он не смог бы создавать столь насыщенные художественными образами и действием песни» [там же, 238].

В указанном контексте на артистку огромное влияние оказали выступления известных сказителей М. Д. Кривополеновой¹⁵

¹⁵ Кривополенова Мария Дмитриевна, урожд. Кабалина (1843–1924) — русская фольклорная исполнительница и рассказчица.

и Б. В. Шергина¹⁶, яркую индивидуальность которого, в свою очередь, очень ценил тот же Б. Л. Яворский. Обоюдное увлечение фольклором привело к созданию интереснейшей программы народных песен, которая стала отличительной чертой данного камерного ансамбля, хотя этим, конечно, не ограничивался его обширный концертный диапазон.

Известно, что Ольга Николаевна владела огромным камерным репертуаром, в который входили разнообразные произведения отечественных и зарубежных композиторов. Судя по сохранившимся отзывам современников, особенно хорошо ей удавались песни Ф. Шуберта¹⁷. Как вспоминала впоследствии сама певица, «у нас было две программы Шуберта: из отдельных песен и цикл “Прекрасная мельничиха”. Первая программа требовала каких-то безмерных сил. Сначала эпика: “Границы человечества”, “Прометей”, “Атлант”, потом лирика, а в конце “Двойник” и “Лесной царь”. Когда эта программа подходила к “Двойнику”, мне казалось: сейчас упаду замертво. <...> Редко, к сожалению, можно услышать такие произведения Шуберта, как “Прометей”, “Границы человечества”, “Атлант”. А ведь это шедевры. <...> Если хочешь сделаться настоящим камерным исполнителем, спой эту вещь — она многому научит» [там же, 240–241].

Косвенным доказательством того, что ее интерпретация шубертовских песен действительно была в высшей степени интересной, служит то, что под впечатлением от одного из таких концертов¹⁸ О. Э. Мандельштам написал стихотворение, в котором нашли отражение образы прозвучавших в концерте произведений¹⁹.

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
Нам пели Шуберта — родная колыбель!
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель.

Старинной песни мир — коричневый, зеленый,
Но только вечно-молодой,

Где соловьиных лип рокошующие кроны
С безумной яростью качает царь лесной;

И сила страшная ночного возвращенья,
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник, пустое привиденье,
Бессмысленно глядит в холодное окно!
[14, 28]

Следует отметить, что данное стихотворение не имеет прямого адресата, хотя, конечно, в определенной степени его подразумевает. Однако существует ряд поэтов, непосредственно посвятивших артистке свои сочинения. Среди них — Ю. Н. Верховский²⁰, Б. К. Лифшиц²¹, Ф. К. Сологуб²² и Г. И. Чулков²³.

Приведем, к примеру, мадригал, принадлежащий перу Ф. К. Сологуба и напечатанный в журнале «Творчество» (Харьков, 1919).

О, если б в наши дни гоненья,
Во дни запечатленных слов
Мы не имели песнопенья
И мусикийских голосов,

Как мы могли бы эту муку
Безумной жизни перенести!
Но звону струн, но песен звуку
Еще простор и воля есть.

О, вдохновенная певица!
Зажги огни и сладко пой,
Чтоб песня реяла, как птица,
Над очарованной толпой.

А я запомню звук звенящий,
Огонь ланит, и гордый взор,
И песенный размах, манящий
На русский сладостный простор! [16, 3–4]

О. Н. Бутомо-Названова неслучайно пользовалась большой популярностью в поэтической среде, так как имела самое непосредственное отношение к литературным кругам начала XX века. Так, в ее окружение входили: А. А. Ахматова, С. Н. Дурьлин²⁴,

¹⁶ Шергин Борис Викторович (1893–1973) — русский писатель, сказитель, художник.

¹⁷ Этим, естественно не ограничивался ее «зарубежный» репертуар. Кроме Ф. Шуберта в него входили такие композиторы, как И.-С. Бах, Г. Ф. Гендель, Л. Бетховен, М. Рeger, Р. Шуман и др.

¹⁸ Состоялся 30 декабря 1917 года.

¹⁹ В концерте прозвучали: вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» (слова В. Мюллера), «Лесной царь» (слова В. Гете) и «Двойник» (слова Г. Гейне). Кроме этого певица исполнила романсы Н. К. Метнера.

²⁰ Верховский Юрий Никандрович (1878–1956) — поэт, переводчик, историк литературы.

²¹ Лифшиц Бенедикт Константинович (1886–1938) — поэт и переводчик.

²² Сологуб (настоящая фамилия — Тетерников) Федор Кузьмич — поэт, писатель, драматург, публицист и переводчик.

²³ Чулков Георгий Иванович (1879–1939) — писатель, поэт, переводчик, литературный критик.

²⁴ Дурьлин Сергей Николаевич (1886–1954) — богослов, литературовед, религиозный писатель и поэт.

В. И. Иванов²⁵, те же Ю. Н. Верховский, Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков и др. Как вспоминает З. Н. Пастернак²⁶, жившая в свое время с Ольгой Николаевной в одной коммунальной квартире в Киеве, «это была женщина со всесторонними интересами, она увлекалась стихами, хорошо знала литературу и любила собирать у себя знаменитостей из артистической среды» [4, 295].

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ ТЕНИШЕВСКАГО УЧИЛИЩА

15-го Апреля 1916 года,
состоится

ВЕЧЕРЪ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ

При любезном участіи: Г. Адамовича, А. Ахматовой, А. Блока, М. Долинова, М. Зиневича, С. Есенина, Г. Иванова, Р. Иванова, Н. Клюева, М. Кузьмина, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, Н. Тэффи и въ музыкальномъ отдѣленіи З. Н. Артемьевой (пѣніе), О. Н. Бутомо-Названовой (пѣніе) и С. С. Пронькина (роль).

У роли Р. И. Мервольфа.

Роль изъ дова А. ДИДЕРИХСА, Литовскій, 60.

Всѣ чистый сборъ пойдетъ въ пользу 11-го Городского Лаварета, учрежденнаго Императорскимъ Военно-Экономическимъ Обществомъ.

Начало ровно въ 8 час. вечера.

Предварительная продажа билетовъ цѣною отъ 7 руб. 80 коп. до 75 коп. (со включеніемъ именной вѣтки) производится: въ залѣ концертнаго зала Тенишевскаго Училища (Мухомовъ ул., 33), въ книжкахъ магазинъ: Бельфа (Пенскій, 13), Бельфа (Гусевъ, Дворъ, 18), Повова (Шевскій, 66), музыкальный магазинъ Шрадера (Пенскій, 52) и въ Центральной театральномъ залѣ (Пенскій, 28). Въ день вечера продажа билетовъ будетъ производиться исключительно въ залѣ концертнаго зала Тенишевскаго Училища (Мухомовъ, 33).

Въ 1916 г. № 15. 15 АПРѢЛЯ 1916 г. № 15. 15 АПРѢЛЯ 1916 г. № 15.

Афиша «Вечера современной музыки и поэзии» с участием О. Н. Бутомо-Названовой. Концертный зал Тенишевского училища. 15 апреля 1916 года [11, 485]

Особое место в концертных программах певицы занимали произведения отечественных композиторов. Среди них — М. А. Балакирев, А. П. Бородин, А. С. Даргомыжский, М. И. Глинка, А. Т. Гречанинов, М. П. Му-

соргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, А. Н. Александров, Ю. Л. Вейсберг, Р. М. Глиэр, А. А. Крейн, Н. Я. Мясковский и др.

Кстати, благодаря сотрудничеству с Б. Л. Яворским, она пополнила свой исполнительский багаж за счет романсов С. И. Танеева, всю глубину музыки которого, по ее же собственным словам, раскрыл ей именно Болеслав Леопольдович.

Как и для любого исполнителя-художника, для О. Н. Бутомо-Названовой, при мастерском владении вокально-техническими навыками, было характерно бережное отношение к поэтическому тексту, что, на наш взгляд, является естественным продолжением ее увлечения поэзией. Так, А. В. Луначарский в своей статье «О поэзии как искусстве тональном» отмечает: «Я несколько раз присутствовал при совершенно исключительных музыкальных вечерах, которые устраивала, например, такая необыкновенно даровитая в смысле выразительности певица, как Бутомо-Названова. Порой вечера эти, посвященные на самом деле тому или другому композитору, — Даргомыжскому, Мусоргскому и др., — превращались вместе с тем в вечера наших классиков-поэтов, так как с эстрады звучали нам почти исключительно Пушкин и Лермонтов» [6, 33–34].

В этом плане в лице Б. Л. Яворского Ольга Николаевна, несомненно, также нашла партнера-единомышленника. Важность работы над словом в вокальных сочинениях для них обоих косвенно подтверждают ее собственные рассуждения об аккомпаниаторах, с которыми ей довелось выступать: «Исключительный интерес Б. Л. (Болесла-



О. Н. Бутомо-Названова [23]

²⁵ Иванов Вячеслав Иванович (1886–1949) — поэт-символист, переводчик, драматург, литературный критик.

²⁶ Пастернак Зинаида Николаевна (1897–1966) — первая жена Г. Г. Нейгауза, вторая жена поэта Б. И. Пастернака, мать С. Г. Нейгауза.

ва Леопольдовича. — *Е. Ш.*) к искусству пения проявлялся, в частности, в большом внимании к словесному тексту. У других пианистов, с которыми сталкивала меня, безусловно, счастливая в этом отношении судьба, чувствовалось всегда, что музыкальная речь, музыкальный образ, выраженный в данном произведении, им дороже всего, а текст был для них как бы второстепенным моментом. <...> Все это были яркие индивидуальности, для которых мир звуков был так насыщен, что все “привходящее”, например текст, казалось ненужным» [24, 236–237].

Еще одно свидетельство находим в упомянутых воспоминаниях о ее педагоге Н. А. Ирецкой: «Учениц Ирецкой и ее школы всегда можно было узнать по яркой выразительности вокальной речи, свидетельствовавшей о большом мастерстве и глубокой художественной принципиальности» [12, 316].

О высоком исполнительском мастерстве О. Н. Бутомо-Названовой говорят и отзывы современников. Обращение к периодической печати того времени показало, что большая часть откликов на ее концерты, несмотря на встречающиеся время от времени отдельные критические рецензии разных лет, носят конструктивный характер и, в первую очередь, акцентируют свое внимание на сильных сторонах певицы, иногда, впрочем, отмечая ряд недочетов, касающихся отдельных технических аспектов исполнения (например, некоторая неровность голоса, ариозная манера в камерных произведениях, недостаточная выразительность, не слишком удачный репертуар и т. п.)²⁷. Однако в целом общую тональность публикаций определяют именно положительные отзывы, количество которых очевидно доминирует. Обратимся к некоторым из них.

Русская музыкальная газета, 1916. «Г-жа Бутомо-Названова оказалась превосходной исполнительницей “гречаниновского” музыкально-идейного письма, как по технике, так и по проникновению» [20, 406].

Русская музыкальная газета, 1917. «Лучшим № программы было пение г-жи Бутомо-Названовой, отличной вокалистки, но не всегда могущей удержаться на должной высоте в смысле выразительности. Прекрасный голос певицы *обязывает* ее (курсив ав-

тора. — *Е. Ш.*) обратить внимание и на эту немаловажную сторону исполнения» [21, 74].

Аполлон, 1917. «Среди бесчисленных камерных вечеров на всевозможные художественные темы заслуживает быть выделенным вечер дуэтов З. Артемьевой и О. Бутомо-Названовой. Молодые артистки удивительно подходят друг к другу по характеру своего художественного исполнения. Как З. Артемьевой, так и О. Бутомо-Названовой присуще высоко утонченное чувство вокальной поэзии в единении с редким музыкальным вкусом. К тому же техническая сторона передачи достигает у обеих певиц большого совершенства. Неудивительно поэтому, что даже при некоторой разнице артистических темпераментов и голосовых средств (нежное сопрано З. Артемьевой уступает по силе и яркости сочному меццо-сопрано О. Бутомо-Названовой) обе участницы этого дуэтного вечера, при поддержке прекрасного аккомпанемента Н. И. Голубовской, создали восхитительный *‘ensemble’*²⁸, не оставлявший желать лучшего ни в отношении своей внутренней гармоничности, ни в смысле внешней приспособляемости к разнородным образцам вокальной литературы (итальянской, немецкой, французской и русской, от эпохи “Короля-солнца” до наших дней), с отменной тщательностью и знанием, собранным в программе данного вечера» [5, 76–77].

Обзорение театров, 1917. «Исполнение было в общем прекрасное. В особенности относится это к г-же Бутомо-Названовой, мягкое меццо-сопрано которой звучало с поразительной нежностью и музыкальностью» [2, 10].

Театр и музыка, 1922. «Надо обладать громадными художественными ресурсами, чтобы удачно выполнить столь разнородную по характеру программу²⁹. Достаточно было послушать, с какой художественной обдуманностью, с каким бесконечным разнообразием в оттенках произносилось каждое слово, каждый звук в отдельности, чтобы признать, какую выдающуюся камерную певицу мы имеем в лице Бутомо-Названовой» [18, 307].

Жизнь искусства, 1924. «Сила впечатления от исполнения Бутомо-Названовой зависит, главным образом, от того внутреннего жара, который доходит до слушателя в моменты вдохновения. Духовная сторона — вот

²⁷ В данном случае не стоит, кстати, забывать и об элементах субъективности, которые неизбежно присутствуют в подобных критических обзорах.

²⁸ Ансамбль (*фр.*).

²⁹ Речь идет о концерте, посвященном произведениям А. С. Даргомыжского.

что пленяет и волнует, когда слушаешь певицу. Физические качества голоса могут вызывать упреки, так как голос певицы не ровный: середина слаба, нижний регистр тусклее очень ярких верхов. И несмотря на это, когда О. Н. Названова воплощает в своем пении искреннее вдохновение композитора, мы переживаем вместе с нею минуты сладкого восторга творчества. <...> Бутомо-Названова мимикой и жестом (главным образом рук) драматизирует свое пение. Этот прием на концертной эстраде чрезвычайно рискованный, ибо при неудаче может вызывать смех. Но у О. Н. Названовой в моменты сильного подъема <...> или при выражении нежности, страсти, мимика и жест до такой степени гармонически сливаются с пением, что слушатель-зритель покоряется артистке, и мне приходят на память слова Гейне в “Лютеции”: “тело человека — это видимый дух его” [8, 14].

Жизнь искусства. 1924. «Талантливая, ярко-темпераментная московская³⁰ певица Бутомо-Названова спела ряд песен Р.-Корсакова и Бородина» [10, 19].

Жизнь искусства. 1925. «Бутомо-Названова — певица с приемами вокализации, наиболее типичными для русской школы. Потому-то ей так удаются романсы Глинки. Большие природные голосовые средства, солидная вокальная техника, ясная дикция, отличное художественное чутье и горячий темперамент обеспечили артистке серьезный художественный успех» [7, 15].

Музыка и революция. 1926. «Яркий темперамент, сильная драматическая передача певицей Глинки и Танеева сделали ее концерты в высшей степени интересными. Лучше всего певицей были спеты “Ночной смолот”, “Играй, Адель”, “Песнь Маргариты” — Глинки, “Бьется сердце беспокойное”, “Менуэт”, и в особенности “Зимний путь” — Танеева» [13, 38] и т. д.

Наиболее плодотворный период творчества О. Н. Бутомо-Названовой приходится на 1918–1928 годы — важный этап в истории становления отечественного камерно-вокального искусства. И именно Ольга Николаевна играла одну из ключевых ролей в данном процессе. Это подтверждается всей ее творческой деятельностью и тем резонансом

³⁰ Известно, что с 1921 года певица жила в Москве.



О. Н. Бутомо-Названова (сидит в центре) и Б. Л. Яворский (стоит крайний слева) в группе музыкальных деятелей. 1920-е годы. Публикуется впервые [19]

в прессе, которую последняя вызывала. Достаточно упомянуть, что артистка принимала самое активное участие в симфонических концертах А. И. Зилоти³¹ и С. А. Кусевицкого³², авторских программах А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова и С. С. Прокофьева, литературно-музыкальных и поэтических вечерах, гастролировала по стране и за рубежом (Берлин, Париж). Ярким событием культурной жизни того времени стал концертный цикл «Пушкин в музыке», проведенный Ольгой Николаевной в Малом зале Московской консерватории и в ленинградском «Обществе друзей камерной музыки» (1928–1929) и т. д.

Тем более удивительно, что творческое наследие певицы до сих пор не обратило на себя должного внимания научного сообщества. Между тем «заполнение» подобных пробелов в истории становления жанра позволяет не только составить более детальную картину указанного периода времени, но и получить объективное представление об эпохе в целом, особенно когда речь идет о таких значимых фигурах в развитии русского камерного вокального искусства, как О. Н. Бутомо-Названова.

³¹ Зилоти Александр Ильич (1863–1945) — пианист, дирижер, прогрессивный педагог, активный общественный деятель, редактор и автор транскрипций многих произведений.

³² Кусевицкий Сергей Александрович (1874–1951) — русский и американский дирижер, контрабасист и композитор.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Анонс «Шестого вечера современной русской музыки» в Малом зале консерватории с участием О. Н. Бутомо-Названовой, З. П. Лодий и др. Санкт-Петербург // *Обозрение театров*. 1915. № 2674. С. 15.
2. *Б.Н. Камерный вечер* // *Обозрение театров*. 1917. № 3370. С. 10.
3. *Богомолов Н.* Разыскания в области русской литературы XX века: От *fin de siècle* до Вознесенского. Т. 1. Время символизма. М. : Новое литературное обозрение. 2021. 548 с.
4. Борис Пастернак / сост. Н. А. Пастернак. Екатеринбург : У-Фактория. 2007. 478 с.
5. *Браудо Е.* Камерные концерты / Музыка в Петрограде // *Аполлон*. 1917. № 1. С. 74–78.
6. *Брюсов В. Я.* Проблемы поэтики. М.-Л. : Земля и фабрика. 1925. С. 31–42.
7. *В. М. Бутомо-Названова* / Концерты // *Жизнь искусства*. 1925. № 47. С. 15.
8. *Вальтер В.* Вечер песен О. Н. Бутомо-Названовой // *Жизнь искусства*. 1924. № 23. С. 14.
9. *Каратыгин В.* Концерт А. И. Моззхухина // *Вестник театра и искусства*. 1922. № 20. С. 7–8.
10. *Каратыгин В.* Пушкинский вечер в Доме ученых // *Жизнь искусства*. 1924. № 26. С. 19.
11. *Лекманов О., Свердлов М.* Сергей Есенин: биография. М. : Астрель: CORPUS. 2011. 608 с.
12. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 1862–1962 / вступ. статья Г. Тигранова; гл. ред Г. Г. Тигранов. Л. : Музгиз, Ленинградское отд., 1962. 415 с.
13. *Лютш В.* Вокальные камерные концерты // *Музыка и революция*. 1926. № 3. С. 37–38.
14. *Мандельштам О.* Стихи // *Ипокрена*. 1918. № 2–3. С. 28.
15. *Новичкова И.* Музыковед-мыслитель и педагог Болеслав Яворский // *Музей музыки*. URL: https://vk.com/@musicmusem_ru-muzykoved-myslitel-i-pedagog-boleslav-yavorskii (дата обращения: 29.11.2023)
16. *Сологуб Ф.* Четыре стихотворения // *Стихи, рассказы, пьесы*. 1919. № 4. С. 3–6.
17. *Стрельников Н.* Музыка в Доме искусств // *Дом искусств*. 1921. № 2. С. 109–114.
18. *Тристан.* Вечер песен Бутомо-Названовой // *Театр и музыка*. 1922. № 12. С. 307.
19. Фотографии Яворского Б. Л. в группе с О. Н. Бутомо-Названовой и др. // *Российский государственный архив литературы и искусства*. Ф. 2981. Оп. 1. Ед. хр. 150.
20. Хроника // *Русская музыкальная газета*. 1916. № 17. Ст. 402–412.
21. Хроника // *Русская музыкальная газета*. 1917. № 3. Ст. 71–78.
22. *Черногорский* [Каратыгин В. Г.]. По концертам // *Театр и искусство*. 1914. № 45. С. 867.
23. Этот день в летописи Быховщины. 26.10.2023 // ГУК Быховский районный историко-краеведческий музей // *Музеи Беларуси*. URL: <http://history.brest.museum.by/node/71331> (дата обращения: 15.10.2023)
24. *Яворский Б.* Воспоминания, статьи и письма: в 2 т. Т.1. / ред.-сост. И. С. Рабинович. 2 изд., испр. и доп. М. : Советский композитор, 1972. 711 с.

REFERENCES

1. Announcement of the “Sixth Evening of Modern Russian Music” in the Small Hall of the Conservatory with the participation of O. N. Butomo-Nazimanova, Z. P. Lody and others. Saint Petersburg. *Obozrenie teatrov [Review of Theaters]*. 1915, no. 2674. P. 15. (In Russian)
2. B. N. Chamber Evening. *Obozrenie teatrov [Review of Theaters]*. 1917, no. 3370. P. 10. (In Russian)
3. Bogomolov N. Razyskaniya v oblasti russkoi literatury XX veka: Ot fin de siècle do Voznesenskogo [Research in the field of Russian Literature of the XXth century. From fin de siècle to Voznesensky]. Vol. 1: Vremya simvolizma [The Time of Symbolism]. Moscow, 2021. 548 p. (In Russian)
4. Pasternak N. A. (ed.) Boris Pasternak. Ekaterinburg, 2007. 478 p. (In Russian)
5. Braudo E. Chamber Concerts. Music in Petrograd. *Apollon [Apollo]*. 1917, no. 1. P. 74–78. (In Russian)
6. Bryusov V. Ya. Problemy poetiki [Problems of Poetics]. Moscow; Leningrad, 1925. P. 31–42. (In Russian)
7. V. M. Butomo-Nazvanova. Concerts. *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*. 1925, no. 47. P. 15. (In Russian)
8. Val'ter V. Evening of Songs by O. N. Butomo-Nazvanova. *Zhizn' iskusstva [The Life of Art]*. 1924, no. 23. P. 14. (In Russian)
9. Karatygin V. Concert by A. I. Mozzhukhin. *Vestnik teatra i iskusstva [Bulletin of Theater and Art]*. 1922, no. 20. P. 7–8. (In Russian)

10. Karatygin V. Pushkin's Evening at the House of Scientists. *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*]. 1924, no. 26. P. 19. (In Russian)
11. Lekmanov O., Sverdlov M. Sergey Yesenin : biography. Moscow, 2011. 608 p. (In Russian)
12. Tigranov G. G. (ed.) Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyakh. 1862–1962 [Leningrad Conservatory in Memories. 1862–1962]. Leningrad, 1962. 415 p. (In Russian)
13. Lyutsh V. Vocal Chamber Concerts. *Muzyka i revolyutsiya* [*Music and Revolution*]. 1926, no. 3. P. 37–38. (In Russian)
14. Mandelshtam O. Poems. *Ipokrena*. 1918, no. 2–3. P. 28. (In Russian)
15. Novichkova I. Musicologist, Thinker and Teacher Boleslav Yavorsky. *Muzei muzyki* [*Museum of Music*]. (In Russian). Available at: https://vk.com/@musicmusem_ru-muzykoved-myslitel-i-pedagog-boleslav-yavorskii (accessed: 29.11.2023)
16. Sologub F. Four Poems. *Stikhi, rassказы, p'esy* [*Poems, Short Stories, Plays*]. 1919, no. 4. P. 3–6. (In Russian)
17. Strel'nikov N. Music in the House of Arts. *Dom iskusstv* [*House of Arts*]. 1921, no. 2. P. 109–114. (In Russian)
18. Tristan. Evening of Songs by Butomo-Nazvanova. *Teatr i muzyka* [*Theater and Music*]. 1922, no. 12. P. 307. (In Russian)
19. Fotografii Yavorskogo B. L. v gruppe s O. N. Butomo-Nazvanovoi i dr. [Photos of B. L. Yavorsky with O. N. Butomo-Nazvanova and others]. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 2981. Op. 1. Ed. khr. 150. (In Russian)
20. Chronicle. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [*Russian Musical Newspaper*]. 1916, no. 17. Col. 402–412. (In Russian)
21. Chronicle. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [*Russian Musical Newspaper*]. 1917, no. 3. Col. 71–78. (In Russian)
22. Chernogorsky (Karatygin V. G.) On Concerts. *Teatr i iskusstvo* [*Theater and Art*]. 1914, no. 45. p. 867. (In Russian)
23. This Day Is in the Chronicle of Bykhov Region. 26.10.2023. *Muzei Belarusi* [*Museums of Belarus*]. (In Russian). Available at: <http://history.brest.museum.by/node/71331> (accessed: 15.10.2023)
24. Rabinovich I. S. (ed.) Yavorsky B. Vospominaniya, stat'i i pis'ma [Memories, Articles and Letters : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1972. 711 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Шарма Е. Ю. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство».

Information about the author:

Sharma E. Yu. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Academic Singing, Head of the Master's Programme "Vocal Art".

Статья поступила в редакцию 11 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 09 января 2024 года; принята к публикации 11 января 2024 года.

The article was submitted December 11, 2023; approved after reviewing January 09, 2024; accepted for publication January 11, 2024.



Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202401090

**АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН: РУССКО-КИТАЙСКИЙ
КОМПОЗИТОР-ПИАНИСТ-ПЕДАГОГ***Бао Ливань*Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

125579161@qq.com, ORCID:0000-0002-6885-6628

Статья посвящена деятельности крупнейшего русского композитора и пианиста А. Черепнина, сына известного петербургского профессора Н. Н. Черепнина. Прослеживается деятельность династии Черепниных, которая почти полтора века вносила свой вклад в развитие музыкального искусства не только России и Китая, но и стран Дальнего Востока, Европы и Америки. А. Черепнин характеризуется как русский и американский композитор, пианист, теоретик, педагог и критик. Рассматриваются и структурируются этапы жизни выдающегося композитора и музыканта. Отмечены принципиальные новшества, внесенные профессором Черепниным в систему педагогики, касающиеся смены хронологии векторов изучения классики и современности, а также пересмотра фундаментальной звуковой основы учебных музыкальных пособий и реальное создание нового китайского репертуара для исполнителей. Прослеживается эволюция эстетико-стилевых установок среди молодых композиторов Китая: если в 1920-е годы акцент делался на гармоничном сочетании традиций восточной и западной музыки, то в последующие десятилетия заметно усилился интерес к национальным корням. Получает научное аналитическое обоснование главный тезис А. Черепнина — учить китайцев творчеству и исполнительству в аспекте сохранения их принадлежности китайской национальной традиции. В характеристике цикла пьес для фортепиано «От Черепнина» анализируются этюды, имеющие программную расшифровку в литературном эпиграфе или в расширенном названии, что является эстетическим нормативом китайской музыки.

Ключевые слова: Александр Черепнин, Николай Черепнин, Ли Сянмин, Китай, фортепиано, этюд

Для цитирования: Бао Ливань. Александр Черепнин: русско-китайский композитор-пианист-педагог // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 90–96. <https://doi.org/10.36871/hon.202401090>

Original article

**ALEXANDER TCHEREPNIN:
RUSSIAN-CHINESE COMPOSER-PIANIST-TEACHER***Bao Liwan*Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

125579161@qq.com, ORCID:0000-0002-6885-6628

© Бао Ливань, 2024

The article is devoted to the activities of the greatest Russian composer and pianist A. Tcherepnin, son of the famous Saint Petersburg professor N. Tcherepnin. The author traces the work of the Tcherepnin dynasty, which for almost a century and a half contributed to the development of musical art not only in Russia and China, but also in the Far East, Europe and America. A. Tcherepnin is characterised as a Russian and American composer, pianist, theorist, teacher and critic. The stages of life of an outstanding composer and musician are considered and structured. The most important innovations introduced by Professor Tcherepnin in the system of pedagogy are noted, concerning the change in the chronology of the vectors of studying Classics and Modernity, as well as the revision of the fundamental sound basis of music teaching aids and the actual creation of a new Chinese repertoire for performers. The evolution of aesthetic and stylistic views of young Chinese composers is traced: while in the 1920s the emphasis was placed on harmonious combination of the traditions of Eastern and Western music, in the following decades the interest in national roots increased significantly. A. Tcherepnin's main thesis receives scientific analytical substantiation — to teach the Chinese to create and perform, preserving their belonging to the Chinese national tradition. The characteristic of the cycle of piano pieces "From Tcherepnin" analyses the etudes, that have a programme interpretation in a literary epigraph or in an expanded title, which is an aesthetic norm of Chinese music.

Keywords: Alexander Tcherepnin, Nikolai Tcherepnin, Li Xiang Ming, China, piano, etude

For citation: Bao Liwan. Alexander Tcherepnin: Russian-Chinese Composer-Pianist-Teacher. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 90–96. <https://doi.org/10.36871/hon.202401090> (In Russian)

В музыкальной культуре Китая рубеж XX–XXI столетий отмечен стремительным развитием самых разных направлений, охватывающих и традиционные, и инновационные сферы. В этих процессах одним из ведущих направлений выступает историко-культурный вектор. Среди задач государственной политики в области культуры продолжает оставаться возрождение и изучение традиций, чьи корни уходят в начало минувшего XX века — к истокам становления профессиональной культуры Китая.

По-прежнему актуален в современной китайской музыке взгляд на изучение контактов с русской культурой в разных ее сферах и исторических периодах. Как русских, так и китайских исследователей привлекает уникальная фигура Александра Черепнина, художественные интересы которого были исключительно широкими. Они охватывали звуковые пространства от архаики до современных новаций, сфер музыкального языка и тембровых открытий.

В России и в Китае продолжает вызывать большой интерес династия Черепниных, что почти полтора века вносила свой вклад в развитие искусства как этих двух стран, так и в распространение музыкальной культуры дальнего Востока (прежде всего Китая и Японии) в странах Западной Европы и Америки.

Музыкальные династии в нескольких поколениях — явление не редкое и очень при-

мечательное. Когда разыскивают основоположников этого явления, всегда обращаются к примеру семьи И.-С. Баха. Как известно, он имел рекордное количество детей. Бах сам обучал их профессии композитора и исполнителя, сочиняя для их развития пьесы в разных жанрах. Четверо среди сыновей гения продолжили дело отца в разных странах.

Но не только эпоха барокко выдвинула явление музыкальной династийности. И в последующие столетия появлялись знаменитые династии, например, Иоганна Штрауса и его сыновей, ставших ярчайшими представителями музыкальной культуры Австрии.

Династия Черепниных функционирует уже в четвертом поколении. Ее родоначальником явился Николай Черепнин (1873–1945), уроженец Петербурга, воспитанник Петербургского университета и консерватории. Он обрел известность шестьюдесятью опусами сочинений. Его след в истории русской культуры значителен: он первым основал в Петербургской консерватории дирижерский класс, где у него обучался Сергей Прокофьев [1]. Как дирижер и композитор Н. Черепнин сотрудничал с Дягилевым в «Русских сезонах» в Париже и там же стал одним из основателей и директоров Русской консерватории в столице Франции. Он мечтал вернуться в Россию, французского подданства так и не получил.

Сын Николая Черепнина Александр (1899–1977) во всех словарях характеризу-

ется как русский и американский композитор, пианист, теоретик, педагог и критик. Его деятельность в Китае мы рассматриваем как огромный вклад в музыкальную культуру этой страны. Жизнь русского музыканта можно разделить на следующие этапы:

- *жизнь в России (1899–1921)*. Черепнин родился в музыкальной семье и с раннего возраста был приобщен к музыке. В 19 лет начал профессиональное музыкальное образование в Санкт-Петербургской консерватории, где проявил свой талант. После Октябрьской революции 1917 года переехал с семьей в Тбилиси и продолжил обучение в Тифлисской консерватории;
- *парижский период (1921–1925)*. В 1921 году Черепнин переехал в Париж вместе со своим отцом, в это время он написал многие из камерных фортепианных произведений и начал свою карьеру исполнителя;
- *«кругосветное» путешествие (1926–1933)*. С 1926 года Черепнин часто выступал по всей Европе. Региональные особенности разных фольклорных культур обогатили его композиторский опыт. В результате были созданы работы, включающие национальные черты разных народов;
- *поездка на Дальний Восток (1934–1937)*. В апреле 1934 года, в ходе кругосветного путешествия, Черепнин приехал в Китай, где его привлекли элементы китайской музыки. Он стал вводить новые идеи в свое творчество путем изучения китайской музыкальной культуры в связи с чем решил остаться в Китае профессором Шанхайской консерватории. В то время русский пианист Борис Захаров тоже преподавал в Шанхайской консерватории. В его классе обучалась талантливая пианистка Ли Сяньмин¹, в бу-

¹ Связь с Китаем у А. Черепнина дополнилась и в семейном плане: Ли Сяньмин родила ему трех сыновей — Петра (по-китайски Ци Пиде, 1939), Сергея (Ци Сисянь, 1941), и Ивана (Ци Ивэнь, 1943). Самым русифицированным оказался старший, Петр, со свободным знанием русского языка он и сегодня является членом Общества Друзей Московской консерватории. Второй и третий сыновья Александра Черепнина (третье поколение) стали заниматься музыкальным творчеством. Иван — выпускник Государственного университета Китая, композитор постмодернистского направления, автор известных в мире электронных сочинений, профессионально занимался синтезатором. Сын Ивана Степан — композитор, модернист.

дущем — жена А. Черепнина. По мнению Черепнина, Китай — это не далекая от России страна. Она стала в его жизни второй родиной. С 1934 по 1937 год Черепнин путешествовал между Китаем и Японией и оказал значительную помощь развитию обеих национальных культур, что отразилось на музыкальном творчестве и образовании этих стран;

- *переезд в Соединенные Штаты*. Когда в 1937 году началась японо-китайская война, Черепнин с сожалением покинул Китай и вернулся в Париж, чтобы продолжить участвовать в музыкальной деятельности вместе со своим отцом. После 1948 года семья Черепнина переехала в Соединенные Штаты, где он преподавал в Университете Де Поля в Чикаго вместе со своей женой. 29 сентября 1977 года Черепнин внезапно скончался в возрасте 79 лет.

Среди китайских и японских учеников А. Черепнина Хэ Лютин (кит. 贺绿汀, 1903–1999), Дин Дэшань (кит. 丁善德, 1911–1995), Акира Ифукубе (1914–2006) и Мацудайра Ифукубе (1907–1991). Как композитор и теоретик А. Черепнин освоил не только ладовые особенности китайской музыки, но и создал свою, девятиступенную гамму — (c, des, es, e, f, g, as, a, h). Ее он получил благодаря гибриду мажорного и минорного трезвучий (C—Es—E—g). Любил Черепнин вводить в свои сочинения внемузыкальные эффекты (пение птиц в сонате для виолончели № 1, а в симфонии № 1 одну из частей написал для одних ударных в динамике *fff*). Русский композитор был первым, кто начал сочинять музыку для саксофона и аккордеона — новых для того время инструментальных тембров.

Подчеркнем главное: *среди русских музыкантов, эмигрировавших в Китай, или работавших в этой стране европейцев Александр Черепнин выделялся призывом: учить молодых китайских музыкантов так, чтобы они оставались в творчестве и исполнительстве представителями своей страны*. Многие музыканты того времени признавали Черепнина наставником в области китайской музыки.

В 1918 году семья Черепниных была вынуждена бежать из Петрограда в Грузию, где Александр учился в консерватории, в классе Леокадии Кашперовой — прямой ученицы основателя Петербургской консерватории Антона Рубинштейна. Далее к его фортепианной родословной добавился вклад профессора Тер-Степанова (выпускника Мо-

сковской консерватории) и занятия с Исидором Филлипом (венгром французского происхождения) в консерватории Парижа. Таким образом, формированием редкостной пианистической одаренности А. Черепнина занимались представители трех крупнейших ветвей пианизма первой половины XX столетия: Петербургская, Московская и Парижская консерватории. Ни в одной из названных консерваторий А. Черепнин не обучался композиции — как и его современники Александр Скрябин и Николай Метнер в консерватории Москвы.

Почетным профессором национального музыкального института в Китае (позже Шанхайской консерватории) А. Черепнин был приглашен ректором Сяо Юмэем для преподавания фортепиано и композиции. Прожив много лет в стране и глубоко изучив ее искусство, Черепнин, как уже отмечалось выше, наставлял молодых музыкантов в главном — оставаться верным своей культуре и исполнительским традициям. Сам же он всегда подчеркивал для себя важность русских корней, в частности музыки М. Глинки, основателя русской профессиональной музыкальной школы.

Профессор Черепнин внес принципиальные новшества в систему своей педагогики, он предложил:

- изучать *современную музыку* (ее исполнительскую и композиторскую технологии) *раньше, чем классику*, то есть знакомиться с ней на начальной стадии обучения²;
- *заменить все учебные пособия*, импортированные с Запада, *на китайские учебники*, в основе которых лежало бы углубление в национальную музыкальную специфику. Русский композитор предлагал строить курс преподавания композиции в строгом соответствии с национальным музыкальным языком китайцев, восходящим к пентатонике.

Итак, радикальные предложения, что были не только выдвинуты, но и осуществлены А. Черепниным, касались *смены хронологии векторов изучения классики и современности, а также пересмотра фундаментальной звуковой основы учебных музыкальных пособий и реальное*

создание нового китайского репертуара для исполнителей.

С этой целью А. Черепнин для поднятия уровня китайского профессионального музыкального творчества специально организовал конкурс композиторов, на котором «Дудочка пастуха» Хэ Лютина заняла первое место, а его «Колыбельная» получила почетную награду. Второе место заняли «Вариации до-минор» Юй Биньямина (кит. 俞便民); «Радость пастуха» Лао Чжичэна; «Увертюра» Чэн Тяньхэ (кит. 陈田鹤, 1911–1955) и «Колыбельная» Цзян Динсяня. Сам конкурс привлек внимание китайских любителей музыки к их собственной национальной культуре, что дало молодым композиторам возможность продемонстрировать свои таланты всему миру. Кроме того, в то время начался сбор и публикация национальных произведений. Издание сочинений предполагало выбор среди них национально более ярких. Они были объединены в сборник — «Коллекция Александра Черепнина» (*Edited by Alexandre Tcherepnine* или *Collection Alexandre Tcherepnine*).

В то время в Китае ни одна типография китайские сочинения Черепнина печатать еще не могла, и композитор организовал открытие типографии в Японии. Для музыкального мира Японии он также предпринял много ценных инициатив. В итоге в издании Черепнина было опубликовано 39 «Сборников Черепнина», выходявших с 1935 по 1940 год. Жанровый состав сборников был весьма разнообразным: от сольных сочинений для гитары или вокальных композиций до симфоний. Все эти разнообразные произведения не только не уходили в сторону от языка китайского музыкального фольклора, а напротив — ставили его в центр.

Композиции в национальном стиле, стилизованные Черепниным, вызвали новую волну интереса молодых китайских музыкантов к специальности композитора, что было также важным результатом деятельности русского музыканта в Поднебесной. Кроме того, маэстро давал сольные фортепианные концерты, в которые включал не только свои произведения, но и сочинения русских и китайских мастеров.

Отметим в этом контексте эволюцию эстетико-стилевых установок среди молодых композиторов Китая: если в 1920-е годы они делали ставку на гармоничное сочетание традиций восточной и западной музыки, то в последующие десятилетия за-

² В XX–XXI веках с аналогичным предложением выступал Сергей Слонимский (1932–2020) — крупнейший русский композитор, профессор Петербургской консерватории.

метно усилился их интерес именно к национальным корням³.

В 1930-е годы именно А. Черепнин, отстаивая автономию китайской музыки, сделал своими разнонаправленными усилиями реальный композиторский вклад для достижения этой цели: сочинил три сборника этюдов, *op.* 51–53 с использованием китайской пентатоники. В этом же жанре он сделал свое художественное подношение и совсем молодому поколению, сочинив этюды для школьников.

Почему именно с этюдов А. Черепнин начал революционные шаги по обновлению китайского музыкального образования и творчества? Да в силу того, что техническая оснащенность лежит в основе обучения игре на любом инструменте. Это основа основ и одна из главных составляющих при введении в профессию пианиста.

Как известно, этюды существуют давно вкупе с устоявшимся набором упражнений. Обычно их писали известные инструменталисты-исполнители. В сфере фортепианной игры исторически отобранными практикой оказались, например, системные упражнения французского пианиста Шарля Ганона и немецкого музыканта Карла Черни⁴.

Нет сомнения, что, обучаясь фортепианной игре в лучших традициях московской

и петербургской школ, Александр Черепнин блистательно знал эти инструктивные сочинения Карла Черни, на себе испытал их огромную пользу.

Проживая в 1934–1936 годах в Китае, Черепнин сочинил «Китайские этюды». Эти пять концертных этюдов для фортепиано (5 *Konzert-Etüden*, 1934–1936, *op.* 52) сыграли ведущую роль в создании китайских виртуозных сочинений для фортепиано. Сборник состоит из пяти программных произведений: 1) «Театр теней» («*Schattenspiel*»); 2) «Лютня» («*Die Laute*»); 3) «Посвящение Китаю» («*Widmung an China*»); 4) «Гиньоль» («*Kasperlspiel*»); 5) «Хвалебная песнь» («*Lobgesang*»). В произведениях преобладала пентатоника, что также характерно для китайской народной музыки.

В заглавиях этюдов Черепниным применена обобщенно-программная форма. Они непосредственно передают то, что хочет показать в каждом произведении композитор. Название дает направление пианисту в работе над образной стороной этюда. Черепнин тонко преломляет в своих произведениях элементы китайской национальной культуры в ее разновидностях: народные песни (№ 4, 5), элементы пекинской оперы (№ 1), звучание народного инструментария (№ 2, 3).

Открывает сборник этюд «Театр теней» (*Schattenspiel Animato*). Это первое сочинение, где Черепниным используется свободная структура китайской традиционной музыки, в нем чувствуется глубокое понимание национальной музыкальной специфики Китая.



Театр теней в Китае

Этюд «Театр теней» состоит из темы и десяти вариаций. Общую структуру можно разделить на три раздела с кодой. Экспозицию составляют Тема и первые две Вариации (такты 1–40), Разработку — Вариации 3–9 (такты 41–105), Репризу — Вариация 10 (такты 106–109) и Коду (такты 110–143).

В вариациях имитируются мелодические элементы китайской оперы, вызвавшие устойчивый интерес слушателей. Компози-

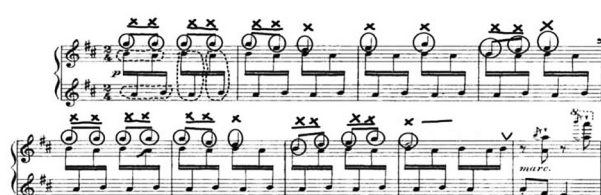
³ Россия же XIX века осваивала восточную музыку как экзотику, опираясь на опыт Глинки, Балакирева, А. Рубинштейна, Бородина, Римского-Корсакова и других представителей линии «Русской музыки о Востоке». Силу этой экзотики прекрасно понимал великий импресарио Сергей Дягилев. В начале XX столетия он завоевал авторитет своими «Русскими сезонами» в Париже, покоря столицу Франции восточной утонченностью и эротикой балета «Шехерезада» на музыку Римского-Корсакова, буйством звуковых и визуальных красок «Половецких плясок» Бородина.

⁴ Этюды существуют огромным числом в опусах композитора-пианиста Карла Черни (*Carl Czerny*, 1791–1857). Этот авторитетный пианист чешского происхождения в девять лет начал обучаться игре на фортепиано у Бетховена. Когда Карл достиг 14 лет, Бетховен о нем сказал так: «он в игре на фортепиано достиг совершенно уникальных, превосходящих ожидания результатов. Как в этом отношении, так и принимая во внимание его поразительную память, он достиг всевозможной поддержки, тем более что его родители обучали подающего надежды сына на собственные средства» [3, 202]. Все пианисты мира проходят через этюды К. Черни *op.* 299 и *op.* 740 (и думается, что ни один пианист в мире, кроме исследователей творчества К. Черни, не сможет сказать: что заложено в опусах 298 и 300 или в опусах 739 и 741).

тор здесь интегрировал сценический стиль, как бы переплавив его в стиль музыкальный. В этюде изображается представление марионеточного спектакля, в котором артист манипулирует фигурами, сделанными из бумаги или кожи. Артист проецирует их через свет в специальном окне и сопровождает их музыкой и пением. Чтобы как можно более выпукло и достоверно представить главный музыкальный образ, композитором вводятся элементы музыки для ударных инструментов, что характерно для китайского драматического театра.

Нотный пример 1

А. Черепнин. Пять концертных этюдов для фортепиано *op.* 52. № 1. «Театр теней», начало



В начале этюда верхний голос темы поручен правой руке, другой голос играют попеременно левая и правая рука, используя только два звука А, Н. Они призваны имитировать удары в гонг, которыми начинается каждый спектакль театра теней. Чтобы привлечь больше зрителей, прежде чем начать спектакль театра теней, все актеры должны ударять в гонг и барабан. Обычно барабаны бьют около десяти минут, пока зрители находят свои места и получают нужный эмоциональный настрой. После этого удары в гонг прекращаются. Теперь спектакль «Театра теней» можно начинать. Приведем пример имитации ударов в гонг и барабан в этюде «Театр теней»:

Равномерно-акцентный ритм подчеркивает ударные точки *xx xx xx x x x xx x xx xx*

xx x xx xx x звуков Н и А (большая секунда), что обогатили простую пятитоновую мелодию имитацией в ярко национальном стиле.

В 9–13 тактах мелодия поручена левой руке, а правая рука на слабую долю такта играет октаву с украшениями. Использование украшений имитирует звуки китайских национальных струнных инструментов типа эрху, приближая музыку к китайской опере (нотный пример № 2).

Нотный пример 2

А. Черепнин. Пять концертных этюдов для фортепиано *op.* 52. № 1. «Театр теней»



Для пианиста это произведение нелегкое. Пьеса требует не только беглости пальцев, но и свободного владения октавной и аккордовой техникой. Имеют место также частые смены размеров и введение полифонии. Для имитации стиля китайской музыки Черепнин в этом этюде подчеркнуто использовал звучания традиционной ударной музыки Китая и ослабил роль европейской гармонии.

Продолжая линию большого концертного фортепианного этюда, созданного Ф. Листом, Ф. Шопеном, А. Скрябиным и С. Рахманиновым, А. Черепнин адаптировал его романтическую модель на почву культурных традиций Китая — как профессиональных, так и фольклорных.

Сочинения Александра Черепнина 1920-х годов стали особой, самостоятельной страницей в истории китайской музыкальной культуры. Именно тогда деятельность в Китае Черепнина получила творческое обоснование нового статуса как русско-китайского Мастера.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М. : Композитор, 2012. 376 с.
2. Коробельникова Л. З. Александр Черепнин: Долгое странствие. М. : Языки русской культуры, 1999. 288 с.
3. Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Как исполнять Бетховена / сост., вступ. ст. А. Засимова. М. : Классика—XXI, 2007. С.194–233. (Мастер-класс)

REFERENCES

1. Dolinskaya E. B. Teatr Prokof'eva [Prokofiev Theatre]. Moscow, 2012. 376 p. (In Russian)

2. Korabel'nikova L. Z. Aleksandr Tcherepnin: Dolgoe stranstvie [Alexander Tcherepnin: a Long Journey]. Moscow, 1999. 288 p. (In Russian)
3. Fishman N. Ludwig van Beethoven on Piano Performance and Pedagogy. *Kak ispolnyat' Beethovena* [How to Perform Beethoven]. Moscow, 2007. P. 194–233. (In Russian)

Информация об авторе:

Бао Ливань — аспирантка Российской государственной специализированной академии искусств (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Bao Liwan — Postgraduate student (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 23 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 20 декабря 2023 года; принята к публикации 25 декабря 2023 года.

The article was submitted November 23, 2023; approved after reviewing December 20, 2023; accepted for publication December 25, 2023.



Научная статья

УДК 787

DOI: 10.36871/hon.202401097

ИЗ ИСТОРИИ ОБУЧЕНИЯ ПЕРВЫХ КИТАЙСКИХ ВИОЛОНЧЕЛИСТОВ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

(по архивным материалам)

Вэнь Япинь

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

ww20190315zz@163.com, ORCID: 0009-0009-3849-3895

Статья посвящена изучению личных дел китайских виолончелистов, которые получили профессиональное образование в Московской государственной консерватории в середине 1950-х – начале 1960-х годов. Основные задачи статьи: раскрыть неизвестные страницы обучения первых китайских виолончелистов в МГК; ввести в научный оборот из архивных источников данные, касающиеся их обучения в консерватории; показать значимость системы российского музыкального образования для их дальнейшей музыкальной карьеры. Архивные материалы показали, что китайская молодежь обучалась в МГК у выдающихся педагогов-виолончелистов: М. Ростроповича и Т. Козолуповой. Из двадцати восьми студентов в консерватории обучалось четыре виолончелиста — случай нечастый, но свидетельствующий об особой востребованности этой специальности для освоения китайцами универсального струнного инструмента: сольного, ансамблевого, оркестрового. В качестве показательного примера в статье подробно рассмотрено Личное дело Сыту Чживэнь. По результатам проведенного исследования автором делается ряд выводов, главный из которых заключается в доказательстве необходимости продолжения изучения архивных материалов, посвященных обучению китайских студентов-музыкантов в консерваториях Советского Союза с целью реконструкции их творческого пути, а также становления музыкально-исполнительских школ Китая.

Ключевые слова: виолончелисты, Китай, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, архивный фонд, М. Ростропович, Т. Козолупова, Сыту Чживэнь

Для цитирования: *Вэнь Япинь*. Из истории обучения первых китайских виолончелистов в Московской консерватории (по архивным материалам) // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 97–101. <https://doi.org/10.36871/hon.202401097>

Original article

FROM THE HISTORY OF THE FIRST CHINESE CELLISTS' TRAINING AT THE MOSCOW CONSERVATORY

(based on archived materials)

Wen Yaping

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

ww20190315zz@163.com, ORCID: 0009-0009-3849-3895

This article studies the personal files of Chinese cellists who got their professional education at the Moscow Conservatory in the mid-1950^s – early 1960^s. The main objectives of the article:

© Вэнь Япинь, 2024

to reveal the unknown pages of the first Chinese cellists' training at this educational institution; to show the importance of the Russian music education system for their future musical career; to introduce into scientific circulation the data relating to the subject under study from archival sources. Archival materials testify that outstanding cello teachers M. Rostropovich and T. Kozolupova worked with Chinese youth studying at the Moscow Conservatory. Out of the twenty-eight students, there were four cellists studying at the same time — a rare occurrence, but indicating a special demand for this specialty among the Chinese to master a universal string instrument: solo, ensemble, orchestral. As an illustrative example, the article examines in detail the personal case of Situ Zhiwen. The results of the study lead to a number of conclusions, the main of which is to prove the need to continue the study of archival materials devoted to the training of Chinese music students in the conservatories of the Soviet Union in order to reconstruct their creative path, as well as the formation of music and performing schools in China.

Keywords: cellists, China, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, archival fund, M. Rostropovich, T. Kozolupova, Situ Zhiwen

For citation: Wen Yaping. From the History of the First Chinese Cellist' Training at the Moscow Conservatory (based on archival materials). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 97–101. <https://doi.org/10.36871/hon.202401097> (In Russian)

Русско-китайские связи в области музыкальной культуры имеют давнюю традицию, охватывающую более столетия. Взаимосвязи двух стран — России/СССР и Китая — проходили через разные фазы, которые в XX столетии определялись политическими ситуациями в Китае, где они менялись довольно часто. Напомним, что именно молодым китайским музыкантам предстояло пострадать от «хунвэйбинов», которые расправлялись с так называемыми «реставраторами капитализма». По данным немецкой газеты «*Die welt*», погибли семьдесят миллионов ни в чем не повинных китайцев [5]. Однако Мао Цзэдун все же отказался от методов расправы с инакомыслящими, как в СССР 1930-х годов. Он быстро понял, что Китаю не следует уничтожать людей за отклонение от линии партии. Так началась кампания «Сто цветов», где власть разрешили критиковать. Но тот же Мао Цзэдун был сильно удивлен, когда народ стал жестко критиковать правительство. Кампанию быстро прекратили под лозунгом «вылезли ядовитые цветы» [1]. Тогда начали выгонять «ядовитых» людей с работы, в тюрьмы отправлять оппозиционеров. Однако, в отличие от установок СССР, в большинстве случаев смертные приговоры не выносились.

В следующие годы репрессии при Мао Цзэдуне совпали с так называемым «большим скачком», который, по мнению генсека, должен был помочь китайцам достичь коммунизма ранее, чем в СССР. Опасаясь появления в партии «своих хрущевых», Мао придумал «культурную революцию» и для ее реализации призвал молодежь взять инициативу по осуществлению этого проекта в свои руки.

Суть его состояла в требовании «бить» всех, кто пытается повернуть страну к феодальному прошлому. Мао сформулировал базовые идеологические принципы государства, включающие возможность критики правящей партии и создание разных политических формаций, в том числе проявления ярко заявившей о себе индивидуальности. Среди последних оказались и выдающиеся музыканты, которые обучались в Московской консерватории в 1954–1962 годах. Среди самых ярких представителей первой генерации пострадавших были пианисты-композиторы Ду Минсинь и Лю Шикунь. Тем не менее, этап 1954–1962 годов оказался важным шагом для последующего позитивного обмена контактами Москвы и Пекина в области культуры, в том числе и музыкальной.

Первые китайские студенты начали обучаться в Московской консерватории им. П. И. Чайковского в середине 1950-х годов. Среди них были не только виолончелисты, но и музыканты других специальностей. В ряду занятий по специальности, которые были наиболее важными (имеется ввиду теоретический цикл — гармония, полифония, анализ форм), для всех инструменталистов (кроме пианистов) вводился общий курс фортепиано. Особое значение для дирижеров и исполнителей представляли занятия по инструментоведению.

В эти годы в Московскую консерваторию приехали учиться 28 молодых китайцев, а всего заезд 1950-х годов охватывал 38 учащихся. Уже сам перечень специальностей демонстрирует, в чем особенно нуждался Китай. Речь идет о симфоническом дирижировании

(совершенно новой специальности), вокале и композиции. Обучались китайцы в Москве у крупнейших музыкантов: по симфоническому дирижированию — у профессоров Н. Аносова и А. Гаука. Симфоническое дирижирование вел также профессор Л. Гинзбург. По композиции у ведущих профессоров учились: У Цзунян (класс Е. Голубева), Чжу Цяньэр и Цюй Вэй (класс С. Баласаняна), Ду Минсинь (класс М. Чулаки). Хуан Сяотун, которому суждено было заложить основы дирижерской профессии в Китае, занимался в классе профессора А. Гаука. Среди тех, кто в Москве изучал симфоническое дирижирование, был и Чжэн Сяоин, но его интересы ограничивались оперным дирижированием (его руководителем был Г. Рождественский). В связи с тем, что Китай очень нуждался в пианистах, среди приехавших в Москву был Лю Шикунь, который поступил в аспирантуру в класс профессора С. Фейнберга и стал выдающейся фигурой не только китайской, но и мировой школы фортепианного исполнительства. Лю Шикунь сумел победить на Первом Международном конкурсе им. П. И. Чайковского, завоевав Вторую премию, а в 2023 году он вошел в состав жюри XVII конкурса им. Чайковского. Невзирая на свой солидный возраст (84 года), на торжественном открытии этого творческого соревнования он прекрасно играл.

Если посмотреть на численность тех специальностей, где обучающихся было особенно много, то это были вокалисты. Среди них находилась и знаменитая Го Шучжэнь, что училась в классе профессора Е. Катульской, а также Чжэн Синли, с которой занимались М. Гукова и Е. Катульская. Показателен тот факт, что в книге Цзо Чжэньгуаня «Русские музыканты в Китае» [6] не указывается, в классе кого из профессоров Чжэн Синли обучалась. И этот случай не единственный. Среди таких студентов: скрипач Хань Ли, вокалистка Чжун Вэй и два пианиста — Ни Хунцин и Ли Миндо.

Четыре прибывших в Москву виолончелиста также входили в когорту наиболее востребованных специальностей в Китае. Неудивительно, что сюда были направлены сразу четыре молодых исполнителя. Среди них быстро выделилась Сыту Чживэнь, ставшая после окончания Московской консерватории одним из лидеров китайской виолончельной школы. Она единственная, кто обучался в классе М. Ростроповича. Ху Гояо попал в класс Г. Козолуповой, а два других виолончелиста — Шэн Миньяо и Линь Инжун — и сегодня остаются без указания фамилий

профессоров, у которых они учились [6, 113]. Для того, чтобы выяснить, у кого учились китайские студенты, обратимся к их личным делам. Эти ценные документы бессрочно хранятся в Архиве Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Сыту Чживэнь

Открываем Личное дело Сыту Чживэнь, чтобы познакомиться с самим ходом обучения этой талантливой китайской виолончелистки. Она прибыла в Москву 10 ноября 1960 года, и, благополучно пройдя вступительные испытания, была зачислена в класс М. Ростроповича. Из Личной карточки Чживэнь, которая всегда заполнялась от руки, становится ясно, что она родилась 26 января 1933 года в городе Шанхай и в 1956 году вступила в ряды Коммунистической партии Китая, что являлось важным фактом: соответствующая графа в личных делах существовала многие десятилетия и до сих пор остается столь же значимой. Из Личного дела также становится известным, что М. Ростропович не был первым педагогом Сыту Чживэнь, до этого она закончила Шанхайскую консерваторию и имела опыт работы в оркестре Центральной филармонии.

В своей автобиографии Сыту Чживэнь указывает место проживания (Пекин) и ставит дату — 9 ноября 1960 года [3, 2]. Здесь она пишет о важном: «Я родилась 26 января 1933 года в городе Шанхай. Мой отец был инженером и меломаном» (этот факт для студентки очень ценен, но с сожалением она сообщает, что отец уже умер). «Мать — домашняя хозяйка, мой старший брат работает концертмейстером в Центральной филармонии. Моя старшая сестра — преподавательница пекинского художественного педагогического института. С 9 лет я начала играть на скрипке, а в 1945 году, в возрасте 12 лет, я изменила свою специальность и начала заниматься игрой на виолончели под руководством русского педагога виолончели Шевцова, который эмигрировал в Китай. Осенью 1947 года я поступила в Шанхайскую консерваторию. Там я занималась виолончелью и работала в составе шанхайского симфонического оркестра. С 1950 по 1955 год я работала в Центральном ансамбле песни и пляски. В 1955 году я служила в Центральной филармонии, а в 1958 году работала педагогом во Вьетнамской консерватории в городе Ханое. Осенью 1959 года я поступила на специалитет иностранных языков, там я училась русскому языку. После 27 октября этого года я прибыла в СССР, где

поступила в Московскую государственную консерваторию учиться» [3, 3–4]. Приведенные в автобиографии факты требуют комментария. Отметим, что среди китайских студентов Сыту Чживэнь наиболее подробно раскрыла не только свой семейный статус, но и места своей работы, показав, что и ее брат, и ее сестра получили высшее образование несмотря на то, что отец умер, а мать одна поднимала всю их семью. Важным примером для Сыту послужил ее старший брат-виолончелист, которому в момент написания автобиографии было 32 года. Он не только успевал работать в филармонии, но и находил время для профессионального консультирования своей младшей сестры.

Таким образом, можно свидетельствовать: Сыту изначально развивалась в культурной среде, а любовь к музыке оказалось ведущей не только для брата, но и определила ее судьбу. 10 ноября 1960 года Сыту сдала вступительный экзамен в Московскую консерваторию. В ее Личном деле сохранилась программа творческого испытания, куда входили соната И.-С. Баха для виолончели соло и Концерт для виолончели с оркестром Э. Элгара. Комиссия заключает, что уровень подготовки абитуриентки соответствует первому курсу консерватории и зачисляет китайскую виолончелистку в класс профессора Мстислава Ростроповича [там же, 5].

Линь Инжун

В Личном деле Линь Инжун материалов несколько меньше, чем у Сыту Чживэнь. Вместе с тем из него можно узнать, что она родилась, как и Сыту, в 1933 году в провинции Гуандун. Основное занятие родителей обозначено кратко: отец — интеллигент, а мать — учительница. Далее, по клише автобиографии, она указывает свою партийность, а также тот факт, что начала учиться профессии с 15 лет в Шанхае. Здесь в 1953 году она поступила в Шанхайскую консерваторию [2, 2]. В автобиографии молодого музыканта есть зачеркнутые места. Видимо, она не слишком хорошо помнила даты при ее написании. Цитируем документ: «Я родилась в 1933-м году в Шанхае. У меня два старших брата. Мой отец был директором начальной школы. Когда мне было два года, моя мама умерла. В 1938 году японцы захватили Шанхай. Вся наша семья вместе с тетей уехали из Шанхая в Гуандун, где родился отец. Мой отец работал в городе Гуанчжоу (может быть в городе Чжэцзян). Мой первый брат учился в городе, а я и второй брат вначале жили в деревне у тети. В 1940 году моя тетя поехала работать в Цзянси, с тех

пор я живу у тети. Она — учительница, коммунистка. В январе 1941 года мой второй брат умер. Тетя переживала, и я вместе с ней. Мы жили в концентрационном лагере (с 1941 года, то есть с января по июль)» [там же, 3].

В Личном деле указано также, что Линь Инжун вступила в союз молодежи Китая в январе 1951 года. С 1953 года она обучалась в Пекинском институте русского языка. Далее в личном деле Линь Инжун сделаны следующие хронологические уточнения: «1941–1942 дома; 1942–1944 училась в начальной школе в Цзянси; 1944–1945 дома; 1945–1947 училась в средней школе Цзянси; 1947–1952 училась в училище в Шанхае; 1952–1953 училась в Шанхайской консерватории; 1953–1954 училась в Пекинском Русском институте» [2, 4].

Шэн Миньяо

Краткая автобиография — единственное, что содержится в Личном деле студента Шэн Миньяо. Из нее стало известно, что он родился 9 декабря 1933 года в городе Нанкин (Китай). По национальности он хань. Происхождение — китаец. Партийность — комсомолец с мая 1957 года. Образование среднее: он окончил начальную школу в провинции Сычуань, где учился с 1940 по 1945 год. В музыкальной школе при Центральной консерватории обучался с 1945 по 1951 год. С 1956 по 1957 год учился в Пекинском Русском институте. В своей автобиографии он также сообщает, что «в 1951 году я работал в китайском молодежном ансамбле. С 1952 года по 1955 год работал в Центральном ансамбле песни и пляски. С 1955 по 1956 год работал в Центральном симфоническом оркестре. В 1959 году я приехал в Москву на учебу в консерваторию по классу виолончели» [4, 1].

Содержание автобиографии и личного листка по учету кадров Шэна Миньяо завершается резолюцией заместителя директора Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского К. Н. Нужина: «Дирекция ордена Ленина Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского просит выдать вид на жительство гражданину Китайской Народной Республики Шэн Миньяо, проживающему в общежитии Московской консерватории по адресу: Дмитровский переулок, дом 6» [там же, 2].

В задачи данной работы не входило разыскание материалов по деятельности молодых виолончелистов Китая после их возвращения на родину. На начальных этапах их виолончельное образование проходило в разных консерваториях Китая, более всего в Шанхайской, тогда лидирующей. Здесь они повышали свою

исполнительскую квалификацию в классах русской профессуры, работавшей в Китае по контракту. Их должности после возвращения из Москвы в Китай почти у всех повышаются — это ансамбли песни и пляски Китая и оркестры филармонии. Наиболее одаренная китайская выпускница-виолончелистка Московской консерватории Сыту Чживэнь прошла самый яркий творческий путь. Талантливая ученица Мстислава Ростроповича не только

максимально реализовала природный дар, но и использовала всю свою работоспособность, заложенную в ней природой. На протяжении нескольких десятилетий она занимала достойное место среди концертирующих виолончелисток Китая. Параллельно она завоевала авторитет как блистательный профессор, через руки которого успешно прошли около 80 виолончелистов, ставших гордостью современного исполнительского искусства Китая.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кампания «Сто цветов». URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/953067?ysclid=lpnz0bqr1k84301252> (дата обращения: 01.12.2023)
2. Личное дело Линь Инжун // Архив Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Ф. 11. Ед. хр. 14. Л. 1–7.
3. Личное дело Сыту Чживэнь // Архив Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Ф. 11. Ед. хр. 22. Л. 1–5.
4. Личное дело Шэн Миньяо // Архив Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Ф. 11. Ед. хр. 17. Л. 1–2.
5. Цена победы Мао — 70 миллионов жизней. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8v8ta2CzKCo> (дата обращения: 01.12.2023)
6. *Цзо Чжэньгуань*. Русские музыканты в Китае. СПб. : Композитор, 2015. 336 с.

REFERENCES

1. Kampaniya "Sto tsvetov" [The Hundred Flowers Campaign]. (In Russian). Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/953067?ysclid=lpnz0bqr1k84301252> (accessed: 01.12.2023)
2. Lichnoe delo Lin' Inzhun [Personal File of Lin Yingrong]. *Archive of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory*. F. 11. Ed. khr. 14. L. 1–7. (In Russian)
3. Lichnoe delo Situ Zhiwen' [Personal File of Situ Zhiwen]. *Archive of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory*. F. 11. Ed. khr. 22. L. 1–5. (In Russian)
4. Lichnoe delo Shen Min'yao [Personal File of Sheng Mingyao]. *Archive of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory*. F. 11. Ed. khr. 17. L. 1–2. (In Russian)
5. Tsena pobedy Mao — 70 millionov zhiznei [The Price of Mao's Victory Is 70 Million Lives]. (In Russian). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8v8ta2CzKCo> (accessed: 01.12.2023)
6. Zuo Zhenguan. *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian Musicians in China]. Saint Petersburg. 2015. 336 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Вэнь Япинь — соискатель музыкального факультета кафедры теории и истории музыки РГСАИ (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Wen Yaping — Applicant of the Degree at the Music Faculty, Department of Music Theory and History (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 02 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 27 декабря 2023 года; принята к публикации 29 декабря 2023 года.

The article was submitted December 02, 2023; approved after reviewing December 27, 2023; accepted for publication December 29, 2023.



Научная статья

УДК 378.2(571.54)

DOI: 10.36871/hon.202401102

ФОРМИРОВАНИЕ КАДРОВОГО ПОТЕНЦИАЛА В БУРЯТ-МОНГОЛЬСКОЙ АССР В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ В 1920–1930-е ГОДЫ*Мэдэгма Цыдендамбаевна Гончикова¹,
Римма Батомункуевна Дондокова²*^{1,2} Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова
670024, Российская Федерация, Улан-Удэ, улица Гагарина, 25¹ medegmag@mail.ru, ORCID: 0009-0001-8580-7609² dondokova64@mail.ru, ORCID: 0000-0002-3562-1275

Одной из задач культурной политики государства 1920–1930-х годов являлось создание необходимых условий для развития музыкальной культуры и образования в Бурят-Монгольской АССР. Для решения проблемы подготовки кадров в этой сфере был проведен ряд мероприятий: организация курсов по подготовке кадров культурно-просветительской работы, инструкторов художественной самодеятельности, привлечения специалистов из центральных городов страны, создание материальной базы, поиск различных форм их финансирования. Важнейшими событиями в рассматриваемом периоде было открытие в городе Верхнеудинске (с 1934 года — город Улан-Удэ) детской музыкальной школы и первого учреждения среднего специального музыкального образования — Техникума искусств, преобразованного в 1936 году в театрално-музыкальное училище. Открытие техникума позволило создать театры, оркестры, филармонию, способствовало дальнейшему развитию музыкальной культуры и искусства Бурят-Монгольской АССР. Для обеспечения кадрами высшей квалификации наиболее талантливые музыканты направлялись на стажировку и учебу в ведущие вузы страны. Как следствие — первая декада бурят-монгольского искусства, проходившая в Москве в 1940-м году, показала высокий уровень достижения творческого и профессионального потенциала ее участниками. Таким образом, в 1920–1930-е годы осуществлялся процесс формирования кадрового потенциала в области музыкальной культуры и образования в Бурят-Монгольской АССР.

Ключевые слова: Бурят-Монгольская АССР, музыкальная культура, музыкальное образование, кадровая политика, театрално-музыкальное училище, музыкальная школа

Для цитирования: Гончикова М. Ц., Дондокова Р. Б. Формирование кадрового потенциала в Бурят-Монгольской АССР в сфере музыкальной культуры и образования в 1920–1930-е годы // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 102–106. <https://doi.org/10.36871/hon.202401102>

Original article

FORMATION OF HUMAN RESOURCES IN THE BURYAT-MONGOLIAN ASSR IN THE FIELD OF MUSICAL CULTURE AND EDUCATION IN THE 1920^s – 1930^s*Medegma Ts. Gonchikova¹, Rimma B. Dondokova²*^{1,2} Banzarov Buryat State University

25 ul. Gagarina, Ulan-Ude, 670024, Russian Federation

© Гончикова М. Ц., Дондокова Р. Б., 2024

¹ medegmag@mail.ru, ORCID: 0009-0001-8580-7609

² dondokova64@mail.ru, ORCID: 0000-0002-3562-1275

One of the tasks of the state cultural policy in the 1920^s and 1930^s was to create the necessary conditions for the development of musical culture and education in the Buryat-Mongolian ASSR. To solve the problem of personnel training in this sphere, a number of activities were carried out: organization of training courses for cultural and educational work, amateur art instructors, attraction of specialists from the main cities of the country, development of the material base, search for various forms of financing. The most important events in that period were the opening of a children's music school in Verkhneudinsk (since 1934 — the city of Ulan-Ude) and the first institution of secondary specialised music education — the Technical School of Arts, transformed in 1936 into a Theatre and Music College. The opening of the Technical School allowed the creation of theatres, orchestras, philharmonic society, and contributed to the further development of musical culture and art in the Buryat-Mongolian ASSR. To provide highly qualified personnel, the most talented musicians were sent for internships and studies to the leading universities in the country. As a result, the first decade of Buryat-Mongolian art, held in Moscow in 1940, showed a high level of achievement of creative and professional potential of its participants. Thus, in the 1920^s and 1930^s, the formation of human resources in the field of musical culture and education in the Buryat-Mongolian ASSR took place.

Keywords: Buryat-Mongolian ASSR, musical culture, music education, personnel policy, theatre and music college, music school

For citation: Gonchikova M. Ts., Dondokova R. B. Formation of Human Resources in the Buryat-Mongolian ASSR in the field of Musical Culture and Education in the 1920^s — 1930^s. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 102–106. <https://doi.org/10.36871/hon.202401102> (In Russian)

Изучение проблемы формирования кадрового потенциала в Бурят-Монгольской АССР в области музыкальной культуры и образования в 1920–1930-е годы является актуальным по ряду причин.

Во-первых, в этот период в стране был провозглашен принцип пролетарской культуры, что привело к реформе системы музыкального образования, созданию новых учреждений культуры. Поэтому изучение проблемы формирования кадрового потенциала в области музыкальной культуры и образования в национальной республике важно для понимания общей динамики развития культуры в этот период.

Во-вторых, в республике проживает многонациональное население, которое обладает уникальной культурой и традициями. В связи с этим изучение формирования кадрового потенциала в области музыкальной культуры и образования в Бурят-Монгольская АССР позволяет глубже изучить процессы, связанные с сохранением и развитием национальных культурных ценностей.

В целом изучение данной проблемы актуально для понимания исторического контекста развития культуры, сохранения национальных традиций и подготовки квалифицированных специалистов. Все усилия по формирова-

нию кадрового потенциала в области музыкальной культуры и образования в рассматриваемый период соответствовали поставленным задачам культурной политики государства. Необходимо отметить, что до 1920 года в Бурят-Монгольской АССР была распространена практика домашнего музыкального образования. Поэтому одним из ключевых мероприятий для решения кадрового вопроса было создание специальных учебных заведений.

История формирования музыкального образования в республике начинается с 1920-х годов. При поддержке Министерства народного просвещения Дальневосточной республики было открыто первое учебное заведение музыкального образования — Верхнеудинская детская музыкальная школа. Как отмечает М. Ц. Гончикова, «детская музыкальная школа имела класс фортепиано, скрипки, сольного и хорового пения, теории музыки и была рассчитана на пятигодичный курс обучения. В 1920 году в школе работали Н. И. Никитин (заведующий музыкальной секцией, преподаватель по классу скрипки), Л. Б. Клейман (теория музыки), В. М. Волков (сольфеджио), В. Д. Обыденная (фортепиано), А. П. Насонова (фортепиано), Ф. В. Костин (сольное пение), М. Н. Бабянская (фортепиано), М. Н. Костина (аккомпаниатор)» [3, 10].

В первый год существования школы обучение в ней проводилось бесплатно. Однако в силу разных объективных причин (запрет проведения платных концертов, задержка жалований и пайков) часть педагогов уволилась. Для сохранения музыкальной школы в 1921 году администрацией было решено перейти на платное обучение. Работа учебного заведения практически держалась на энтузиазме оставшихся преподавателей.

С образованием в 1923 году Бурят-Монгольской АССР в жизни республики произошли существенные изменения, в том числе и в жизни школы. Из материалов Государственного архива Республики Бурятия известно, что, по решению организационного заседания Совета Верхнеудинского государственного музыкального техникума от 18 сентября 1923 года, Верхнеудинская музыкальная школа была реорганизована в Верхнеудинский государственный музыкальный техникум по типу среднего учебного музыкального заведения [5, 87]. Но техникум просуществовал недолго. Причина его закрытия была связана с введением в стране НЭПа, когда основные ресурсы были направлены на восстановление разрушенной промышленности и сельского хозяйства. В этот период государству не хватало средств для полного финансирования учреждений образования. Так, в результате отсутствия государственной поддержки в начале 1920-х годов большинство техникумов в Сибири было лишено государственного обеспечения. Верхнеудинский музыкальный техникум не стал исключением и в 1924 году был закрыт из-за недостаточного финансирования со стороны государства.

Решение вопроса по обеспечению кадрами культурно-просветительной работы, организации художественной самодеятельности в республике было связано с приездом в Бурят-Монгольскую АССР в 1926 году Государственной музыкально-инструктивной передвижки Главполитпросвета Наркомпроса РСФСР под руководством этнографа и музыканта Б. П. Сальмонт. Основная деятельность передвижки была связана со сбором и записями образцов устного народного творчества, оказанием методической помощи художественной самодеятельности и политико-просветительской работе. Группа была привлечена к проведению музыкальных курсов при Бурят-Монгольском педагогическом техникуме. По словам Г. Цыдынжапова, «1 июля 1927 года состоялся первый выпуск, в который вошли известные в будущем мастера искусства, такие

как Г. Цыдынжапов, М. Шамбуева, И. Мадаев, Б. Башкуев, Л. Цыремпилов, С. Раднаев. Затем в группу были приняты еще несколько любителей музыки — Н. Таров, В. Воскобойников, В. Рудаков, В. Тогушаков» [5, 25].

Это был первый выпуск квалифицированных национальных кадров. Среди них следует отметить Гомбожапа Цыденжаповича Цыдынжапова, который является одним из основателей бурятского музыкально-драматического театра (ныне Бурятский государственный театр оперы и балета ордена Ленина имени Г. Ц. Цыденжапова). Г. Ц. Цыдынжапов — народный артист СССР, актер, режиссер, драматург, лауреат Государственной премии СССР (1949), первый и единственный в республике лауреат Сталинской премии 1956 года в области искусства, кавалер ордена Ленина, двух орденов Трудового Красного знамени, ордена «Знак Почета», многих медалей.

В 1928 году на базе музыкальных курсов при Бурятском национальном клубе (Бурнацклуб) начали готовить инструкторов по организации художественной самодеятельности. Обучение продолжалось два года. В связи с преобразованием в 1929 году Бурнацклуба в Дом искусств были открыты курсы с двумя студиями — музыкальной и театральной. Для работы в студиях были приглашены специалисты из Москвы: композитор, дирижер и преподаватель П. М. Берлинский и режиссеры Г. В. Брауэр и М. Н. Святская.

В 1920–1930-е годы в республике шло обсуждение путей развития национальной культуры и искусства. Актуальные вопросы музыкального искусства и образования были рассмотрены П. М. Берлинским в работе «Перспективы музыковедческой работы и музыкального строительства в Бурятии» (1931), где он отмечает важность подготовки музыкальных кадров, проблемы и возможные пути их решения.

Накопленный опыт театральной и музыкальной студий при Бурят-Монгольском Доме искусств позволил трансформировать их в образовательное учреждение. Так, Советом народных комиссаров республики было издано Постановление о реорганизации с 30 января 1931 года действующих при Бурят-Монгольском Доме искусств музыкальной и театральной студий в Бурят-Монгольский техникум искусств [6, 9]. Создание такого техникума явилось практическим ответом на решения областного партийного совещания 1930 года, где были приняты По-

ложение и основные задачи по культурному строительству в Республике.

Немного позже вышло Постановление СНК Бурят-Монгольской АССР № 606 от 19 сентября 1936 года «О переименовании Техникума искусств в училище» [7, 53]. Изменения в профиле преподавания были внесены в связи с преобразованием учебного заведения в Бурят-Монгольское театральное училище и открытием нового направления — исполнительского отделения. В учебные планы были добавлены педагогическая и исполнительская практики, а также проводилась методическая работа в рамках цикловых комиссий — фортепианной, теоретической, театральной, общеобразовательной и оркестровых, а также народных инструментов. Соответственно изменилось направление подготовки: от инструкторов по организации художественной самодеятельности к исполнительским специальностям, что предполагало подготовку кадров для профессиональных художественных учреждений республики и было актуально в тот период. Однако этот процесс сопровождался рядом проблем, связанных с недостаточным финансированием культуры в республике, размещением училища в мало приспособленных для занятий помещениях, нехваткой педагогических кадров и недостатком музыкальных инструментов. Особое внимание уделялось политике коренизации в формировании кадрового потенциала, поскольку отмечалась большая текучесть приезжих кадров.

Несмотря на сокращение дефицита кадров в сфере культуры, вопрос обеспечения образовательного процесса высококвалифицированными кадрами оставался открытым. Для его решения одаренных молодых музыкантов направляли на стажировку и учебу в консерватории Москвы, Ленинграда и Свердловска.

Значимым событием в жизни республики явилось решение Совнаркома СССР, принятое в 1939 году, о проведении в Москве в 1940 году декады бурят-монгольского искусства,

что способствовало развитию художественной самодеятельности, созданию первой национальной оперы, оркестра бурятских народных инструментов, филармонии и Союза композиторов. Для подготовки к декаде были приглашены И. Л. Рык, Г. А. Поляновский, И. М. Туманов, М. П. Фролов и многие другие деятели искусства. Подготовка и проведение декады способствовали развитию музыкальной культуры и искусства республики и, соответственно, повышению ее кадрового потенциала.

Анализ проблемы по формированию кадрового потенциала в Бурят-Монгольской АССР в области музыкальной культуры и образования в 1920–1930-е годы позволил сделать следующие выводы:

- формирование кадрового потенциала проходило в сложных социально-политических и экономических условиях. Важную роль в этом процессе играла политика государства;
- в республике проводились курсы по подготовке кадров культпросветработы и инструкторов художественной самодеятельности. С организацией первого учреждения среднего профессионального музыкального образования реализовывались первоочередные задачи культурной политики государства, связанные с решением кадрового вопроса и развитием национальной культуры и искусства в республике. Для обеспечения кадрами высшей квалификации молодых музыкантов направляли на учебу в ведущие вузы страны. Огромную роль в деле подготовки национальных кадров сыграли специалисты, приглашенные из столичных городов;
- подготовка и проведение первой декады бурят-монгольского искусства в Москве сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры и образования, способствовали повышению кадрового потенциала в Бурят-Монгольской республике.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гончикова М. Ц. Становление детского музыкального образования в Бурятии в первой половине XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 1. С. 9–12.
2. Из протокола организационного заседания Совета Верхнеудинского государственного музыкального техникума от 18 сентября 2023 года // Государственный архив Республики Бурятия. Ф. Р-1512. Оп. 1. Д. 47. Л. 87.
3. Постановление СНК Бурят-Монгольской АССР № 5 от 30 января 1931 года о реорганизации действующих при Бурят-Монгольском Доме искусств музыкальной и театральной студий в Бурят-Монгольский Техникум искусств // Государственный архив Республики Бурятия. Ф. Р-248. Оп. 20. Д. 18. Л. 9.

4. Постановление СНК Бурят-Монгольской АССР № 606 от 19 сентября 1936 года «О переименовании Техникума искусств в училище» // Государственный архив Республики Бурятия. Ф. Р-248. Оп. 14. Д. 24. Л. 53.
5. *Цыдынжапов Г.* Материалы и воспоминания : сборник статей / сост. В. Ц. Найдакова. Улан-Удэ : Бурятское книжное изд-во, 1990. 96 с.

REFERENCES

1. Gonchikova M. Ts. The History of Formation of Children's Musical Education in Buryatia in the first half of the XXth century. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta [The Buryat State University Bulletin]*. 2011, no. 1. P. 9–12. (In Russian)
2. Iz protokola organizatsionnogo zasedaniya Soveta Verkhneudinskogo gosudarstvennogo muzykal'nogo tekhnikuma ot 18 sentyabrya 2023 g. [From the Minutes of the Organizational Meeting of the Council of the Verkhneudinsk State Music Technical School dated September 18, 2023]. *State Archive of the Republic of Buryatia*. F. R-1512. Op. 1. D. 47. L. 87.
3. Postanovlenie SNK Buryat-Mongol'skoi ASSR № 5 ot 30 yanvarya 1931 goda o reorganizatsii deistvuyushchuyu pri Buryat-Mongol'skom Dome iskusstv muzykal'nyyu i teatral'nyyu studiyu v Buryat-Mongol'skii Tekhnikum iskusstv [Resolution of the Council of People's Commissars of the Buryat-Mongolian ASSR no. 5 dated January 30, 1931 on the Reorganization of the Music and Theatre Studio Operating at the Buryat-Mongolian House of Culture into the Buryat-Mongolian Technical School of Arts]. *State Archive of the Republic of Buryatia*. F. R-248. Op. 20. D. 18. L. 9.
4. Postanovlenie SNK Buryat-Mongol'skoi ASSR № 606 ot 19 sentyabrya 1936 goda "O pereimenovaniy Tekhnikuma iskusstv v uchilishche" [Resolution of the Council of People's Commissars of the Buryat-Mongolian ASSR no. 606 dated September 19, 1936 "On Renaming the Technical School of Arts into a College"]. *State Archive of the Republic of Buryatia*. F. R-248. Op. 14. D. 24. L. 53.
5. Tsydynzhapov G. Materialy i vospominaniya [Materials and Memories]. Digest of articles. Ulan-Ude, 1990. 96 p. (In Russian)

Информация об авторах:

Гончи́кова М. Ц. — кандидат исторических наук, доцент кафедры филологического и художественно-эстетического образования.

Дондо́кова Р. Б. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики начального и дошкольного образования.

Information about the authors:

Gonchikova M. Ts. — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Philological, Artistic and Aesthetic Education.

Dondokova R. B. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Pedagogy of Primary and Preschool Education.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 04 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 09 января 2024 года; принята к публикации 11 января 2024 года.

The article was submitted December 04, 2023; approved after reviewing January 09, 2024; accepted for publication January 11, 2024.



Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202401107

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЧУ ВАНХУА «МОЯ РОДИНА»: СПЕЦИФИКА ПРЕЛОМЛЕНИЯ ИММАНЕНТНЫХ СВОЙСТВ ЖАНРА

Ван Цзин

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12
463103153@qq.com, ORCID: 0000-0002-1472-008X

В статье анализируется фортепианный концерт китайского композитора Чу Ванхуа «Моя родина», написанный под впечатлением военного кинофильма «Битва на горе Шанганлин» (1956). В основу произведения положена песня «Моя родина», завоевавшая популярность у китайского народа. Композитор обратился в концерте к обобщенной программе, которая, как выявляется в процессе анализа сочинения, непосредственно связывается с сюжетом кинофильма. Исходя из имманентных свойств концертного жанра, Чу Ванхуа представляет слушателю его нестандартную трактовку. В качестве исходной формы Чу Ванхуа избирает свободные вариации — структуру, свойственную китайской национальной традиции, интерпретируя их в соответствии с музыкальным содержанием произведения, а в качестве формы второго плана в концерте выявляются черты сонатного цикла и сонатного *allegro*. Одновременно в произведении есть признаки сюиты — жанра, широко распространенного в китайской музыкальной культуре. Мастерски владея композиторской техникой, Чу Ванхуа претворяет в произведении такие имманентные черты жанра, как игровая логика, виртуозность, состязательность, концертное импровизационное, которые представлены в произведении с различной степенью интенсивности. Концепция концерта Чу Ванхуа «Моя родина» относится к синтетическому типу, где равно представлены виртуозность и стремление к симфонизации. В плане композиции концерт представляет собой нетипичную форму, а по масштабам скорее приближается к концертно-симфоническому. По принципу соотношения исполнительских партий концерт относится к паритетному типу.

Ключевые слова: жанр фортепианного концерта, имманентные черты жанра концерта, трактовка, форма второго плана, вариации, сюита

Для цитирования: Ван Цзин. Фортепианный концерт Чу Ванхуа «Моя родина»: специфика преломления имманентных свойств жанра // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 107–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202401107>

Original article

CHU WANGHUA'S PIANO CONCERTO "MY HOMELAND":
SPECIFIC REFRACTION OF THE IMMANENT PROPERTIES OF THE GENRE

Wang Jing

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
1185124944@qq.com, ORCID: 0000-0002-1472-008X

The article analyses the piano concerto "My Homeland" by the Chinese composer Chu Wanghua, written under the impression of the war film "The Battle on Shangganling Mountain" (1956). The work is based on the song "My Homeland", which is very popular among the Chinese people. In the Concerto, the composer turns to a generalized programme, which, as revealed in analysing the composition, is directly related to the plot of the film. Based on the immanent properties of the concerto genre, Chu Wanghua presents the listener with its non-standard interpretation. As the initial form, Chu Wanghua chooses free variations, a structure typical to the Chinese national tradition, interpreting them in accordance with the musical content of the work. The Concerto reveals the features of the sonata cycle and the sonata allegro in the role of the supporting form. At the same time, the work bears the signs of a suite, a genre widely spread in Chinese musical culture. Masterfully owning the compositional technique, Chu Wanghua implements in the Concerto such immanent features of the genre as game logic, virtuosity, competitiveness, concertising, improvisation, which are presented in the work with varying degrees of intensity. According to the concept, "My Homeland" can be attributed to a synthetic type, where virtuosity and the desire for symphonisation are equally represented. In terms of composition, the Concerto is an atypical form, but rather approaches the concertina in scale (the composition sounds about fifteen minutes). According to the principle of the performing parts ratio, the Concerto belongs to the parity type.

Keywords: piano concerto genre, immanent features of the concerto genre, interpretation, background form, variations, suite

For citation: Wang Jing. Chu Wanghua's Piano Concerto "My Homeland": Specific Refraction of the Immanent Properties of the Genre. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 107–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202401107> (In Russian)

Творчество известного китайского композитора Чу Ванхуа (1941 года рожд.) в жанровом плане многогранно, он является автором симфонических циклов, сонат, хоровых сочинений, пьес для традиционных китайских инструментов (например, для эрху), пишет для скрипки и фортепиано, а также для ударных инструментов. Одно из направлений творчества Чу Ванхуа — парафразы на темы китайских массовых песен, музыкально-поэтического фольклора, а также на темы из инструментальных произведений.

Непрограммным сочинениям композитор предпочитает программные опусы: «Их содержание <...> связано с давней исторической традицией сочетать различные формы китайской поэзии и живописи с музыкальным сопровождением» [5, 156]. Показательны с точки зрения программности его прелюдии — «Элегия для чжэна и сяо», «Смотря друг на друга

через реку», «Колыбельная», а также вариации «Прекрасное место Хайдянь», «Сюита пейзажей Цзяннаня» и другие произведения.

Фортепианным сочинениям композитор отдает предпочтение, в их ряду особо выделяется инструментальный концерт. Одним из первых произведений, написанных в этом жанре, был Концерт для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ» (1969), созданный в содружестве с композиторами Инь Чэнцзунном, Лю Чжуаном, Шэн Лихуном, Ши Шучэном и Сюй Фэйсином. Следующей работой стал Концерт «Интернационал» (1973) — совместная работа Чу Ванхуа с композитором Чэнь Пэйсюнем. А концерт для фортепиано с оркестром «Сыновья и дочери Южного моря» (1975), основу которого составили фольклорные темы, был создан вместе с композиторами Чжу Гуньи и Ян Цзинем по заказу партийных идеологов в период «культурной революции».

В композиторском портфеле Ванхуа есть и такие программные концерты для фортепиано, как «Отражение луны в двух родниках», «Синьцзян-каприччио», «Сверкающие красные звезды», «Река Люян». В 80-х годах прошлого века появляются еще два фортепианных концерта: программный, но уже имеющий нумерацию Концерт № 1 «Бамбук» (1985) и Концерт № 2 (1987). В 2002 году был сочинен Концерт № 3.

Тема родины пронизывает все творчество Чу Ванхуа, достаточно назвать такие произведения, как «Сюита пейзажей Цзяннаня», вариации «Прекрасное место Хайдянь» или вышеперечисленные программные концерты. Однако в творчестве композитора «национальные черты тонко переинтонируются и проявляются отдельными штрихами: в интонациях, графической фактуре, явных ассоциациях с китайской и японской традиционной живописью» [1, 21].

Своеобразным итогом обращения композитора к мотивам родины стал концерт для фортепиано с оркестром «Моя родина» (2019), написанный на тему хорошо известной в Китае песни «Моя родина», которая прозвучала в военном фильме «Битва на горе Шанганлин» (1956)¹.

Концерт представляет собой одночастную композицию, сочиненную в форме свободных вариаций. Обращение к форме вариаций свойственно Чу Ванхуа как композитору, впитавшему характерные черты национального китайского фольклора, где вариационный принцип развития является одним из ведущих.

Отметим, что в историческом контексте вариационная форма встречалась и в концертном жанре европейских композиторов. Достаточно привести в пример «Симфонические вариации для фортепиано с оркестром» С. Франка (1885, М. 46), «Рапсодию на тему Паганини» С. Рахманинова (1934, *op.* 43, *a-moll*), Концерт № 3 для фортепиано с оркестром «Вариации и тема» Р. Шедрина (1973, *op.* 53), Концерт для фортепиано и струнного оркестра А. Шнитке (1979). Этот список можно дополнить «Фантазией на темы Рябинина» для фортепиано с оркестром А. С. Аренского (1899, *op.* 48), которая фактически представляет собой двойные вариации.

¹ Фильм повествует о битве Народной добровольческой армии Китая против армии Соединенных Штатов и Южной Кореи за Треугольную гору. В фильме рассказывается о победе Китайской армии, которая удерживала позиции до прихода подкрепления.

По словам Чу Ванхуа, сочинение фортепианного концерта «Моя Родина» было для него большим испытанием, поскольку оригинальная песня, положенная в его основу, уже глубоко укоренилась в памяти и сердцах китайских любителей музыки. Поэтому перед композитором стояла достаточно сложная задача — сочинить одночастный фортепианный концерт и представить в нем известную тему разными гранями, не трафаретно и в современной трактовке.

Концерт написан для тройного состава симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов, что вполне в духе современных тенденций в области композиции. Помимо большого, малого барабанов и том-тома, в состав ударных входит джазовая установка барабанов, *crash cimbals*, подвесная тарелка, *bar chimes*, ксилофон, вибрафон, колокольчики и другие инструменты.

Тема песни «Моя родина», ставшая источником для концерта, написана в форме периода из двух предложений неповторного строения, где второе предложение расширено (4 такта + 7 тактов). Композитор не выводит тему сразу, она рождается в *Интродукции* постепенно в результате переключки разных групп инструментов с солистом-пианистом (сначала это валторны на фоне педали низких струнных, а затем флейта и трубы). Завершается Интродукция начальными звуками главной темы в динамике «*p*» и «*pp*».

Впервые тема экспонируется в *D Гунладу* — главной тональности концерта и звучит в темпе *largo assai*. Медленный темп позволяет ярче выявить эпический характер темы, широту ее дыхания, что подчеркнуто квартово-квинтово-октавной интерваликой в диапазоне ундецимы. Мелодическое ядро темы обрисовывает пентатонику (*d-e-fis-a-h*). Первое предложение излагает солист, во втором предложении (раздел [*E*] *Piu mosso*) ему отвечают гобой и валторны, что раскрывает пасторальное наклонение темы. Отдельные вкрапления флейты, вибрафона и колокольчиков приносят в музыкальную атмосферу китайский колорит: в воображении слушателя возникает картина родного края. Тема и характер ее сопровождения в партии солиста заставляют вспомнить рахманиновские пейзажные «мелодии-дали» и его же разложенные аккорды аккомпанемента, пронизанные певучими интонациями темы, что характерно для прелюдий русского композитора. Однако по своему интонационно-строю тема подлинно китайская, она олицетворяет образ родины (нотный пример 1):

Нотный пример 1

Чу Ванхуа. Фортепианный концерт «Моя родина»

Форма концерта складывается из шести вариаций, в процессе чего тема значительно трансформируется как в жанровом, так и в образном плане. Но общая композиция произведения не ограничивается исключительно вариационными преобразованиями, в ней можно обнаружить несколько разработочных фаз, завершающихся кульминациями, а также эпизодов импровизационного склада в партии солиста-пианиста, которые восполняют отсутствие в Концерте структурно оформленной каденции.

Первая вариация (Largo [G]) написана в субдоминантовом *G Гун-ладу*, тема проходит у деревянных духовых, валторны и скрипок в имитационном изложении. В партии фортепиано появляются «бриллиантовые» пассажи, в которых мелькают контуры темы, а заключительные такты вариации солист дважды повторяет в патетическом настроении и разработочном варианте, здесь же достигается первая кульминация [тт. 68–74], которая завершается на тонике *C*. Таким

образом, в первой вариации форма и облик темы в целом сохраняются, но изменяется тональность, тема трактуется композитором в оптимистическом ключе и звучит более насыщено (нотный пример 2).

Вторая вариация (Largo [K]) поручена флейте соло в контрапункте с партией солиста. Характер темы меняется, она получает лирическую трактовку, что подчеркнито ремарками *espressivo* и *grazioso* и динамикой «*p*». Партия солиста подана более приглушенно, убаюкивающий характер аккомпанемента фортепиано и виолончелей подчеркивает лирический характер темы, как и «пасторальный» *F Гун-лад*. В этой вариации композитор представляет пейзажную зарисовку родного края (нотный пример 3).

В *третьей вариации (II Lento [L]) E Гун-лад* демонстрируются различные грани характера темы, которые проявляются в трех эпизодах. В первом из них интонации темы звучат у меди на фоне тремоло литавр и большого барабана в характере марша. Во втором эпи-

Нотный пример 2

Чу Ванхуа. Фортепианный концерт «Моя родина»

зоде происходит резкая смена модуса, и облик темы «высвечивается» в аккордах струнного квартета *divisi sostenuto* в динамике «*p*» в характере лирического высказывания, близкого по стилистике импрессионистической зарисовке. В третьем эпизоде вступает солист-пианист с интонациями главной темы, которые звучат динамически ярко (*sf*) в патетическом ключе.

Четвертая вариация (*Moderato E* Гунлад) и (*Largo [N]*) поручена фортепиано и ударным (малый барабан, ударная установка крэш, вуд блок, литавры, *suspended cimbals*, ксилофон, вибрафон). Звучание темы сильно трансформируется, она обрабатывается композитором в джазовой манере. Тема не звучит целиком, из нее вычлениются отдельные обороты, оформленные диссоциирующими аккордами. Джазовый характер темы подчеркивается также «рваным» синкопированным ритмом. Исходя из обобщенной программы сочинения, можно предположить, что здесь композитор демонстрирует образ врага (нотный пример 4).

Пассажи солиста, звучащие на фоне аккордов валторны, трубы и ударных, под-

Нотный пример 3

Чу Ванхуа. Фортепианный концерт «Моя родина»

Нотный пример 4

Чу Ванхуа. Фортепианный концерт «Моя родина»

водят в итоге к проведению отрывка темы в фанфарном звучании [тт.156–160].

Пятая вариация (*Andante [O] molto espressivo*) написана в размере $\frac{3}{4}$ в с Юй-ладу/*Es* Гунладу. Это лирический дуэт фортепиано и виолончели, партии которых даны в имитационном изложении. Виолончель звучит в высоком регистре, что придает теме экспрессивный характер. Позднее к дуэту в контрапункте присоединяются кларнет и колокольчики, вибрафон, на котором играют жесткими палочками, вследствие чего вариация обретает волшебно-фантастический колорит (нотный пример 5).

Нотный пример 5

Чу Ванхуа. Фортепианный концерт «Моя родина»

Раздел *Adagio* [P], написанный в *Es Шан-ладу* — тональности II низкой ступени (уход в далекую субдоминантовую сферу), допускает трактовку в виде *предыкта к репризе*, на что указывает проведение отдельных интонаций темы у фагота и низких струнных инструментов на фоне доминантового органного пункта у литавр. В то же время здесь проявляются черты, характерные для *каденции* солиста: в партии фортепиано преобладают виртуозные пассажи, которые имитируют звучание китайских колокольчиков. Постепенно происходит насыщение фактуры, вступают медные инструменты, у валторн и труб появляются интонации волевого марша [R].

Реприза главной темы (III *Largo* [S]) звучит в основном *D Гун-ладу* у оркестра *tutti*. В партии солиста тема дана в аккордовом изложении, где превалируют кварто-квинтовые сочетания интервалов. Однако репризное изложение темы только на время прерывает вариационное развитие.

После репризы следует *шестая вариация* (*Moderato* [T] *spintoso*) в *D Гун-ладу*, где тема вновь подается в джазовой обработке. Она звучит синкопированными аккордами в партии солиста в сопровождении барабанной установки *jazz Drum Set*, барабана том-том, *bar chimes*, литавр и малого барабана. Однако тема приобретает здесь победный характер, словно подчиняя себе инородный образ (нотный пример 6).

Шестая вариация подводит развитие к коде ([U] *Allegro vivace*), где на интонациях

Нотный пример 6

Чу Ванхуа. Фортепианный концерт «Моя родина»

главной темы концерта у струнных инструментов при каноническом вступлении и при поддержке деревянных духовых звучит марш на интонациях главной темы — это *предыкт к финальному* проведению темы.

В разделе [V] $2/4$ вступает солист с блестящими пассажами на фоне колокольчиков, ксилофона и вибратона, а также виолончелей и контрабасов *pizzicato*, что придает всей звуковой массе восточный колорит. Главная тема проводится в гимническом варианте у солиста (*Largo maestoso*) на фоне певучих интонаций темы у струнных и деревянных духовых инструментов, а в заключительном *Allegro* в партии солиста вновь слышны интонации главной темы. Таким образом, Концерт завершается тематическим обрамлением, что придает форме стройность.

Подытоживая аналитическую часть статьи, укажем на определяющие факторы в общей композиции и стилистике концерта Чу Ванхуа «Моя родина». Концерт решен композитором в неоромантической стилистике, тяготеющей к классической традиции, на что указывает трактовка тематизма и приемы его развития (в данном случае уместна отсылка к технике экспонирования главной темы сочинения), а также принцип монотематизма, который является

в концерте ведущим. При этом композитор синтезирует в этом опусе отдельные элементы разных стилевых систем. В лирическом эпизоде третьей вариации тема звучит у струнного квинтета *divisi* в духе лирической импрессионистической зарисовки, в четвертой и шестой вариациях композитор обращается к гармоническим структурам и «рваной» ритмике, свойственным джазовой стилистике. Эти вариации вызывают параллели с «Рапсодией в стиле блюз» для фортепиано с оркестром и Фортепианным концертом *in F* Дж. Гершвина, где при структурной целостности, характерной для классической традиции, заметно сильное влияние джаза. Все сказанное о стилевом смешении, характерном для концерта «Моя родина», позволяет говорить о применении в нем техники полистилистики.

С точки зрения композиции концерт «Моя родина» представляет собой гибридную форму. Жанр концерта объединяется в произведении со свободными вариациями, где Чу Ванхуа применяет классические средства структурирования. В данном случае вариации можно представить в виде *одного сонатного цикла*, который выступает здесь в качестве формы второго плана. При этой трактовке тема и первая вариация могут рассматриваться в ранге *главной партии* экспозиции, а вторая (лирическая) вариация трактоваться как *побочная партия*. Третья вариация, где выявляются различные грани главной темы, выполняет функции *разработки*. В виде *эпизода* скерцозного характера выступает четвертая вариация, рисующая образ врага. Экспрессивная пятая вариация становится продолжением *разработки*, где тема трансформируется то в марш, то принимает облик интимно-лирического высказывания, то звучит возвышенно-патетически. Раздел [P] можно сравнить с *предыктом* к репризе, а раздел [S], где тема проводится у оркестра *tutti* и у солиста в *D Гун-ладу*, — с *репризой* сонатного цикла. Тогда шестая джазовая вариация может рассматриваться как патетический финальный раздел. Классическую завершенность форме придает кода, где тема проводится в гимническом варианте.

Возможна и иная трактовка вариаций, которая тесно связана с программой концерта, что пунктиром воспроизводит основной сюжет фильма «Битва на горе Шанганлин». В этом случае в виде формы второго плана выступает сонатное *allegro*. Тогда в значе-

нии *главной партии* (образ китайских солдат — защитников родины) можно рассматривать тему, первую и вторую вариации, а в качестве связующей партии — третью вариацию. *Побочная партия* (образ врага) представлена четвертой вариацией. Пятая вариация занимает в общей структуре место *разработки*. Раздел *Adagio* [P], написанный в тональности II низкой ступени, допускает трактовку в виде *предыкта к репризе* и одновременно *каденции* солиста. *Реприза* главной темы (III *Largo* [S]) звучит в *D Гун-ладу* у оркестра *tutti*. В партии солиста она дана в аккордовом изложении. Шестая вариация, где тема проводится в главной тональности в джазовой обработке, представляет собой репризу трансформированной побочной партии, которая приобретает победный характер, словно подчиняя себе антагонистический образ врага.

Сравнение формы концерта «Моя родина» с канонической моделью жанра подводит к констатации отсутствия в нем двойной экспозиции, которая заменена *Интродукцией*, где, подобно симфонии, основная тема вызревает. Каденция солиста находится не на своем традиционном месте, а рассредоточивается по всей форме произведения. Назовем эпизоды импровизационного склада в партии солиста-пианиста, которые восполняют отсутствие в концерте структурно оформленной каденции: тт.55–59; тт.76–82; тт.150–155. Наиболее отчетливо признаки каденции проявляются в *предыкте к репризе* (раздел [P], тт.192–218).

Необходимо отметить также, что в концерте «Моя родина» ярко проявилась свойственная китайским композиторам сюитность мышления, что берет свое начало из фольклорной традиции. Каждый из четко обозначенных Чу Ванхуа разделов достаточно кратко произведения (концерт длится около пятнадцати минут) ярко контрастирует с предыдущими и последующими частями формы по характеру, темпу и фактуре изложения, что полностью соответствует определению сюита (*suite* в переводе с французского — «ряд», «последовательность», «чередование»). Тем не менее в «Моей родине» «сквозь строго очерченные рамки концертной диалогичности, восходящей к принципу антитетического развития, в котором музыкальная идея способна сотворить из своих недр собственную противоположность» [2, 30], проявляются и симфонические процессы. Этот тезис прекрасно иллюстрирует вариацион-

ный метод, избранный Чу Ванхуа для преобразования основной темы концерта «Моя родина», когда тема в экспозиции (первая вариация) трансформируется в свою противоположность (четвертая вариация): распевности и широте развертывания мелодии противостоят ее «разорванные» интонации.

Инвариантные черты жанра (игровая логика, виртуозность, состязательность, концертное представление, импровизационность) в концерте Чу Ванхуа «Моя родина» представлены, но с различной степенью интенсивности.

По Е. В. Назайкинскому, *игровая логика* может проявляться как на интонационно-синтаксическом уровне — в виде игровых фигур, например, приостановки действий, смены модуля, интонационной ловушки, вторжения, оспаривания, реплики-второй, реплики-эхо, вторгающегося или незаметно вкрадывающегося повторения (синтаксического эллипсиса), обрывающего удара и т. д., так и на уровне композиции сочинения, что проявляется в особой трактовке формы [3, 218–225].

В концерт «Моя родина» игровая логика обнаруживает себя уже в выборе нехарактерной для концертного жанра форме. В данном случае вместо трехчастной структуры или одночастной композиции, в которой трехчастность выявляется в виде формы второго плана, композитор избирает свободные вариации. На этом уровне игровая логика проявляется особенно ярко, так как основная и единственная тема произведения оборачивается своими различными, подчас полярными эмоциональными гранями, то представляя в эпическом (экспозиция темы) или гимническом (раздел *Largo maestoso*) облике, то превращаясь в экспрессивный лирический дуэт (пятая вариация), то преломляясь в джазовой трактовке (четвертая и шестая вариации).

Игровая логика проявляется и на уровне всей композиции: шесть вариаций могут интерпретироваться как одночастный сонатный цикл, о чем говорилось выше, или сонатное *allegro*. Дополнением может служить и трактовка концерта в виде сюиты. Игровой характер концерта заложен и в подходе композитора к размещению каденции, которая появляется не там, где слушатель ее ожидает (перед репризой или кодой произведения), а рассредоточивается по различным разделам музыкального текста.

Основная бинарная оппозиция концерта по типу «свое – чужое» выражается также в противопоставлении различных стилевых

пластов: в концерте преломляются неоромантическая стилистика (экспозиция темы), возникают отзвуки импрессионистических гармоний (средний раздел третьей вариации), резкими диссонансами и преобладанием ударных инструментов в композицию вторгается джаз. При всей разнородности музыкального материала стилистической «опорой» концерта становится пентатоника как одна из основных выразителей китайской идентичности. Пентатонику дополняет тембровая драматургия концерта, где существенную роль играют такие ударные, как вибрафон, ксилофон, колокольчики и тарелки, а также деревянные духовые инструменты, особенно флейта и гобой. Их звучание обогащает концерт восточной сонорикой.

В достаточно своеобразном тональном плане концерта также проявляется игровая логика. После *D Гун-лада*, в котором написана главная партия, происходит уход в субдоминантовую сферу — *G Гун-лад* (первая вариация), в каждой последующей вариации происходит смещение на тон или полутон вниз: *F Гун-лад* (вторая вариация), *E Гун-лад/cis Юй-лад* (третья и четвертая вариации) — вплоть до второй низкой ступени — *Es Шан-лада* как наиболее сильной субдоминанты (пятая вариация и предыкт к репризе).

Импровизационность как родовое свойство концертного жанра предстает как непосредственное личное высказывание. Во второй половине XX века это свойство концертного жанра достигает высшей степени, что проявляется не только в импровизационности тематизма, но и в самой трактовке жанра, когда каноническая модель трансформируется «вплоть до создания «антижанра» [4, 12]. В концерте «Моя родина» импровизационность воплотилась в свободных вариациях вполне в традициях китайской народной музыки. В партии солиста импровизационность также проявляется, не концентрируясь в специально отведенном для этого разделе — каденции, которая обычно является «высшей точкой напряжения» [там же], но рассредоточиваясь по всей форме.

Такое свойство жанра, как импровизационность, непосредственно связано с *виртуозностью* и *концертным представлением*. основополагающими моментами концертного жанра служит атмосфера особой открытости партии солиста по отношению к слушателю и внесение настроения праздничности. В концерте «Моя родина» такое настроение возни-

кает с первых же тактов Интродукции, когда происходит вопросно-ответное чередование отдельных инструментальных тембров и фортепиано. Именно здесь задается особо приподнятое настроение. Этому же способствуют в дальнейшем контрастные сопоставления оркестрового *tutti* и фортепианного *solo*, как и различных музыкально-выразительных средств (динамических и ритмических). Особенно ярко такое свойство, как концертное, проявляется в эпизодах джазовой стилистики.

Говоря о *состязательности* как имманентном признаке концертного жанра, приведем слова исследователя: «Как в любой сфере жизни, в концерте необходимым условием развития являются диалог, противопоставление, соревнование, столкновение, борьба. Столкновение в концерте неизбежно даже тогда, когда между партиями нет смыслового противопоставления, но в плане изложения и психологическом аспекте неизменно остается искра соревнования, элемент сопоставления и доля самоутверждения солиста» [4, 11]. В концерте «Моя родина» и солист, и оркестр находятся в состоянии диалога, что проявляется уже с первых тактов Интродукции, когда фразам валторн, а через некоторое время фразам флейт и труб каждый раз отвечают аккордовые реплики пианиста. Однако свойство состязательности

в концерте выражено не так ярко, что дает основание говорить о паритетном соотношении партий солиста и оркестра.

Опираясь на основные принципы систематизации жанра инструментального концерта, сформулированные в диссертации Е. М. Самойленко [4, 43–49], подведем итог. Концерт Чу Ванхуа для фортепиано с оркестром «Моя родина», как отмечалось выше, по концепции можно отнести к синтетическому типу, где равно представлены виртуозность и стремление к симфонизации. В плане композиции концерт относится к нетипичной форме, а по масштабам скорее приближается к концертно. По принципу соотношения исполнительских партий это произведение Чу Ванхуа относится к паритетному типу.

В концерте «Моя родина» заметно влияние принципов полистилистики, что выражается в смешении черт, свойственных неоромантизму, импрессионизму и джазу. В произведении синтезировались черты разных жанров, в крупном плане — жанра вариаций и джазовой импровизации, в более мелком — эпического повествования, массовой песни, марша, лирического дуэта, регтайма. В то же время на вариацию как на форму второго плана с долей условности можно спроецировать сонатно-симфонический и сюитный циклы, а также сонатное *allegro*.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Го Хао. К истории появления и эволюции жанра фортепианного концерта в музыкальной культуре Китая: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2018. 158 с.
2. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М. : Композитор, 2005. 559 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
4. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 . Москва, 2003. 26 с.
5. Сунь Я. Специфика фортепианного творчества китайского композитора Чу Ванхуа // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 154–161.

REFERENCES

1. Guo Hao. K istorii poyavleniya i evolyutsii zhanra fortepiannogo kontserta v muzykal'noi kul'ture Kitaya [On the History of the Emergence and Evolution of the Piano Concerto Genre in Chinese Musical Culture]. Candidate dissertation. Saint Petersburg, 2018. 158 p. (In Russian)
2. Dolinskaya E. B. Fortepianniy kontsert v russkoi muzyke XX stoletiya [Piano Concerto in Russian Music of the XXth century]. Moscow, 2005. 559 p. (In Russian)
3. Nazaikinsky E. V. Logika muzykal'noi kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow, 1982. 319 p. (In Russian)

4. Samoilenko E. M. Zhanrovaya priroda instrumental'nogo kontserta i kontsertnoe tvorchestvo A. Eshpaya [The Genre Nature of the Instrumental Concerto and the Concerto Work of A. Eshpai]. Candidate dissertation abstract. Moscow, 2003. 26 p. (In Russian)
5. Sun Ya. Specificity of Piano Works by Chinese Composer Chu Wanghua. *Universitetskii nauchnyi zhurnal [University Scientific Journal]*. 2019, no. 48. P. 154–161. (In Russian)

Информация об авторе:

Ван Цзин — аспирантка (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Wang Jing — Postgraduate student (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 17 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 19 января 2024 года; принята к публикации 22 января 2024 года.

The article was submitted December 17, 2023; approved after reviewing January 19, 2024; accepted for publication January 22, 2024.



Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202401117

Ю. ШЕРЛИНГ. ОРАТОРИЯ «*EXODUS TRIADA*»: ОБРАЗНОЕ СОДЕРЖАНИЕ И КОМПОЗИЦИЯ

Андрей Борисович Ковалев

Академия хорового искусства имени В. С. Попова
125565, Москва, улица Фестивальная, 2

andrej-kovalev@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-5503-3676

Статья посвящена анализу образного содержания и композиции оратории Ю. Б. Шерлинга «*Exodus Triada*». В этом произведении, название которого апеллирует к книге Ветхого Завета «Исход», поднимается одна из вечных тем в искусстве — тема протеста против насилия, порабощения и уничтожения одного народа другим. В статье анализируются словесные тексты, взятые из разных, порой противоположных по своей мировоззренческой направленности источников (цитаты из книг Ветхого Завета и философских трудов Ф. Ницше), роль состава исполнителей (оркестр, хор, солисты), жанрово-стилевые и композиционные особенности оратории. Каждая из трех ее частей имеет свое наименование, относящееся к разным историческим периодам (израильтяне в Египте, первый крестовый поход, нацистская Германия), и самостоятельную программу, мотивирующую отбор словесных текстов, приемов оркестровой и хоровой выразительности. Музыкально-стилистическая основа оратории характеризуется сочетанием фольклорных источников, аллюзий на еврейскую народную музыкальную культуру с авторскими композиционными приемами, опирающимися на опыт западноевропейской музыкальной культуры второй половины XX века (ритмическая интенсивность, речевое пение, алеаторика, глиссандо в хоровых и оркестровых партиях, диссонантность вертикали). Общий вывод — все средства музыкально-художественной выразительности способствуют раскрытию глубоко человеческого содержания этого произведения.

Ключевые слова: оратория, Ветхий Завет, Исход, еврейская музыкальная культура, шофар, Ю. Б. Шерлинг

Для цитирования: Ковалев А. Б. Ю. Шерлинг. Оратория «*Exodus Triada*»: образное содержание и композиция // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 117–125. <https://doi.org/10.36871/hon.202401117>

Original article

YU. SHERLING. ORATORIO “EXODUS TRIADA”:
FIGURATIVE CONTENT AND COMPOSITION

© Ковалев А. Б., 2024

Andrei B. Kovalev

Academy of Choral Art named after V. S. Popov
2 Festivalnaya ul., Moscow, 125565, Russian Federation
andrej-kovalev@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-5503-3676

The article focuses on analysing the figurative content and composition of Yu. B. Scherling's oratorio "Exodus Triada". This work, the title of which appeals to the Old Testament book "Exodus", raises one of the eternal themes in art — the theme of protest against violence, enslavement and humiliation of one people by another. The article analyses the verbal texts taken from different, sometimes opposite ideological sources (quotations from books of the Old Testament and philosophical works of F. Nietzsche), the role of the cast of performers (orchestra, choir, soloists), the genre, style and compositional features of the oratorio. Each of the three parts has its own title, referring to different historical periods (the Israelites in Egypt, the first Crusade, Nazi Germany), an independent programme motivating the selection of verbal texts, techniques of orchestral and choral expression. The musical and stylistic basis of the oratorio is characterised by a combination of folklore sources, allusions to Jewish folk musical culture with the author's compositional techniques based on the experience of Western European musical culture of the second half of the XXth century (rhythmic intensity, speech singing, aleatorics, glissando in choral and orchestral parts, vertical dissonance). The general conclusion is that all means of musical and artistic expression contribute to the disclosure of the deeply human content of this work.

Keywords: oratorio, Old Testament, Exodus, Jewish musical culture, shofar, Yu. B. Scherling

For citation: Kovalev A. B. Yu. Scherling. Oratorio "Exodus Triada": Figurative Content and Composition. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 117–125. <https://doi.org/10.36871/hon.202401117> (In Russian)

Среди вечных тем в искусстве тема протеста против насилия, уничтожения народов с призывом к взаимопониманию, миролюбию является одной из самых животрепещущих. И именно она сквозной нитью проходит через всю ораторию Юрия Шерлинга¹ «*Exodus Triada*», премьера которой состоялась 12 апреля 2016 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского силами Государственного симфонического оркестра России им. Е. Ф. Светланова, Московского камерного хора под руководством В. Н. Минина². Со дня премьеры прошло восемь лет, но, на наш взгляд, это произведение еще не полу-

чило достаточно подробного освещения в научно-исследовательской литературе. Вместе с тем его образное содержание, жанровые, стилевые и композиционные особенности заслуживают внимания.

Это довольно масштабное произведение, состоящее из трех частей с прологом и эпилогом, с одной стороны, восходит к традиции библейских ораторий Г. Генделя, И. Гайдна, с другой — несколько выходит за пределы кантатно-ораториального жанра, приближаясь к музыкально-драматическому действию, отчасти к литургической драме (автор либретто — Ури Гершович). Наименование «*Exodus Triada*» (*Exodus* — с лат. «исход») апеллирует к содержанию второй книги из пятикнижия Моисея (Торы), относящегося к Ветхому Завету. Трактовка Юрием Шерлингом событий *Исхода* во многом близка концепции известного композитора, философа и культуролога В. И. Мартынова, изложенной им в книге «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» [2]. Пребывание израильтян в Египте, само понятие египетского плена, рабства Мартынов рассматривает, прежде всего, как рабство *духовное* как «обобщенный образ материальной цивилизации, в условиях которой

¹ Шерлинг Юрий Борисович (1944) — отечественный композитор, режиссер, хореограф. Основатель и художественный руководитель (1977–1985) Камерного еврейского музыкального театра. Является автором хоровых и инструментальных сочинений, народной оперы «Золотая свадьба», мюзикла «Черная уздечка для белой кобылицы», балета «Последняя роль».

² В интервью пресс-службе Московского камерного хора перед премьерой оратории в апреле 2016 года Ю. Б. Шерлинг подчеркивал важную роль данного коллектива и его художественного руководителя, выдающегося хорового дирижера В. Н. Минина в создании этого произведения [6].

невозможно соприкосновение человеческого сознания с Богом и от тирании которой необходимо отказаться каждому, кто жаждет вступить на путь Богопознания. Освобождение от ига материальной цивилизации и образов преходящего мира символизируется в Библии как уход из обжитого цивилизованного пространства египетского царства в пустыню» [2, 29].

Идея необходимости свободного выбора своего пути, который невозможен в условиях тирании или уничтожения одного народа другим, в данном произведении является ключевой. Между тем каждая из частей оратории имеет свою программу, свое образное содержание, в той или иной степени связанное с названной идеей произведения. Первая часть, «Египет. Путь к Исходу», посвящена событиям переселения евреев в Египет, описанных в книге *Бытие*. Основная тема первой части — поиск народом своего пути к Господу, устремления к Небу. Вторая и третья части посвящены трагическим событиям мировой истории. Вторая часть — «Погром. Божественное пророчество» — переносит слушателей в Средневековье — эпоху крестовых походов; третья часть — «Германия. Свет просвещения и сумерки разума» — посвящена трагедии холокоста.

Пролог и эпилог образуют словесную (но не музыкальную) арку, где возносится стих одной из сокровенных иудейских молитв *Шма Израэль* («Слушай, Израиль»)³. В прологе мы слышим также фрагмент молитвы из ветхозаветно-еврейского богослужения. В эпилоге оратории после *Шма Израэль* воспевается торжественный гимн *Аз яшир Моше* («Тогда воспел Моисей»), олицетворяющий собой надежду на возвращение в горный Иерусалим, на победу Божественного начала над дьявольским. Смысловые, но не словесно-музыкальные переключки есть между второй и третьей частью. Если во второй части уничтожение одного народа другим парадоксальным образом совершается с именем Бога на устах («*Deus miserere*»), то в третьей части подобное злодеяние происходит с поруганием имени Бога.

³ Чтение *Шма Израэль* состоит из трех разделов Ветхого Завета: Второзаконие 6:4–9, 11:13–21, Числа 15: 37–41. Первый раздел начинается словом «слушай», евр. *scheta*, отсюда и название всей молитвы. По своему значению в древнем богослужении она может быть уподоблена христианскому Символу веры [5, 16].

Ставя перед собой столь масштабные задачи, автор использует самые разные, порой полярные по своей идейной направленности словесные тексты. Это цитаты из Священного Писания (книги *Бытие*, *Второзаконие*, *Псалтырь*, *1-я Книга Царств*, *Плач Иеремии*), средневековый гимн паломников из рукописи XI века, ханукальная песня⁴, немецкая весенняя песня, фрагменты трактатов Ф. Ницше «Веселая наука», «Антихристианин», наконец, гимн *Аз яшир Моше* из молитв дня национального траура еврейского народа *9-е Ава*. Названные тексты в соответствии с временем, местом действия, а также с персонификацией исполнителей звучат на иврите, латыни и немецком языке. Кроме того, в ораторию введена роль толкователя текста — чтеца, прообразом которого явились древнееврейские *тургеманы* — толкователи Библии. В связи с изначальной задачей этой роли исполнитель читает текст на родном языке слушателей.

Состав исполнителей оратории включает в себя симфонический оркестр, смешанный хор, солистов (тенор, баритон, сопрано). Роль каждой из этих групп исполнителей довольно велика. Так, например, оркестровое вступление открывает соло валторны и фагота, тембральное сочетание которых напоминает призывный звук *шофара*, древнееврейского инструмента, представляющего собой трубу с коническим каналом, изготовленную из рога животного [1, 154]. В Синодальном переводе Ветхого Завета этому названию соответствуют высказывания о «трубном воскликновении», гласе «трубы рожань». Первое упоминание о звуке *шофара* встречается в книге *Исход* при описании схождения Господа на гору Синай и изречении израильскому народу через Моисея десяти заповедей: «Гора же Синай вся дымилась оттого, что Господь сошел на нее в огне... и звук трубный становился сильнее и сильнее» [Исх. 19: 16]. Для каждой из групп инструментов (струнные, деревянные и медные духовые, включая саксофон, ударные) композитор написал немало выразительной музыки, неизменно подчиняя ее образному содержанию всего произведения и каждой из его частей.

⁴ *Ханука* — еврейский праздник, посвященный восстановлению Иерусалима (II век до Р. Х.) и повторному освящению Храма. Используемая в оратории ханукальная песня *Маоз Цур* («Твердыня — оплот спасения») поется после зажигания праздничных огней.

Хор и солисты несут на себе основную смысловую нагрузку, каждый раз воплощая собой ту или иную группу действующих лиц. В прологе и первой части, «Египет», хор представляет собой народ Израиля, возносящий молитвы к Господу. Во второй части, «Погром», хор предстает в двух противоположных образах — крестоносцев и уничтожаемых ими израильтян. В третьей части, «Германия», противостояние полярных противоположностей достигает апогея. Интонационная близость немецкой весенней и еврейской ханукальной песен представляется как воплощение мира и добрососедства двух великих народов. Но подобно тому, как в свое время израильтяне с пальмовыми ветвями встречали Христа и пели «Осанна Сыну Давидову» [Мф. 21: 8–9], а через несколько дней в гневе кричали: «Распни, распни Его» [Ин. 19:5], здесь уже люди, национальная принадлежность которых не имеет никакого значения, несут гибель своим братьям, оправдывая происходящее злодейство отречением от Бога. Все эти, порой взаимоисключающие контрасты чувств, состояний, идей исполняет один и тот же хоровой состав, что, конечно же, представляет известную трудность для певцов.

Среди солистов (тенор, баритон, сопрано) в композиционно-техническом и в художественном смысле следует особо отметить партию тенора. В прологе его голос возносит к Господу сокровенную молитву *Шма Израэль*. В первой части тенор воплощает образ святого Иосифа Прекрасного, а в третьей части — полную противоположность — его устами возглашается нигилистическая сущность философии Ницше, фанатичное отречение Господа.

Музыкально-стилистическая основа оратории характеризуется сочетанием более или менее точных фольклорных цитат с аллюзиями на еврейскую народную культуру (увеличенные секунды, чаще всего нисходящие; юбилеи в пении солистов) и авторскими композиционными приемами, опирающимися на богатый опыт западно-европейской музыкальной культуры второй половины XX века. Так, например, большое значение композитор придает ритмической интенсивности, достигающейся благодаря частому чередованию регулярного и нерегулярного ритма, широкому использованию синкоп, межслоговых восьмых пауз. В мелодике преобладают декламационные интонации, используются приемы речевого пения

(*sprechen*), алеаторики (произнесение хором произвольных звуков), глиссандо. Вертикаль построена преимущественно на диссонансных созвучиях. Более подробно рассмотрим особенности музыкальной композиции на примере каждой из трех частей оратории.

Содержание пролога не связано с конкретным местом действия. *Шма Израэль* в исполнении солиста и *благословения*⁵ из ветхозаветно-еврейского богослужения в исполнении хора с оркестром звучат как бы вне времени, в вечности, соединяя собой прошлое, настоящее и будущее. Соло тенора вступает после звучавшего в оркестре трубного гласа *шофара*. Текстовую основу пения *Шма Израэль* из книги *Второзаконие* можно уподобить ключевым словам всего произведения: «Слушай, Израиль, Господь Бог наш един...» Мелодию теноровой партии можно рассматривать как аллюзию на древний напев, особую выразительность которому придают нисходящие увеличенные секунды, интонации опевания, мелодическая плавность. Протяженный внутрислоговой распев перекликается с мелизматическим церковным пением византийской традиции.

Нотный пример 1

Ю. Шерлинг. «*Exodus Triada*». Пролог.
Молитва *Шма Израэль*

The image shows a musical score for a Tenor solo. It consists of two systems of staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a forte dynamic (f) and the lyrics 'Schma Is - ra - El'. The second system continues the melody with a mezzo-forte dynamic (mf) and the lyrics 'A - a - shEm'. The score includes a piano accompaniment with a mezzo-piano dynamic (mp) and a bass clef.

Пению молитвы «Собрание рассеяний» смешанным хором предшествуют оркестровые волнообразно-восходящие фигурации восьмых с сочетаниями узких (секунды) и широких (септимы, сексты) диссонансирующих интервалов. У разных групп инструментов (струнные, деревянные духовые, валторна, саксофон) эти фигурации призваны

⁵ За чтением *Шма Израэль* (Шемы) следуют молитвы, называемые Благословениями («Шемонесре»), что значит 18 (по числу этих молитв). В прологе использована 10-я молитва «Собрание рассеяний» о собрании «рассеянного» Израиля [5, 17].

воплощать собой «трубный звук», прерываемый «стонущими» бессловесными аккордами смешанного хора.

Нотный пример 2

Ю. Шерлинг. «Exodus Triada». Пролог

Эти же «трубные» интонации появятся затем и в пении хора на словах «тка бэ шофар гадоль» («воструби в шофар великий»). Для мелодики молитвы «Собрание рассеяний» характерны речитативные интонации в нерегулярном ритме, прерываемые паузами. Хоровая фактура представлена сочетанием монодии, «постоянного многоголосия»⁶, переключек отдельных групп голосов. Особую выразительность словам «Барух ата Шэм» («Благословен, Ты, Господь») придает восходящая интонация в партиях сопрано и теноров — к задержанию перед квартсекстаккордом от звука *h*, которое воспринимается как интонация ожидания, надежды на соединение «рассеянных». Завершается пролог толкованием происходящего (тургемантцец) на фоне хорового вокала.

В первой части, «Египет», освещаются события, изложенные в книге *Бытие*, — предсказанный Иосифом голод, обрушившийся на землю после семи лет изобилия, встреча Иосифом своих братьев, которые переселяются вместе с отцом Иаковом в Египет: «И поселил Иосиф отца своего и братьев своих, и дал им владение в земле Египетской» [Быт. 47: 11]. В музыкальной композиции выделяются два крупных раздела. В первом разделе представлен сам Иосиф (солист-тенор), словам которого вторит народ (смешанный хор). В тексте вокальной партии Иосифа использованы цитаты и парафразы из книги

⁶ «Постоянное многоголосие» — термин В. В. Протопопова, характеризующий одновременное произнесение слов во всех голосах в условиях гомофонно-гармонической фактуры [3, 19].

Нотный пример 3

Ю. Шерлинг. «Exodus Triada». Пролог.
Молитва «Собрание рассеяний»

Бытие, в которых он обращается к братьям, а потом ко всему народу. Суть обращения Иосифа в том, что он был послан Богом для спасения народа Израиля.

Музыкальная интонация Иосифа подчеркнута декламационна, с преобладанием широких восходящих и нисходящих интервальных скачков.

Нотный пример 4

Ю. Шерлинг. «Exodus Triada». Часть 1 «Египет».
Тема Иосифа

Ответное пение хора, в котором вначале преобладают «колышущиеся» секундовые интонации на словах «Иосиф, Иосиф хацил эйну» («Иосиф, Иосиф, спаси нас»), ярко контрастирует с партией Иосифа.

Но последующий хоровой эпизод «тка бэ шофар» («воструби в шофар»), где народ вторит Иосифу как своему Спасителю, звучит более энергично, а на словах «элоким шла-

кэха» («Тебя Господь послал») голоса солиста и хора сливаются в единое целое.

Нотный пример 5

Ю. Шерлинг. «*Exodus Triada*». Часть 1 «Египет». Ответ хора Иосифу

Во втором разделе всецело господствует хор. Согласно либретто, программа этого раздела следующая: «Евреи благоденствуют в Египте. Хвалы Богу и веселье». Текстовая основа — избранные стихи из хвалебных и благодарственных псалмов Богу. Хоровые эпизоды (всего их пять) чередуются с оркестровыми, задающими мощную энергетику, передающуюся хоровым партиям, прежде всего благодаря ритмической активности, постоянной смене акцентов, нерегулярному ритму. Ключевой интонацией становится стих 95 псалма: «Ширу, ширу, лашэм» («Пойте, пойте Господу»).

Нотный пример 6

Ю. Шерлинг. «*Exodus Triada*». Часть 1 «Египет». Стих из Псалма 95

Особую роль композитор придает парафразе из 104 псалма «Посла пред ними человека...» в исполнении сопрано-соло на фоне преобладания пятидольных (3+2) восходящих фигураций мужского хора. И после этого взволнованного хорового эпизода автор словно на некоторое время заставля-

ет слушателя задуматься, а что будет дальше, после того как народ получил блага земные? И вновь композитор предоставляет слово толкователю, как бы предвосхищая грядущий *Исход* из земной цивилизации — в пустыню, чтобы быть «лицом к лицу» с Богом. Завершается первая часть торжественным пением благодарственных стихов из 104 псалма. В отличие от предыдущих хоровых эпизодов здесь больше кантилены, в хоровом изложении преобладает монодия, а часто встречающиеся синкопы поддерживают прежнюю энергетику звучания.

Вторая часть, «Погром», открывается вступительным разделом, включающим в себя монолог баритона-соло и слово толкователя. Вокальная партия баритона интонационно перекликается с соло тенора из пролога как аллюзия на древнееврейский напев (увеличенные секунды, опевания, юбилеи). Устами солиста-баритона возглашаются стихи пророчества Господа Аврааму о грядущем угнетении его потомков в течение четырехсот лет, которые «будут пришельцами в земле не своей» [Быт. 15: 134]. Это Божественное пророчество автор проецирует на эпоху первого крестового похода (XI век от Р. Х.).

Основное место во второй части занимает средневековый гимн паломников «*Audi nos Rex Christe*» с припевом «*Deus miserere*», исполняемый на латинском языке. Как сказано авторами оратории в буклете: «При звуках этого гимна ужас охватывал еврейские общины Франции и Германии» [4, 19]. В музыкальной трактовке Шерлинга этот гимн совершенно не воспринимается как молитвенное пение, а, скорее всего, ассоциируется с темой нашествия из Симфонии № 7 Д. Д. Шостаковича. Оркестро-

Нотный пример 7

Ю. Шерлинг. «*Exodus Triada*». Часть 2 «Погром». Латинский гимн

вое вступление с ведущей ролью большого барабана сразу задает чеканный маршевый ритм (размер 4/4), который передается пению смешанного хора с постоянно сменяющимися акцентами.

В последующем разделе ведущее место отводится струнной группе оркестра. Маркированное бесцезурное движение триолями, видимо, призвано воплотить неистовую воинствующую силу, сокрушающую все вокруг. И на фоне вихря струнных слышатся вопли народа, исполняемые как переключки (крик) отдельных хоровых партий вне конкретной звуковысотности. В качестве словесного текста авторы использовали отдельные стихи из *Плача Иеремии*. После сокращенной репризы (вновь звучит латинский гимн) наступает следующий крупный раздел второй части — эмоционально насыщенный хоровой вокализ, исполняющийся в сопровождении оркестра, словно повествующий о безутешных страданиях.

Но вот, как в самом начале оратории, слышится трубный звук *шофара*, на этот раз предваряющий монолог сопрано, к которому постепенно присоединяются хоровые партии, вначале сопрано и альты, затем тенора, и лишь в кульминационный момент, где сопрано-соло достигает высокой тесситуры, звучит хоровое *tutti*. В словесном тексте здесь использованы цитаты (на иврите) из *I Книги Царств* и *псалма 41*, повествующие о стремлении народа обрести Бога и призывающие к милосердию. В мелосе монолога сопрано сочетаются элементы еврейского фольклора с интонациями оперного речитатива или даже ариозо, наполненного интонациями скорби, плача (особенно это касается вспомогательных нисходящих секундовых оборотов).

Нотный пример 8

Ю. Шерлинг. «*Exodus Triada*». Часть 2 «Погром». Плач

318 Soprano solo

ff al tza-va reYu-nu nir-dAI-nu ki Kha-tA-nu *ff*

us mi se-re-re

И вновь звучит, как бы издалека, припев «*Deus miserere*», и на его фоне возникают у сопрано-соло неистовые возгласы-крики стихов из *Плача Иеремии* вне фиксируемой звуковысотности.

Третья часть, «Германия. Свет просвещения и сумерки разума», предваряется большим оркестровым вступлением, открывающимся тремоло первых и вторых скрипок на фоне которого звучат краткие выразительные фигурации инструментов разных групп (фагот, валторна, виолончель, кларнет). Возникает ощущение благостного затишья, которое обычно предвещает бурю. И ее первым вестником служит толкователь, который на фоне хорового вокализа, изложенного монодийно, произносит слова, свидетельствующие о грядущей трагедии: «О, Боже, объявив себя разумным, Твое создание творит безумства: готовя пьедестал сверхчеловеку, себе подобных грубо истребляет». Это Германия 1930 – начала 1940-х годов, когда к власти приходят нацисты. Но нет, — мы слышим подряд две народные песни — еврейскую ханукальную и немецкую «*Alle vogen sind schon da*», воспевающую приход весны. Трудно не заметить их интонационную общность. Согласно тексту буклета, «начавшееся в XVIII веке стремление к просвещению и равноправию привело к довольно успешной интеграции большинства отошедших от традиции евреев в европейском обществе, в частности — в Германии. <...> Вроде бы, ничто не предвещало трагедии» [4 28]. Однако ханукальная песня, гармонизованная консонирующими созвучиями, исполняется хором *a cappella* почти как таинство, а немецкая песня звучит более порывисто из-за часто возникающих коротких и длинных пауз. Ее сопровождают тревожные мелодические фигурации, проходящие у различных инструментальных групп. Предчувствие тревоги подчеркнуто акцентами ударных и фанфарными возгласами медных. Тревожное состояние еще больше усиливается завыванием нисходящих глиссандо у хора, а затем у струнных.

Окончательная «смена декораций» происходит со вступлением тенора-соло, возглавляющего пронзительные в своем безумном насмешничестве над Богом цитаты из трактата Ф. Ницше «Веселая наука» (на немецком языке). Оголтелое безумство безбожия ярко выражено композитором в подчеркнута «рваных» (прерываемых паузами) вокаль-

ных фразах-декламациях, скачках на широкие интервалы, в резкой смене высокой тесситуры на низкую и наоборот, насмешливых речевых выкриках. А неожиданное *dolchissimo* на словах «*Wir haben ihn getobt*» («Мы убили его») в данном музыкально-драматургическом контексте лишь усиливает общее впечатление умопомрачения. Пение как таковое на этом заканчивается. После соло тенора хор говорком произносит текст Ницше — вначале в заданном ритме и звуковысотных соотношениях, а потом совершенно произвольно, словно растворяясь в небытии.

Минута молчания...

Эпилог возвращает слушателей к молитве *Шма Исраэль*, первое проведение которой исполняется теперь смешанным хором *a cappella*, где почти незаметные аллюзии на древнееврейскую музыку сочетаются с западноевропейской полифонией. Как будто из прошлого перекинут арочный мостик в настоящее. Музыкальная тема, запеваемая партией басов на *ppp* в низкой тесситуре, вырастает, словно из небытия, и с постепенным подключением остальных партий, а затем и оркестра молитва становится более истовой. Что это, вопль отчаяния? Однако после временного затишья сначала робко, потом все более уверенно и призывно звучит гимн *Аз яшир Мошэ* («Тогда воспел Моисей») из молитв дня траура еврейского народа *9-е Ава*. В первых строках этого гимна упоминается о Песне Моисея, прославляющей Господа после чудесного перехода израильтян через Чермное море [Исх. 15: 1–18]. Тем самым авторы вновь напоминают нам о главной теме произведения — *Исходе* как поиске народом пути от духовного рабства к Богу.

Нотный пример 9

Ю. Шерлинг. «*Exodus Triada*». Эпилог.
Молитва *Шма Исраэль*

Moderato (♩ = 120)
a cappella

304

ppp

shmA

shmA

shmA

A

Вначале музыкальная тема гимна проходит в партиях теноров и альтов, а затем подключаются и весь хор с солистами.

Торжественный финал, где в монодийном звучании воедино сливаются все голоса хора и солистов, словно выводит это произведение в сферу самых широких обобщений как протест против любого насилия, войн, призывая народы к миру и добросердечию.

«И вот минули тысячелетия. Отпылала костры инквизиции, остыли печи Освенцима, осели могилы погибших. Мир вздохнул и замер на выходе. Сегодня на месте начала Исхода льется кровь на раскаленный песок, и миллионы детей нашего общего Творца, единого для всех сущих на Земле, бегут с земель Востока. <...> Нам дан сегодня последний шанс остановиться, одуматься и понять, для чего Творец подарил нам жизнь в созданном им мире. Надо остановить грядущий новый Исход, ибо это будет Исход в небытие, покрытое ядерным пеплом, когда-то прекрасных садов Эдема» [6].

Итак, оратория Ю. Б. Шерлинга «*Exodus triada*» представляется ярким, самобытным произведением, в жанровом отношении приближающимся к музыкально-драматическому действию, чему способствуют программность, элементы сюжетной событийности каждой из частей, персонификация хора и солистов (прежде всего, тенора). Сочетание ярко колоритной оркестровки, разнообразия композиционно-стилевых приемов в хоровом письме, образно-выразительных партий солистов — все действует в одном ключе, в одном направлении, способствуя раскрытию глубоко человеческого содержания этого произведения.

И в заключение остается лишь сказать самые добрые слова в адрес исполнителей — без которых невозможно в должной степени воспринять всю мировоззренческую глубину и эстетическую ценность данного произведения. Хор под руководством выдающегося хорового дирижера В. Н. Минина, при участии хормейстеров Алексея Рудневского, Ольги Словесной, оркестр, ведомый дирижером Федором Ледневым, солисты — Леонид Бомштейн (тенор), Анастасия Федорова (сопрано), Иван Щербатых (баритон) блестяще справились с задачами, которые поставил перед ними автор, в плане освоения стиливых и композиционных особенностей довольно сложной как в техническом, так и в художественном отношении партитуры.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии. М. : Композитор, 2003. 400 с.
2. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М. : Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000. 224 с.
3. Протопопов В. В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исследование. М. : Композитор, 1999. 200 с.
4. Композитор Юрий Шерлинг. EXODUS TRIADA. Оратория. Либретто Ури Гершович. Буклет. М. 2016. 43 с.
5. Скабалланович М. Н. Толковый типикон. М. : Издательство Сретенского монастыря, 2008. 816 с.
6. Юрий Шерлинг: «Надо остановить исход в небытие» // МИНИН ХОР. URL: <https://choir.ru/events/1882/> (дата обращения 07.12.2023)

REFERENCES

1. Kolyada E. I. Muzykal'nye instrumenty v Biblii [Musical Instruments in the Bible]. Moscow, 2003. 400 p. [In Russian]
2. Martynov V. I. Kul'tura, ikonosfera i bogoslužhebnoe penie Moskovskoi Rusi [Culture, Iconosphere and Liturgical Singing in Moscovite Rus]. Moscow, 2000. 224 p. [In Russian]
3. Protopopov V. V. Muzyka russkoi liturgii. Problema tsiklichnosti [Music of the Russian Liturgy. The Problem of Cyclicity]. Moscow, 1999. 200 p. [In Russian]
4. Kompozitor Yuri Sherling. Exodus Triada. Oratoriya. Libretto Uri Gershovich [Composer Yuri Sherling. Exodus Triada. Oratorio. Libretto by Uri Gershovich]. Moscow, 2016. 43 p. [In Russian]
5. Skaballanovich M. N. Tolkovyi tipikon [Explanatory Typicon]. Moscow, 2008. 816 p.
6. Yuri Sherling: It Is Necessary to Stop the Exodus into Oblivion. *Minin Khor* [Minin Choir]. (In Russian). Available at: <https://choir.ru/events/1882/> (accessed: 07.12.2023)

Информация об авторе:

Ковалев А. Б. — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки.

Information about the author:

Kovalev A. B. — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 09 января 2024 года; принята к публикации 12 января 2024 года.

The article was submitted December 18, 2023; approved after reviewing January 09, 2024; accepted for publication January 12, 2024.



Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202401126

**ПО ПРОЧТЕНИИ БРИТТЕНА:
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ И ДРАМАТУРГИИ
ВТОРОЙ СИМФОНИИ БОРИСА КЛЮЗНЕРА***Наталья Константиновна Учитель*

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
190068, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Театральная площадь, 3

tatauchitel@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-0388-5137

Статья посвящена стилистическому и драматургическому анализу одного из самых значительных сочинений Бориса Лазаревича Клюзнера (1909–1975) — Второй симфонии. Созданная в 1963 году, симфония продолжает и динамизирует военную тему, ключевую в творчестве композитора. Замысел симфонии возник на волне растущего интереса советских музыкантов к творчеству Бенджамина Бриттена. Б. Л. Клюзнер познакомился с музыкой «Военного реквиема», прослушав пластинку с его записью у Д. Д. Шостаковича, который по приезде из Олдборо демонстрировал это сочинение своим ученикам и друзьям. В статье подчеркивается, что в начале 1960-х годов особым событием становится исполнение «Военного реквиема» в Ленинграде (1963). Приводятся воспоминания об этой российской премьере современников Клюзнера и делается вывод, что ленинградский композитор с его чутким художественным восприятием не мог остаться равнодушным к столь обсуждаемой партитуре. Масштабное ораториальное полотно Бриттена стало своего рода ориентиром, вдохновившим Клюзнера на сочинение тоже масштабное, но иное по жанру и драматургии. Вторая симфония в стилевом и драматургическом отношении обнаруживает не только параллели с британским сочинением, но и во многом переосмысливает его. Таким образом, влияние Бриттена ничуть не умаляет самобытности произведения Клюзнера, но, наоборот, ставит его в ряд со значительными музыкальными произведениями XX века на военную тему.

Ключевые слова: Борис Клюзнер, Бенджамин Бриттен, военные симфонии и кантатно-ораториальные произведения 1940–1960-х годов, «Военный реквием», Вторая симфония Клюзнера

Для цитирования: Учитель Н. К. По прочтении Бриттена: об особенностях стиля и драматургии Второй симфонии Бориса Клюзнера // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 126–132. <https://doi.org/10.36871/hon.202401126>

Original article

**AFTER READING BRITTEN: ON THE PECULIARITIES OF STYLE AND
DRAMATURGY OF BORIS KLYUZNER'S SECOND SYMPHONY***Natalia K. Uchitel*

Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
3, Teatralnaya pl., Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

olgaskorby@mail.ru, ORCID: 0000-0002-0388-5137

© Учитель Н. К., 2024

The article is devoted to the comparison of two significant works of world music classics of the second half of the XXth century: Benjamin Britten's "War Requiem" and Boris Klyuzner's Second Symphony. Both these works are considered in the context of national and world tendencies of comprehension of the results of the Second World War in art. It is noted that Klyuzner's Symphony was created on the wave of interest in Britten's music that arose among Leningrad musicians after Shostakovich's return from Aldeburgh and Britten's visits to the USSR. Following a detailed analysis of the musical dramaturgy of Klyuzner's Symphony and an examination of its background, it is concluded that the Leningrad composer, having become acquainted with Britten's music, perhaps unknowingly, reproduced some features of its musical dramaturgy, in particular its timbre and intonation, and thus engaged in a dispute with the general idea of the work. A comparison of two works reveals the opposing conclusions which both composers reach in the finale: Britten's conception is imbued with the spirit of religious and ethical catharsis of reconciliation, while Klyuzner's conception is full of tragic pessimism, based on the personal experience of a direct witness and participant of the events, and contains no hope of future conflict resolution.

Keywords: Boris Klyuzner, Benjamin Britten, war symphonies and cantata-oratorio works of the 1940^s – 1960^s, "War Requiem", Klyuzner's Second Symphony

For citation: Uchitel N. K. After Reading Britten: on the Peculiarities of Style and Dramaturgy of Boris Klyuzner's Second Symphony. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 126–132. <https://doi.org/10.36871/hon.202401126> (In Russian)

Вторая мировая война — одна из главных трагедий XX века — вызвала мощный отклик в мировом музыкальном искусстве. В 1940–1960-е годы одно за другим появляются масштабные сочинения, в которых отражаются ужас войны и идея сопротивления фашизму.

К 1960-м годам количество музыкальных воплощений темы войны нарастает. Среди наиболее значимых сочинений назовем Симфонию № 13 «Бабий Яр» Дмитрия Шостаковича, Симфонию № 6, № 10 Моисея Вайнберга¹, Симфонию № 3 Леонарда Бернстайна², Симфонию № 2 Ореста Евлахова, Симфонию № 2 Родиона Щедрина, «Плач по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого.

В ряду произведений, подводящих итог величайшей трагедии XX века, особое место занимает «Военный реквием» Бенджамина Бриттена (1962). Он был написан Бриттеном к открытию собора в Ковентри (Великобритания), восстановленного после нацистской бомбежки. В соборе, представлявшем собой современную конструкцию, оставили невосстановленными обуглившуюся средневековую внешнюю стену и шпиль как напоминание о трагедии войны. В Реквиеме, масштаб-

ном, подобно собору, сочинении, сочетается современный музыкальный язык и архаика средневекового литургического жанра.

Бриттен говорил о содержании «Военного реквиема» так: «В нем много сожалений по поводу ужасного прошлого. Но именно поэтому Реквием обращен к будущему. Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны» [9, 2].

Драматургия Реквиема основана на перекличках стихов английского поэта Уилфреда Оуэна, погибшего на Первой мировой войне в 1918 году, и текста латинской литургии. Композиция строится на сопоставлении трех планов:

- 1) драматического — канонический текст заупокойной мессы, исполняемый хором, солисткой, симфоническим оркестром;
- 2) лирического — камерные эпизоды для двух солистов (тенор и баритон) и камерного оркестра на стихи Оуэна;
- 3) эпического — хор мальчиков и орган.

Музыка Бриттена часто звучала в Ленинграде и стала для многих ленинградских музыкантов 1960-х годов важным источником вдохновения. Одним из первых обращений к музыке английского композитора стало исполнение 17 марта 1956 года Заслуженным коллективом Республики, симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под управлением Николая Аносова, четырех интерлюдий из оперы «Питер Граймс». Вокальные и камерные сочинения также часто зву-

¹ Симфония № 6 ля-минор *op.* 79 Моисея Вайнберга для хора мальчиков и симфонического оркестра (1963) и № 10 ля-минор для струнного оркестра *op.* 98 (1968).

² Симфония «Каддиш» — симфония № 3 Леонарда Бернстайна для большого оркестра, полного хора, хора мальчиков, солистки сопрано и чтеца (1963).

чали в залах Ленинграда. В 1963 году там состоялся фестиваль музыки Б. Бриттена, во время которого 13 марта в Большом зале Ленинградской филармонии Мстиславом Ростроповичем была исполнена его Соната для виолончели и фортепиано.

«Русское эхо английской музыки», по выражению Л. Г. Ковнацкой, было весьма значимым для композиторов Ленинграда [8, 5]. Еще в 1943 году Д. Д. Шостаковичем были написаны шесть романсов на стихи британских поэтов.

Точкой, определившей наступление нового этапа в этих отношениях, стал визит Шостаковича в Олдборо в 1962 году. Первый ответный визит Бриттена и его друга, певца Питера Пирса, в СССР состоялся в марте 1963-го, когда они посетили фестиваль бриттеновской музыки. Затем они приехали в декабре 1964 года на исполнение «Военного реквиема». Новый, 1965 год Бриттен и Пирс встречали в Жуковке, на даче Шостаковича вместе с Мстиславом Ростроповичем и Галиной Вишневской, с которыми они познакомились во время гастролей знаменитого виолончелиста в Европе. В августе 1965 года по приглашению Ростроповича Бриттен и Питер Пирс приехали в Армению, где они вместе с Вишневской и Ростроповичем провели месяц в Дилижане и Ереване. Последний визит Бриттена и Пирса в СССР состоялся в апреле 1971 года, когда они посетили Москву и Ленинград. На протяжении долгого времени Бриттен и Шостакович восхищались творчеством друг друга: Бриттен вдохновился на создание «Питера Граймса» после прослушивания 18 марта 1936 года по радио BBC оперы «Леди Макбет Мценского уезда» [13, 131] Шостаковича. Позже, в 1963 году, Бриттен напишет Шостаковичу: «Многие годы Ваша работа и жизнь служили для меня примером — мужества, достоинства и чуткости» [9, 4].

После вынужденного перерыва из-за «железного занавеса», значительно ограничивавшего культурные контакты СССР и Запада, великие композиторы в конце концов встретились и посвятили друг другу свои наиболее значительные опусы 1960-х–1970-х годов: Б. Бриттен — Д. Шостаковичу оперу-притчу «Блудный сын», Д. Шостакович — Б. Бриттену — 14-ю симфонию.

Главным произведением Бриттена, сквозь призму которого воспринимали его музыку в Ленинграде, стал в тот период «Военный реквием».

Вернувшись из Великобритании, Шостакович показал друзьям и студентам партитуру и запись этого сочинения. Знакомство проходило в Комарово, в Доме творчества композиторов и, очевидно, произвело большое впечатление на Бориса Клюзнера.

Известный ленинградский хормейстер Елизавета Петровна Кудрявцева так описывает первое прослушивание записи этого сочинения в домашней обстановке: «В 1963 году Шостакович показал П. А. Серебрякову, Н. С. Рабиновичу и мне “Военный реквием” Бенджамина Бриттена. Мы слушали запись, с неослабевающим интересом следили по партитуре и были захвачены страстным призывом английского композитора к миру, созвучным и нашим гуманистическим устремлениям. Впечатления от музыки были необыкновенно сильными! После прослушивания долго молчали, боясь неосторожным суждением спугнуть чудо услышанного. “Совесь музыкантов века”, — как-то отрешенно сказал Шостакович» [12, 342].

По предложению Шостаковича было решено исполнить «Военный реквием» силами студентов Консерватории. Ленинградская премьера этого сочинения состоялась 25 декабря 1964 года. Исполнение стало значительным событием в биографии многих музыкантов Ленинграда 1960-х годов. В частности, партию органа играла Людмила Ковнацкая, позже ставшая биографом и крупным исследователем творчества Бриттена.

Клюзнер был одним из тех, кто познакомился с сочинением Бриттена по партитуре еще до официальной премьеры «Военного реквиема» в Ленинграде. Английская культура имела для него большое значение на протяжении всей жизни. Для своих вокальных сочинений он часто избирал произведения английской поэзии. Более половины романсов написаны им на стихи Дж. Китса, П. Б. Шелли, У. Вордсворта, Р. Бернса.

Любопытно, что англоманья Клюзнера проявлялась даже в самом облике композитора. Н. В. Галкина, характеризуя впечатление, которое он производил на окружающих, выразила его в стихах: «Он был престранный человек, / Как из английского романа, / Как из нездешнего тумана, / Как с берегов не этих рек» [4, 111].

В то же время тему войны в творчестве Бориса Клюзнера можно назвать центральной. Наиболее яркое воплощение она получила в таких сочинениях, как фортепианное

Трио (1947), Вторая Виолончельная соната (1947) и Вторая симфония (1963).

Вторая симфония — наиболее значительное произведение Клюзнера 1960-х годов. Она посвящена Евгению Мравинскому, который продирижировал ее премьерой 3 марта 1964 года в Ленинграде, в Большом зале филармонии.

Содержание Второй симфонии во многом перекликается с «Военным реквиемом». Главные образы этого сочинения также связаны со Второй мировой войной, пережитой композитором и ставшей самым большим потрясением для него. Клюзнер воевал, прошел в рядах армии половину Европы, в блокадном Ленинграде погибла его семья.

Музыкальный язык Клюзнера обнаруживает свою авторскую интонацию на пересечении многих стилевых влияний. Учитель Клюзнера В. В. Волошинов вспоминает уроки с ним в первые годы обучения и в творческой характеристике, данной по истечении первого семестра, пишет: «Достаточно продвинуто общемузыкально, неплохой пианист. Творчеством специально никогда не занимался, но достаточно удачно подражает любым стилям — от Баха до Прокофьева. <...> Важнейшая задача — выявление своих творческих наклонностей, осознанная постановка замысла» [3, 6].

Для Клюзнера этой поры было важным уже не просто стилизаторство, но тонкая работа с ассоциациями и «прочтением» музыкального текста других композиторов. В его произведениях можно услышать стилевые отголоски музыки И.-С. Баха, И. Брамса, Г. Малера и Д. Д. Шостаковича. Вторую симфонию также отличает сочетание множества стилевых влияний, и при этом авторский голос выражен явственно.

В связи с этим наша попытка сравнительного анализа двух сочинений, написанных в один период и посвященных одной теме, представляется содержательной.

Канвой концепции Бриттена стал канонический религиозный текст. У Клюзнера, атеиста и убежденного коммуниста, создававшего свой опус в советские времена, в начале 1960-х, в музыкальной драматургии прямых ассоциаций с церковными жанрами быть не могло. Вероятно, поэтому он выбрал чисто симфоническую, оркестровую форму «абсолютной», бестекстовой музыки. При этом опытный слушатель легко может обнаружить скрытую программу этого, на первый взгляд, непрограммного сочинения, связанную с лич-

ным опытом автора, его непосредственным участием во Второй мировой войне.

При различных масштабах циклической формы (у Клюзнера — вариант четырехчастного сонатно-симфонического цикла, у Бриттена — многосоставная, разножанровая драматургия, включающая большую симфонию малеровского типа, ораторию, вокальный цикл, камерную симфонию) в музыкальной драматургии обоих сочинений есть нечто общее, как и в трактовке оркестра.

В драматургии обоих сочинений можно выделить пять главных, совпадающих по эмоциональному наполнению интонационных пластов.

1. Тревожное ожидание.

Для воплощения подобных образов оба композитора используют пространственные переключки медных или деревянных духовых. Так, в Реквиеме медные инструменты (труба, валторна, тромбон) в начале второй части (*Dies Irae*) создают атмосферу тревожного ожидания и подготовки к бою. Аналогичный прием применен Клюзнером в начале второй части симфонии. Правда, тембры духовых у Клюзнера смягчены — это деревянные духовые (английский рожок, кларнет, контрафагот, флейта), диалог которых звучит на фоне безостановочного шага — пиццикато у струнных.

У Клюзнера:

У Бриттена:

II. DIES IRAE

Подобных примеров можно привести множество.

2. Батальные сцены.

В них широко используются ударные инструменты. Духовые выполняют здесь иную функцию. Их грозное звучание во второй части симфонии становится кульминацией своеобразной сцены нашествия.

У Клюзнера:

Подобным же образом у Бриттена в кульминации второй части Реквиема тромбоны звучат на фоне скандирования хором остинатного мотива «*Di-es Ir-ae!*» как глас небесной кары:

3. Лирико-философские размышления.

Напряженные драматические события оттеняются лирическими эпизодами. Использование в них струнной группы играет у Клоузнера особую роль. Так, на протяжении почти всей третьей части симфонии — центра авторской рефлексии — звучат исключительно струнные инструменты. Во второй и четвертой частях они звучат, подобно голосу автора, противостоящего агрессии внешнего мира.

У Бриттена в аналогичной роли выступает камерный оркестр, аккомпанирующий солистам-вокалистам:

Принципы музыкального развития, характерные для этого пласта, также во мно-

гом сходны. Здесь преобладает полифоническое развитие как попытка упорядочить бующие эмоции. В третьей части «Военного реквиема» историю жертвоприношения Авраама обрамляет хоровая fuga, в медленной (третьей) части симфонии Клоузнера велика роль канонической имитации.

4. Речитативно-ариозный пласт.

В третьей части Симфонии Клоузнера речитативно-ариозные интонации струнных могут быть сопоставлены с соло баритона из шестой части «*Libera me*» Бриттена и с соло тенора из второй части «*Dies irae*». Однако у Бриттена одинокий голос человека звучит уже по ту сторону страданий и несет просветление, а у Клоузнера интонации струнных воплощают мучительную экспрессию раздумий. Композиторы в этих разделах по-разному подходят к выбору ладов: если Бриттен обращается к модальным ладам, близким церковным, то Клоузнер использует более экспрессивные, насыщенные хроматизмами лады:

5. Образ маятника вечности (колокольный звон).

Еще одним примером, в котором обнаруживаются переключки между двумя сочинениями, является образ неумолимого маятника вечности — тревожного набата памяти, останавливающего движение времени.

Для достижения этого эффекта в первой части «Военного реквиема» Бриттена используется звучание арфы и колоколов, у Клоузнера в кульминации третьей части симфонии звучит фортепиано:

Принципы музыкальной драматургии у Бриттена и Клознера различны. В Реквиеме Бриттена воплощается контраст всеобщего (оркестровое тутти и хор) и личного (камерный оркестр и солисты) высказываний, эпического (хор как комментатор) и лирического (солисты) начал. Для Второй симфонии Клознера, как и для большинства его «военных» сочинений (например, Трио), характерны высказывания «от первого лица», которые наполняют произведения личностной интонацией непосредственного участника и свидетеля разворачивающейся трагедии.

Реквием завершается катарсисом, очищением через страдания и страх, в Симфонии Клознера борьба не закончена, и последние страницы сочинения воплощают максимальное напряжение непрекращающегося сражения. Примирение и катарсис становятся делом далекого, еще не обозримого будущего.

Как представляется, впечатление Клознера от знакомства с Реквиемом стало отправной точкой для нового витка размышлений композитора на тему войны. Остается открытым вопрос, появилась бы Симфония Клознера, если бы не эти впечатления, и была ли бы она такой же? Клознер, словно намеренно, пишет свое сочинение в другом ключе, при этом не уходя от параллелей, которые говорят о внутреннем диалоге композитора с воображаемым собеседником — английским музыкантом. Клознер не использует модель, а отталкиваясь от нее, создает свою концепцию.

Идея Шостаковича, определившего замысел Реквиема как воплощение «совести музыкантов века», в равной степени применима и ко Второй симфонии, и шире — к творческому кредо Бориса Клознера. Характерно, что Симфония начинается как продолжение последней части Реквиема: Клознер словно бы «переигрывает» по-своему тот же сюжет, приводя слушателя к другим результатам.

Борису Клознеру, как и многим композиторам XX века, свойствен своеобразный синтетизм стиля, разнообразие стилевых моделей, которые можно обнаружить в отдельных элементах его сочинений. На уровне творчества композитора в целом можно говорить об определенных стилевых предпочтениях, ориентирах, стилевых опорных точках, отталкиваясь от которых, он находит собственную, только ему присущую музыкальную интонацию. Несмотря на многообразие истоков, а, возможно, как раз благодаря этому, музыкальный язык Бориса Клознера является узнаваемым, понятным, но вместе с тем и свежим, оригинальным.

В заключение попытаемся сформулировать основное различие не столько музыкального языка, сколько концепций двух сочинений.

«Военный реквием» — сочинение, воплотившее память об ужасном прошлом и несущее в себе идею примирения, направляющее внимание слушателя от трагического прошлого к будущему, пронизанному надеждой. В симфонии Клознера нет размышлений о возможности примирения в идеальном пространстве вечности, для Клознера, прошедшего всю войну, это сочинение — постоянная неотвратимая рефлексия по поводу прошлого и воплощение неизбежности движения к катастрофе. Но обе эти позиции, как два лика Януса, по сути, напоминают нам об одном и том же.

«Сочетание документальности с образной экспрессией... хроникальное описание страшных событий войны и постоянное осознание войны как катастрофы, бесчеловечной несправедливости» — эти слова Л. Г. Ковнацкой о «Военном реквиеме» [7, 87] в равной степени можно отнести и ко Второй симфонии Клознера.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Слух Глинки. М. : Академия наук СССР, 1952. 330 с.
2. Британишский В. Л. Автобиография. URL: <http://britanishsky.com/biografiya> (дата обращения: 14.03.2023)
3. Волошинов В. В. Характеристика Бориса Клознера // Архив СПбГК. Дело 131. Л. 5–7.
4. Галкина Н. В. Покровитель птиц. СПб. : Коло, 2014. 336 с.

5. Далгат Дж. Вступительная статья к клавиру «Военного реквиема» Бриттена. Л. : Музыка, 1979. С. 5–8.
6. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. М. : Композитор, 1986. 216 с.
7. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Л. : Советский композитор, 1974. 390 с.
8. Ковнацкая Л. Г. Вступительная статья // Русско-британские музыкальные связи / ред. Л. Г. Ковнацкая, М. П. Мищенко, О. А. Чумикова. СПб. : СПбГК, 2009. С. 3–7.
9. Михеева Л. В. Бриттен. Военный реквием URL: <http://www.belcanto.ru/or-britten-requiem.html> (дата обращения: 14.03.2023)
10. Орлов Г. А. Русский советский симфонизм. М.; Л. : Музыка, 1966. 322 с.
11. Тищенко Б. И. О музыке и личности Бориса Клюзнера. Расшифровка телеинтервью, сайт Клюзнера. URL: <http://www.kliuzner.ru> (дата обращения: 14.03.2023)
12. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб. : Композитор, 2006. 552 с.
13. Zarembo M. Britten und Schostakovitsch. Eine Künstlerfreundschaft im Schatten der Politik. Hamburg: Osburg Verlag, 2022. 518 s.

REFERENCES

1. Asafiev V. V. Izbrannyye trudy. Slukh Glinki [Selected Works. Glinka's Ear]. Moscow, 1952. 330 p. (In Russian)
2. Britanishsky V. L. Avtobiografiya [Autobiography]. (In Russian). Available at: <http://britanishsky.com/biografiya> (accessed: 14.03.2023)
3. Voloshinov V. V. Kharakteristika Borisa Klyuznera [Characterization of Boris Klyuzner]. *Archive of the Saint Petersburg State Conservatory*. D. 131. L. 5–7. (In Russian)
4. Galkina N. V. Pokrovitel' p'titz [Patron of Birds]. Saint Petersburg, 2014. 336 p. (In Russian)
5. Dalgat J. Vstupitel'naya stat'ya k klaviru "Voennogo rekviema" B. Brittena [Introductory Article to the Clavier of Britten's "War Requiem"]. Leningrad, 1979. 132 p. (In Russian)
6. Kovnatskaya L. G. Angliiskaya muzyka XX veka [English Music of the XXth century]. Moscow, 1986. 216 p. (In Russian)
7. Kovnatskaya L. G. Benjamin Britten. Leningrad, 1974. 390 p. (In Russian)
8. Kovnatskaya L. G. Introductory Article. *Russko-britanskije muzykal'nye svyazi [Russian-British Musical Connections]*. Saint Petersburg, 2009. P. 3–7. (In Russian)
9. Mikheeva L. V. Britten. Voennyi rekvieim [Britten. War Requiem]. (In Russian). Available at: <http://www.belcanto.ru/or-britten-requiem.html>. (accessed: 14.03.2023)
10. Orlov G. A. Russkii sovetskii simfonizm [Russian Soviet Symphonism]. Moscow; Leningrad, 1966. 322 p. (In Russian)
11. Tishchenko B. I. O muzyke i lichnosti Borisa Klyuznera [On Music and Personality of Boris Klyuzner : transcript of the TV interview]. (In Russian). Available at: <http://www.kliuzner.ru> (accessed: 14.03.2023)
12. Wilson E. Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [The Life of Shostakovich, Told by Contemporaries]. Saint Petersburg, 2006. 552 p. (In Russian)
13. Zarembo M. Britten und Schostakovitsch. Eine Künstlerfreundschaft im Schatten der Politik [Artistic Friendship in the Shadow of Politics]. Hamburg, 2022. 518 p. (In German)

Информация об авторе:

Учитель Н. К. — соискатель на кафедре общего курса и методики преподавания фортепиано СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова. Научный руководитель — кандидат искусствоведения С. В. Заборин.

Information about the author:

Uchitel N. K. — Applicant of the Degree at the Department of General Course and Piano Teaching Methodology. Scientific Supervisor — S. V. Zaborin, Candidate of Art Criticism.

Статья поступила в редакцию 15 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 11 декабря 2023 года; принята к публикации 14 декабря 2023 года.

The article was submitted November 15, 2023; approved after reviewing December 11, 2023; accepted for publication December 14, 2023.



Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202401133

**ПРЕМЬЕРА, КОТОРАЯ СОСТОЯЛАСЬ
ЧЕРЕЗ ПОЛСТОЛЕТИЯ**
**(опера С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита»
на сцене Самарского театра оперы и балета
имени Д. Д. Шостаковича)**

Елена Борисовна Долинская

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская, 13/6
elena.b.dolinskaya@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7936-3063

В октябре 2023 года в Самарском театре оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича прошла премьера камерной оперы С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита», которая стала знаменательным событием в жизни музыкального театра России. Будучи завершённой в 1972 году, опера тогда же прозвучала в Доме композиторов Ленинграда, но в неполном виде, и была отвергнута чиновниками от культуры. Концертная постановка оперы, осуществлённая М. Юровским в Большом зале Московской консерватории в 1989 году, не могла полностью удовлетворить композитора, как и гамбургская постановка 2000 года, шедшая на немецком языке. Только спустя полвека опера «Мастер и Маргарита» увидела свет театральной рампы в своей первоначальной редакции. Три премьерных дня в Самаре продемонстрировали интерес публики к сочинению С. М. Слонимского. Важным оказалось и то, что основной костяк исполнителей составили молодые певцы, которые наряду с маститыми вокалистами приняли участие в постановке. Музыкальному руководителю театра и дирижеру Евгению Хохлову, как и режиссеру Ю. Александрову пришлось постепенно погружаться в музыкальный текст оперы, неоднократно проигрывая партитуру, чтобы разгадать смысл, заложенный в нее композитором.

Ключевые слова: Самарский театр оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича, С. М. Слонимский, опера «Мастер и Маргарита»

Для цитирования: Долинская Е. Б. Премьера, которая состоялась через полстолетия (опера С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита» на сцене Самарского театра оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича) // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 133–139. <https://doi.org/10.36871/hon.202401133>

Original article

PREMIERE HALF A CENTURY LATER
**(S. M. Slonimsky's opera "The Master and Margarita" on the stage of
the Samara Opera and Ballet Theatre named after D. D. Shostakovich)**

Elena B. Dolinskaya

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
elena.b.dolinskaya@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7936-3063

© Долинская Е. Б., 2024

In October 2023, the premiere of S. M. Slonimsky's chamber opera "The Master and Margarita" took place at the Samara Opera and Ballet Theatre named after D. D. Shostakovich, which became a significant event for Russian musical theatre. Completed in 1972, the opera was performed at the Leningrad House of Composers, but in a reduced form, and was rejected by cultural officials. The concert production of the opera by M. Yurovsky in the Great Hall of the Moscow Conservatory in 1989, could not fully satisfy the composer, as well as the Hamburg production of 2000, which was in German. Only half a century later, the opera "The Master and Margarita" saw the light of the theatrical footlights in its original version. The three premiere days in Samara demonstrated the public's interest in S. M. Slonimsky's work. It was also important that the core of the performers consisted of young singers, who took part in the production along with venerable vocalists. The musical director of the theatre and conductor Evgeny Khokhlov, as well as the director Yu. Alexandrov had to gradually immerse themselves in the musical text of the opera, repeatedly playing the score in order to unravel the meaning embedded in it by the composer.

Keywords: Samara Opera and Ballet Theatre named after D. D. Shostakovich, S. M. Slonimsky, opera "The Master and Margarita"

For citation: Dolinskaya E. B. Premiere Half a Century Later (S. M. Slonimsky's Opera "The Master and Margarita" on the Stage of the Samara Opera and Ballet Theatre named after D. D. Shostakovich). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 133–139. <https://doi.org/10.36871/hon.202401133> (In Russian)

Премьера полной версии оперы С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита» состоялась в октябре 2023 года в Самаре. Музыкальный руководитель театра и дирижер Евгений Хохлов так охарактеризовал работу над постановкой: «Мой опыт обращения к современным оперным партитурам выявил любопытную закономерность: вначале материал не поддается, и я уже знаю, что надо постепенно погрузиться — поиграть несколько раз партитуру, вслушаться. После этого ты открываешь для себя детали, смыслы, интонации. Это как выучить новый иностранный язык. Любопытно наблюдать, как композитор дает нам "намек" через ассоциации и не прямые цитаты» [4]. Маститый петербургский режиссер Юрий Александров сделал редакцию либретто, написанного Ю. Димитриным и В. Фиалковским. «Роман Булгакова, построенный по законам мифологического повествования, оказался идеальным литературным источником для интеллектуально-философской оперы Слонимского. Либретто оперы <...> отличается необыкновенной глубиной проникновения в идейно-художественную концепцию писателя» [1].

В ноябре 2023 года опера была показана в Санкт-Петербурге, в Мариинке-2, в рамках Международного культурного форума. Успех в обоих случаях был совершенно фантастическим. Лидер Мариинского театра В. А. Гергиев предоставил для исполнения

«Мастера и Маргариты» сцену, на которой в свое время шли премьеры большинства опер и балетов С. М. Слонимского.

Самарский театр оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича по праву может считаться «Домом Слонимского». В прошлом здесь блистательно ставились «Виринея» и «Мария Стюарт», «Гамлет» и «Видения Иоанна Грозного». К постановкам всегда привлекались ведущие деятели отечественного театра, в частности последнюю из перечисленных опер ставили Мстислав Ростропович и Роберт Стуруа. Автору статьи посчастливилось побывать в Самаре на некоторых из премьер Сергея Михайловича. Успех, как обычно, зашкаливал, но это не помешало власти предрешающим в культуре советского периода устроить подлинный разгром, чтобы сразу убрать из репертуара новый оперный спектакль. Так случилось с «Видениями Иоанна Грозного», а раньше с «Мастером и Маргаритой».

Сергей Михайлович закончил оперу «Мастер и Маргарита» в 1972 году практически сразу после публикации шедевра М. А. Булгакова, став первым и единственным среди отечественных композиторов, обратившихся к этому сюжету. Однако к премьере в зале ленинградского Дома композиторов была заявлена только первая часть оперы. За дирижерским пультом стоял Геннадий Рождественский, а в зале присутствовала вся творческая элита Ленинграда. Как вспоминал

Ю. Димитрин, «это был мощный спектакль-концерт, оставшийся в памяти многих. Почти его своим присутствием, разумеется, и представители обкома партии» [3]. После исполнения опера была запрещена к показу, так как попала в череду произведений петербургского Мастера, составивших авангардную линию очень для него важных работ разных жанров, отмеченных новаторскими идеями и смелыми техническими находками. Укажем для примера на квартет «Антифонь», требующий сценического исполнения, или инструментальные сочинения, особая звукопись которых рождается с применением $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{3}$ тонов, перестроения струны колком (*scordatura*), игры за подставкой, ударов по деке. Напомним и о том, что Сергей Михайлович был среди первых композиторов-пианистов 1960-х годов, который играл на струнах рояля щипком и ударом кулака.

Вернул оперу «Мастер и Маргарита» на сцену, но только в концертном исполнении, дирижер Михаил Юровский, который поставил ее в Москве в мае 1989 года [2]. Полноценная премьера состоялась лишь через одиннадцать лет в Гамбурге, но на немецком языке, что не могло полностью удовлетворить композитора.

Необычный звуковой колорит оперы «Мастер и Маргарита» достигается многим, в частности особым типом вокально-речевой подачи текста, в котором традиции ранних опер «*Drama per musica*» явственно

высвечивают тончайший лирический тематизм как ведущее звено всей сложнейшей композиции.

В процессе трех премьерных дней интерес к самарской постановке возрастал в геометрической прогрессии, а оперная молодежь, составившая основной костяк исполнителей, все более свободно ощущала себя в созданной талантливейшими постановщиками необычайной атмосфере спектакля.

Методом открытых сопоставлений/столкновений постановщикам удалось контрапунктически объединить три ведущие линии спектакля: трагическую судьбу Мастера и других героев его романа; этико-психологическую (взаимоотношения Иешуа и Понтия Пилата) и лирическую (Мастер и Маргарита). Авторы-постановщики смело экспериментировали с внешней формой спектакля, не нарушив ее базис — внутреннюю структуру музыки оперы. Действие разворачивается как бы на трех площадках — в опере использована не только огромная сцена, но и две камерных — садовая скамейка (где происходят диалоги Мастера и Маргариты, Мастера и Бездомного) и рояль (на нем «играет» Иуда, на крышке инструмента пируют алкоголики, туда же помещают отрезанную голову Берлиоза). Кадры-эпизоды резко сменяют друг друга или воспроизводятся одновременно, по вертикали: драматические картины событий романа Булгакова разворачиваются то в Москве 1920–1930-х годов, то в евангельском мире. Так, рядом стоящими оказываются все трагическое в судьбе Иешуа

Га-Ноцри и конфликты поколений начала XX столетия. Судьба же культуры, что постоянно находится под цензурой, обобщена в броском плакате «Искусство принадлежит», прикрепленного к стойке полуразрушенного трамвайчика, ползущего в никуда. Полифоническая природа самарской постановки усилена не только остротой современной проблематики, но и контрастами моносцен и многофигурных композиций.

Одной из центральных фигур романа и опе-



Сцена из оперы «Мастер и Маргарита»



Сцена из оперы «Мастер и Маргарита».
Сергей Лейферкус в роли Понтия Пилата

ры является Понтий Пилат — римский наместник в Иудее (эту партию исполняет народный артист России Сергей Лейферкус). В жизни он одинок, трижды отказывается предать Иисуса смерти, в которой был заинтересован Синедрион. Певец убедительно решает психологически сложный образ Пилата. Главным средством выразительности становится создание интонационного портрета персонажа, что открыло слушателю путь к его сложному внутреннему миру. То, что создал певец-актер, можно определить однозначно — огромная ювелирная работа истинного Мастера оперы. Участие певца-актера такого масштаба и опыта не могло не явиться зажигающим примером для творческой молодежи всех трех составов «Мастера и Маргариты». Во втором спектакле партию Понтия Пилата убедительно провел Степан Волков.

Свои интересные певческие и сценические краски внесли и другие опытные артисты, приглашенные из разных театров Москвы. Так, например, заслуженный артист России Михаил Губский исполнил роль Левия Матвея. Солист Большого театра России Левон Максименко сумел показать явное удовольствие Иуды от привычных подлых дел. На второй день эту же партию очень живо воплотил Ярослав Кожевников, а партию Левия Матвея — Максим Зырянов. Последний убедительно провел роль верного ученика и последователя Иешуа Га-Ноцри, который предстал в опере Слонимского носителем человеческих бед, страданий и жертв. В первый день для этой роли нашел свой певческий образ Роман Николаев. Георгий Цветков интересно раскрыл Иешуа в диалогах с Пилатом.



Сцена из оперы «Мастер и Маргарита».
В роли Иешуа Роман Николаев

Как известно, Воланд носит лишь маску дьявола: у него, как справедливо утверждал Александр Мень, «нравственные понятия нормальные». Как режиссер всех необычных

событий романа он вместе с Иешуа милосердно несет добро: награждает Мастера долгожданным покоем и прощает Пилата, освобождая его от вечных мук души. Уже в двух первых показах оперы Максим Сударев обрел вокально-разговорный и технический синтез специфических интонаций, обращенных к разным героям.

Владимир Боровиков уверенно вел оба вечера партию Мастера, сложную изменчивостью красок, обусловленных различными ситуациями. Одаренные в певческом плане обе Маргариты (Валерия Андреева и Анастасия Лапа) не могли не вызвать слушательского отклика искренностью исполнения партии главной героини. Маргарита — воплощение светлой души и ангел-хранитель Мастера — получила от композитора лирический материал (несколько *arioso*, складывающихся одновременно в яркую цепь лирических монологов), изумительный по зрелости и открытости эмоций. Прощание с землей Мастера и Маргариты, обретение покоя в Вечном доме делает финал оперы возвышенным своей трагической многозначительностью. Он потрясает лирической тишиной звучания дуэта-согласия, наделенно чертами колыбельной.

В «Мастере» задействован не типичный для оперы симфонический оркестр, а большой ансамбль из двадцати одного солиста, чьи фамилии вынесены в программку спектакля. Все они, по идее композитора, являются «звуковой тенью главных героев»¹: виолончель Д. Уткина стала лейттемпром Мастера, скрипка — Маргариты, фагот К. Гольченко характеризует Коровьева, флейты А. Кокоревой и Е. Трибунской сопровождают Кота.

Два последних в виде реальных персонажей свиты Воланда постоянно возникают как сценические персонажи: Фагота визуализирует Д. Пономарев, Кота Бегемота — М. Маренин. Регулярное появление этой забавной парочки, игрой на инструментах которой дирижировал сам Воланд, воспринимается как один из образно-смысловых рефренов, служащих драматургическому объединению всей оперы.

И первая, и вторая премьеры прошли с участием титулованных артистов. Андрей



Сцена из оперы «Мастер и Маргарита».
Кот Бегемот — М. Маренин,
Фагот — Д. Пономарев

Антонов в партии Каифы обладает двойным статусом — заслуженного артиста России и народного артиста Самарской области. Напомним, что в начале Второй мировой войны Д. Д. Шостакович провел именно здесь, на сцене Самарского театра оперы и балета (тогда в городе Куйбышеве), мировую премьеру Седьмой, Ленинградской симфонии, а С. М. Слонимский посвятил Самаре свою Пятую симфонию и большую серию камерных работ. Насколько серьезно театр отнесся к постановке «Мастера» свидетельствует и «научно-энциклопедический» склад буклета, который содержит около 80 (!) страниц. Он издан с большим количеством высококачественных иллюстраций и очень содержательных очерков. Последние представляют историю создания романа, его героев с фотографиями и художественными офортами Андрея Харшака, а также с библейскими свидетельствами. Специальные разделы посвящены музыкальной стороне постановки, биографической справке о композиторе и его регулярным поездкам в Самару.

¹ В данном случае композиторский термин «звуковая тень главных героев» заменил термин музыкаловедческий («тембр-персонаж»), принадлежащий М. Д. Сабининой.



Сцена из оперы «Мастер и Маргарита»

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Игнатова М. А.* История и миф в опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского // Проблемы музыкальной науки: URL: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/478> (дата обращения: 09.01.2024)
2. Каждому сбудется по его вере // Ленинградская правда. 1989. № 117 (21 мая). С. 3. (Примеч.: беседа с композитором о концертном исполнении оперы «Мастер и Маргарита» в Большом зале филармонии).
3. «Спасибо, учту». Юрий Димитрин об опере «Мастер и Маргарита» и не только. URL: <https://www.operanews.ru/12093006.html> (дата обращения: 10.01.2024)
4. У каждого своя Голгофа (в Самаре состоялась премьера оперы «Мастер и Маргарита» Слонимского) // Музыкальная жизнь. URL: <https://muzlifemagazine.ru/u-kazhdogo-svoya-golgofa/> (дата обращения: 09.01.2024)

REFERENCES

1. Ignatova M. A. History and Myth in the Opera “The Master and Margarita” by S. Slonimsky. *Problemy muzykal’noi nauki [Music Scholarship]*. (In Russian). Available at: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/478> (accessed: 09.01.2024)
2. By Faith and a Miracle. *Leningradskaya Pravda*. 1989, no. 117, May 21. P. 3. (In Russian)
3. “Spasibo, uchtu” [“Thank You, I’ll Keep in Mind”. Yuri Dimitrin about the Opera “The Master and Margarita” and More]. (In Russian). Available at: <https://www.operanews.ru/12093006.html> (accessed: 10.01.2024)
4. Everyone Has His Own Golgotha (Slonimsky’s opera “The Master and Margarita” premiered in Samara). *Muzykal’naya zhizn’ [Musical Life]*. (In Russian). Available at: <https://muzlifemagazine.ru/u-kazhdogo-svoya-golgofa/> (accessed: 09.01.2024)

Информация об авторе:

Долинская Е. Б. — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории русской музыки.

Information about the author:

Dolinskaya E. B. — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Russian Music History.

Статья поступила в редакцию 14 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 12 января 2024 года; принята к публикации 15 января 2024 года.

The article was submitted December 14, 2023; approved after reviewing January 12, 2024; accepted for publication January 15, 2024.



Научная статья

УДК 7

DOI: 10.36871/hon.202401140

**ДЕТЯМ ОБ ИСКУССТВЕ: ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ 1800 – 1820-х ГОДОВ***Анна Эдуардовна Щербакова*

Российская национальная библиотека
191069, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Садовая улица, 18
aeshcherbakova.art@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0127-2310

Настоящая статья посвящена визуальному языку детских книг и журналов первой трети XIX века на тему искусства. Рассматривается культурно-исторический контекст развития иллюстрированной литературы на данную тему. Выявляются наиболее популярные сюжеты, устанавливаются художественные особенности публикуемых изображений. Проводится сравнение иллюстраций в русскоязычных версиях книг и зарубежных оригиналах. Определяется взаимосвязь формата издания и графического содержания, а также варианты взаимодействия текста с картинкой. Для работы были отобраны наиболее яркие примеры отечественной старопечатной книги, отражающие тенденции рассматриваемой эпохи. Это детские энциклопедии, азбуки, издания биографического и игрового характера. Результатом исследования стала реконструкция общей картины иллюстрирования детской литературы по искусству в России в 1800–1820-х годах. Установлено, что детское книгоиздательство данного периода практически не стремилось рассказать об искусстве как таковом. Зачастую оно фигурировало в содержании изданий, ставящих перед собой иные цели. Тем не менее авторам книг удавалось освещать те или иные аспекты искусства (к таковым относятся, например, виды искусства, художественные образы), а также технические особенности создания произведений, рассказывать о знаменитых художниках.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, журнальная иллюстрация, русская гравюра, детская книга первой трети XIX века, детская периодика первой трети XIX века

Для цитирования: Щербакова А. Э. Детям об искусстве: отечественные иллюстрированные издания 1800–1820-х годов // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 140–152. <https://doi.org/10.36871/hon.202401140>

Original article

**TO CHILDREN ABOUT ART:
DOMESTIC ILLUSTRATED EDITIONS OF THE 1800–1820^S***Anna E. Shcherbakova*

National Library of Russia
18 Sadovaya ul., Saint Petersburg, 191069, Russian Federation
aeshcherbakova.art@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0127-2310

This article is devoted to the visual language of children's books and magazines of the first third of the XIXth century on the theme of art. The cultural and historical context of the development of illustrated literature on this topic is considered. The most popular plots and the artistic features of the published images are identified. A comparison is made of illustrations

© Щербакова А. Э., 2024

in Russian-language versions of books and foreign originals. The relationship between the publication format and graphic content is determined, as well as the options for interaction between text and picture. The most striking examples of domestic early printed books reflecting the trends of the era under consideration were selected for this work. These are children's encyclopedias, alphabet books, biographical and game editions. The result of the research is the reconstruction of the situation of illustrating children's art literature in Russia in the 1800–1820^s. It has been established that children's book publishing of this period hardly sought to talk about art as such. It often appeared in the content of publications with other goals. Nevertheless, the authors of the books managed to cover certain aspects of art. These include types of art, artistic images, famous artists, as well as technical features of creating works of art.

Keywords: book illustration, magazine illustration, Russian engraving, children's book of the first third of the XIXth century, children's periodicals of the first third of the XIXth century

For citation: Shcherbakova A. E. To Children about Art: Domestic Illustrated Editions of the 1800–1820^s. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 140–152. <https://doi.org/10.36871/hon.202401140> (In Russian)

«Золотому веку» русского искусства положил начало культурный подъем Александровской поры. Книгоиздательство стало не только зеркалом этих событий, но и непосредственно влияло на них. Идеи Просвещения и поиски эстетических идеалов своего времени сформировали у российского читателя определенный круг потребностей. Возрастал интерес общества к творчеству, расширялся освещаемый в литературе круг вопросов, связанных с художественной культурой. История и теория искусства, философия и эстетика, биографии художников, первые альбомы и каталоги, учебники по гравировальному искусству и самоучители по рисованию — далеко не полный список издательских опытов. Появилась периодическая печать, посвященная искусству.

Увлеченность взрослой публики темой прекрасного не обошла стороной и младшее поколение. Педагогическая мысль XVIII века сформулировала понятие детства как важного жизненного этапа. Образование стало расцениваться как средство дальнейшего развития человека. Свободное время ребенку также предпочтительно было проводить за чтением полезной нравоучительной и образовательной литературы. Наряду с рассуждениями и рассказами, важное место в книгоиздательстве эпохи Просвещения занимали научно-популярные труды. Именно в начале XIX века на их страницах начали появляться тексты по искусству, сопровождаемые картинками.

Образовательные эксперименты просветителей наложили свой отпечаток на характер детского чтения первой трети XIX века. Оно стало переходным этапом от назидательных сочинений к произведениям более практического толка. С одной стороны,

в этот период многократно переиздавались детские книги XVIII века, с другой — в детской литературе стало намечаться жанровое и тематическое разнообразие, которое в полной мере начнет раскрываться после 1830-х годов. Особенно ярко это проявилось в научно-популярной литературе. По-прежнему издавались детские энциклопедии, созданные по принципу «*Orbis Pictus*» («Наблюдаемый мир в картинках») Яна Амоса Коменского [16]. В то же время появляется литература, обращающаяся к конкретным областям знаний. Искусство, став актуальной темой в детской книге, нашло отражение в различных форматах и формах изданий.

Целевая аудитория, а также содержание книг и журналов побуждали издателей публиковать в них иллюстрации. Сам язык повествования в этих книгах свидетельствовал о том, что они адресованы детям (например, многократные обращения типа «Вы знаете, дети...» [4, 3, ч. 4]). Тем не менее визуальный ряд в таких изданиях не был дифференцирован по возрастным группам читателей. Оформление взрослых и детских изданий отличалось преимущественно количеством иллюстраций, но не качеством их исполнения. Первая причина носила практический характер — документально-фотографические гравюры не давали простора фантазии художника. Вторая причина, вероятно, лежала гораздо глубже.

В начале XIX века еще только совершались первые шаги в восприятии ребенка не как уменьшенной версии взрослого, а как маленького человека с другими потребностями и социальными ролями. У детей начал формироваться свой отдельный предметный

мир. В дворянских домах отпрыскам стали отводить комнаты, обставленные детской мебелью, появилась детская мода. Вместе с тем родители и дети не были заинтересованы в коммуникациях друг с другом. Владимир Александрович Соллогуб, чье детство прошло в 1810-х годах, писал: «Жизнь наша шла отдельно от жизни родителей. Нас водили здороваться, прощаться, благодарить за обед, причем мы целовали руки родителей, держались почтительно и никогда не смели говорить “ты” ни отцу, ни матери. В то время любви к детям не пересаливали. Они держались в духе подобострастия, чуть ли не крепостного права, и чувствовали, что они созданы для родителей, а не родители для них» [12, 19].

Качество знаний, получаемых от гувернанток, также оставляло желать лучшего. «Очень часто ими бывали люди, не только не подготовленные к роли педагога, но и просто малообразованные. Претендентами на места учителей бывали люди неопределенных профессий, актеры, даже парикмахеры или лакеи» [13, 51]. Иногда обучением юных дворян занимались приходящие учителя, читающие им учебную программу гимназии. «В отдельных случаях пробелы домашнего образования компенсировались наличием богатых библиотек, которыми легально или нелегально пользовались дети» [там же]. Складывались условия, при которых ребенок так или иначе обращался к книге за знаниями. Однако визуальный язык книг еще не «подстроился» под новые педагогические веяния, продолжая повторять графическое содержание взрослой литературы. Тем более что тема искусства в российском книгоиздательстве была новой для обоих возрастов.

Одним из самых распространенных форматов научно-популярного детского чтения с картинками в начале Александровской поры были энциклопедии. Их основными предметами становились зоология, ботаника, религия, народы, различные виды занятий людей. В то же время целью подобных изданий было обучение детей языкам. Будучи переводами иностранных книг (преимущественно немецких), опубликованных еще в XVIII веке, они мало рассказывали об искусстве как таковом. Между тем сведения о художественной стороне жизни в них все же присутствовали. Журнал «Детский музеум» [18] и «Новая картинная галерея для детей», содержащая в себе предметы из царства природы, науки, художества и мастерства, тща-

тельно с натуры срисованные» (М., 1807)¹ [6] были переводами работ знаменитого немецкого издателя Фридриха Юстина Бертуха. Его деятельность пришлась на бум детской литературы в Европе. Фридрих Гедике писал в 1789 году: «Ни одно литературное производство не ведет такой активной деятельности, как книгоиздание для молодежи». [19, 60] Энциклопедии Бертуха, относящиеся к жанру «*Orbis sensualium Pictus*», пестрили яркими изображениями. Доски для эстампов «*Bilderbuch für Kinder*» (Weimar, 1798–1825) [15] (оригиналу «Детского музеума») были изготовлены Л. Эбнером, К. Эрмером, Т. Гетцем, Л. Гессом, К. Хорни, Дж. Б. Хесселем, К. Г. Старке и другими художниками под руководством М. Крауса и И. Г. Липса [14, 20]. Эти же иллюстрации переключались в русскоязычные переводы.

В предисловии к «*Bilderbuch für Kinder*» Бертух пишет: «Книжка с картинками очень необходимый предмет. Эту истину знает каждый отец, каждая мать, каждый, кто воспитывал детей; ибо самое раннее обучение детей должно начинаться с глаз, и как можно больше хороших и правильных образов и фигур должно быть поставлено перед их глазами» [15, 2]. Тут же автор формулирует свои соображения об иллюстрации в детской книге: «...она должна быть красиво нарисована, а не плохо выгравирована», «на одном листе не должно быть слишком много разных предметов», «предметы не должны быть изображены слишком маленькими, а те, что собраны на одной доске, должны быть, по возможности, в правильных пропорциях друг к другу относительно их естественного размера», «там, где это возможно, должны быть незнакомые и редкие, но учительные предметы», «должен существовать некий скрытый порядок в последовательности предметов» [там же, 3–5].

На страницах «Детского музеума» в разделах «Древности», «Архитектура» и «Разное» публиковались статьи о памятниках культуры прошлого. В первом номере 1800 года были помещены гравюры с изображениями знаменитых чудес света. Колосс Родосский, статуя Зевса и храм Артемиды Эфесской изображены согласно идеям Бертуха (рис. 1). Пропорции сооружений согласованы друг с другом, а также с фоном и фи-

¹ Издания перечислены в порядке выхода немецкоязычного оригинала.



Рис. 1. Чудеса света. «Детский музеум». Ч. 5. Кн. 23. 1817 год

гурами людей. Слишком маленькими второстепенные предметы изображены лишь для того, чтобы подчеркнуть гигантские размеры произведений. Чудеса света были относительно свежей темой в детской литературе. Да и сам список памятников стал известен широкой публике сравнительно недавно. В 1721 году австрийский архитектор Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах издал «Проект исторической архитектуры» [17], в котором представил изображения и планы древних сооружений. И очевидно, гравюра с видом на Колосса Родосского в «Детском музеуме» («*Bilderbuch für Kinder*») была выполнена с ориентацией на оригинал или на одну из его многочисленных копий.

Основными сюжетами, знакомящими детей с искусством в формате энциклопедии, были достопримечательности и памятники архитектуры, иконография античных образов, а также процесс создания и бытования произведений. По этой причине для «Детского музеума» и «Новой картинной галереи для детей» характерно комбинирование разных принципов и жанров иллюстрации. Энциклопедический характер гравюр часто чередуется с повествовательным. Разнится также качество иллюстраций в рамках одно-

го издания. В «Новой картинной галерее для детей», в разделе «Баснословные боги», изображения божеств довольно четкие, с ясно различимыми атрибутами божественной силы (рис. 2). Под каждой картинкой имеется подпись, часть иллюстраций заключена в овальные медальоны. Что касается идеи Бертуха о высоком качестве рисунка и гравюр, то об ее удачной реализации здесь говорить не приходится. Сложно сказать, недостатком какого издания это является, немецкого или русского (оригинал на сегодняшний день сохранился только в Национальной библиотеке Франции). Пропорции фигур в ряде случаев нарушены, лица обозначены весьма условно. В то же время художественные достоинства повествовательных иллюстраций гораздо выше. Первоисточником некоторых из них, например для «Печатальщика картин», послужили широко распространенные в XVIII–XIX веках произведения книжной и станковой графики.

В этих книгах прекрасным образом была реализована одна из основных педагогических идей второй половины XVIII – начала



Рис. 2. Баснословные боги. «Новая картинная галерея для детей, содержащая в себе предметы из царства природы, науки, художества и мастерства, тщательно с натуры срисованные». 1807 год

XIX века. Учить, забавляя, — концепция, обеспечившая успех энциклопедий Бертуха как в Германии, так и в России. Он даже предложил детям раскрасить нераскрашенные гравюры, вырезать их из книги и повесить на стену. «Ребенок, который так быстро устаёт от множества предметов, меняет свои удовольствия в считанные минуты, чрезвычайно жив, всегда хочет видеть что-то новое и необычное, не может вынести систематической последовательности <...>, не утомляясь и не теряя удовольствия от этого. Поэтому я выбрал самую возмутительную и красочную смесь сюжетов, и пожалуйста, всегда <...> помните, что я имею дело с детьми, которых хочу только развлечь» [15, 6].

Заложенная в эпоху Просвещения традиция деления искусств на механические и изящные сохранялась в первой трети XIX века. В книге «Новое зрелище вселенной, представленное из царства природы, искусства, нравов и обыкновенной жизни для детей обоего пола, к приятному и полезному их упражнению» [7] с гравюрами И. Решетникова помещено несколько глав, посвященных архитектуре, скульптуре и живописи. Несмотря на то что в них приводятся названия известных памятников и их описания, читателю они не продемонстрированы. Иллюстрацией к текстам выступает аллегорическое изображение трех изящных искусств (рис. 3). Фигуры, олицетворяющие виды творчества, объединены общей композицией. Однако их позы отнюдь не статичны. Автор стремится изобразить героев гравюр как можно более натуроподобно; где-то у него это получается, а где-то (например, в живописи) нет. В более удачных примерах их движения естественны, а благодаря работе автора над мимикой, наклонам головы и тела, мы можем распознать эмоции персонажей. В то же время данная иллюстрация вполне конкретная: действующие лица изображены в процессе работы над произведениями определенных видов искусства, поэтому в подписях не нуждаются.

Графическое содержание имеется и у статей из раздела «Баснословные боги». Часть фигур художнику удалось выполнить, сохранив естественные человеческие пропорции. Для основного же массива изображений характерна несоразмерность частей тела, невнятность черт лица. «Рыхлость» тел скорее связана не с барочными представлениями о телесной красоте, а с невысоким уровнем мастерства автора картинок. В «Словаре



Рис. 3. Гравер И. Решетников. Аллегория трех изящных искусств и парки. «Новое зрелище вселенной, представленное из царства природы, искусства, нравов и обыкновенной жизни для детей обоего пола, к приятному и полезному их упражнению». 1804 год

русских гравюров» Дмитрий Александрович Ровинский дал И. Решетникову такую оценку: «очень плохой гравер резцом конца прошедшего столетия» [10, 853]. Боги, грации, парки, музы традиционно изображены со своими спутниками и атрибутами божественной силы. Иконографическим аспектам опубликованных гравюр уделено большое внимание, как и в других энциклопедических иллюстрациях на данную тематику. Интересный факт: в экземпляре Российской национальной библиотеки (18.238.1.11) к племю Минервы карандашом пририсован плюмаж — элемент, распространенный при изображении богини мудрости, но не используемый И. Решетниковым (рис. 4). Был ли это творческий акт читателя начала XIX века или более позднего времени, установить невозможно. Однако в нем



Рис. 4. Гравер И. Решетников. Баснословные боги. «Новое зрелище вселенной, представленное из царства природы, искусства, нравов и обыкновенной жизни для детей обоего пола, к приятному и полезному их упражнению». 1804 год (фрагмент)

органически нашла свое воплощение идея Бертуха о возможности читателя в процессе познания стать участником создания картинки. Некто добавил к иллюстрации деталь, имеющую прямое отношение к образу персонажа художественной культуры (а не «наградил» Минерву хулиганскими усами, например).

Отечественное книгоиздательство имело в своем арсенале и собственные оригинальные форматы общения с юными читателями. Азбуки ставили своей задачей собрать воедино все самые необходимые для жизни знания. Как видно, в первой трети XIX века таковыми стали считаться знания об искусстве. В «Драгоценном подарке детям, или Новой и пол-

ной энциклопедической российской азбуке» Павла Афанасьевича Вавилова [2] были помещены статьи «О науках и художествах», «О семи чудесах света», «О рисовальном искусстве». Две из них сопровождаются иллюстрациями. Объекты на гравюре «Семь чудес света» имеют нумерацию и подписи, каждый фрагмент заключен в медальон. Список утраченных произведений несколько отличается от того, что представлен в вышеупомянутых энциклопедиях. Однако степень схожести с общепринятыми представлениями о внешнем виде древних памятников под большим вопросом. Практически ни одно изображение (за исключением Колосса Родосского) не имеет никакого отношения к тому, о чем писал Фишер фон Эрлах (рис. 5, 6). В тексте статьи их облик почти никак не характеризуется. Обращался ли рисовальщик в своей работе к каким-либо источникам или данная иллюстрация исключительно плод его фантазии, сказать сложно.

Визуальный ряд к статье «О рисовальном искусстве» представлен в виде схем и геометрических фигур, объясняющих построение пропорций человека (рис. 7). Эти иллюстрации активно взаимодействуют с текстом, регулярно отсылающим читателя к примерам в изображениях. Однако на фоне остального декоративного оформления книги они заметно выделяются своей содержательной сложностью. Обилие мелких деталей и разнообразных линий в пространстве одного листа требует от зрителя внимательного изучения. Интересно, что эти картинки практически



Рис. 5. Статуя Юпитера Олимпийского. «Проект исторической архитектуры» И. Б. Фишера фон Эрлаха. 1721 год



Рис. 6. Семь чудес света. Юпитер Олимпийский.
«Драгоценный подарок детям, или Новая и полная
энциклопедическая российская азбука»
П. А. Вавилова. 1816 год (фрагмент)

ничем не отличаются от таблиц упражнений, опубликованных в русскоязычных руководствах по рисовальному искусству XVIII – первой трети XIX века. Однако целевая аудитория этих изданий очень разная. Азбука, содержащая в себе алфавит, начальные положения христианства и естественных наук, была адресована детям младшего школьного возраста. Учебники по рисунку издавались для юношества, чаще для учащихся художественных училищ и Академии художеств. Появление иллюстраций академического характера в учебном пособии, по которому дети еще только учились читать и писать, не случайно.

В 1734 году в России вышли «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству» Иоганна Даниэля Прейслера [9]. Эта работа легла в основу классической системы художественного образования. В своем труде Прейслер большое внимание уделил изображению человеческого тела: изучению анатомии, правилам построения пропорций. В нем же автором было предложено сопоставлять геометри-

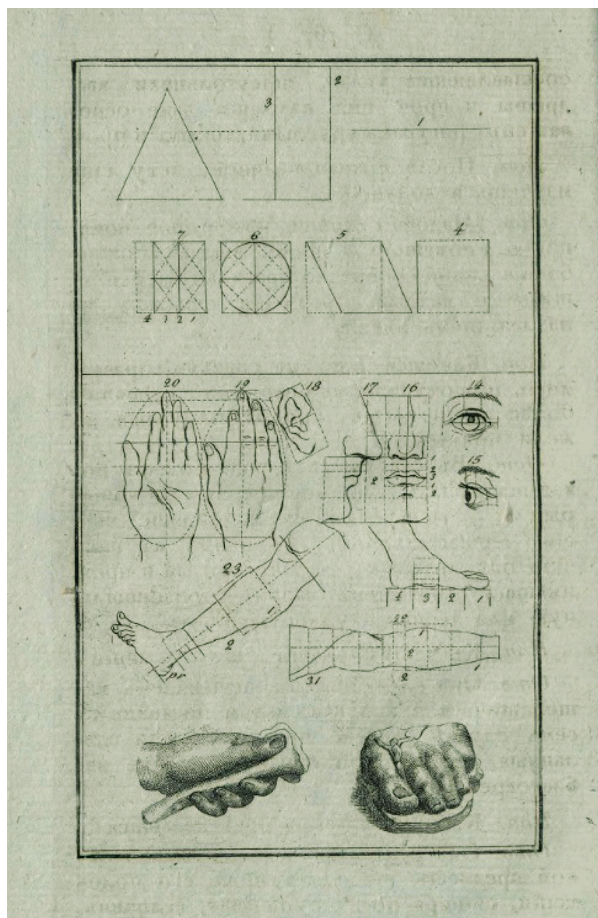


Рис. 7. Рисовальное искусство. «Драгоценный подарок детям, или Новая и полная энциклопедическая российская азбука» П. А. Вавилова. 1816 год

ческие фигуры и предметы материального мира с формами человеческой фигуры. Руководство получило широкое распространение и на протяжении последующих десятилетий многократно переиздавалось. Таблицы для упражнений были разработаны самим автором, убежденным в необходимости наглядных примеров. Со временем эти иллюстрации стали использовать в качестве образцов для копирования, а также систематически перепечатывать в других учебных изданиях. По их подобию создавались новые иллюстрации, как в «Драгоценном подарке детям».

Попытка объяснить ребенку на практических материалах роль рисовального искусства была реализована на примерах, адресованных взрослому глазу. Только в 1834 году был напечатан «Курс рисования» Андрея Петровича Сапожникова [11], первое учебное пособие для учеников общеобразовательных учреждений. В нем иллюстрации гораздо более четкие и крупные, между фигурами больше воздуха, масштабы предме-

тов и орнаментов согласованы с соседними изображениями на листе (рис. 8).

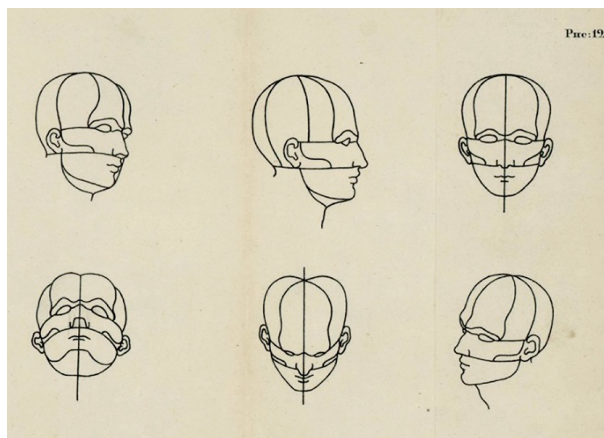


Рис. 8. Таблицы упражнений в рисовальном искусстве. «Курс рисования, в котором изложен способ правильно изображать по глазомеру видимые предметы, с практическим изъяснением законов перспективы и освещения, для общественного и домашнего образования юношества, составленный А. Сапожниковым». 1834 год

Биографии знаменитых людей стали еще одним способом познакомить юных читателей со сферой искусства. В начале XIX века для взрослых и детей издавались иллюстрированные «Плутархи» и «Пантеонь» о жизни исторических личностей. Многие из них имели иллюстрации с изображениями политических, научных и культурных деятелей. Книги для детского и юношеского чтения несли назидательный характер. В жизнеописаниях большое внимание уделялось периоду детства героев, служивших образцами для подражания. Задачей таких текстов не было точное отражение исторических фактов. Противоречащие целям издания сведения в них не включались. То же самое касалось иллюстраций. Далеко не всегда изображения знаменитостей имели с ними портретное сходство. Гипотетический облик тех, чьи портреты не дошли до XIX века, также мог диссонировать с известными сведениями о портретируемых. Эта проблема поднималась современниками. Так, в 1818 году Алексей Николаевич Оленин написал письмо издателю «Сибирского Вестника» Григорию Ивановичу Спасскому [8] о несоответствии действительности опубликованного в журнале портрета Ермака. На основе анализа национального костюма и оружия он предположил, что в журнале был опубликован портрет европейского рыцаря XV–XVI веков, а не покорителя Сибири.

«Плутарх для юношества, или Жития славных мужей всех народов, от древнейших времен донныне, с гравированными их портретами» [1] также содержал в себе биографии и портреты исторических личностей. Среди них мы можем встретить гравюры с изображениями европейских художников: Рубенса, Пуссена, Ван Дейка и Лебрена. Погрудные портреты, заключенные в круглые медальоны, размещены рядом с портретами других личностей группами по 5–6 штук на странице. Все они в своем первоисточнике берут начало с гравюр — автопортретов художников. Рисовальщик и гравёр пытались сохранить характерные черты их внешности, присутствующие на оригиналах. Вместе с тем сходство некоторых из них сомнительно. Сложно сказать, является ли это «заслужкой» авторов иллюстраций к книге или же искажения берут свое начало в одной из копий гравюр и их авторах. Художественная ценность некоторых работ также остается под вопросом. На фоне остальных коллег Шарль Лебрен вышел наименее похожим на себя в первоначальном варианте (рис. 9). В то время как на других портретах персонажи детально проработаны, облик Лебрена невнятен. Во многом поэтому он теряется в компании других мужчин в париках, и отличить его становится довольно сложно. А в детской книге, рассчитанной на знакомство читателей с историческими персоналиями, распознавание героя важно.

Наряду с книгами, демонстрирующими детям собирательную картину мира, в Александровскую эпоху стали появляться тематические издания. Более углубленный подход к знаниям коснулся и сферы искусства. В 1820 году с французского была переведена «Школа искусств, художеств и рукоделий» Луи-Франсуа Жофре [4]. Она представляет собой своеобразную энциклопедию профессий, которые можно разделить на искусства (изящные) и ремесла (механические). Автор рассказывает о самых разных видах творческих работ, которые сегодня бы мы отнесли к областям изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Каждая из статей сопровождается иллюстрацией, на которой запечатлены те или иные занятия: обработка шелка, изготовление бархата, искусство вышивать, искусство работать кружева, белиение полотен, искусство делать баслис, искусство делать готлис, стеклоплавильное искусство, фаянсовое искусство, фарфоровое искусство, искусство составлять подделанные цветы.

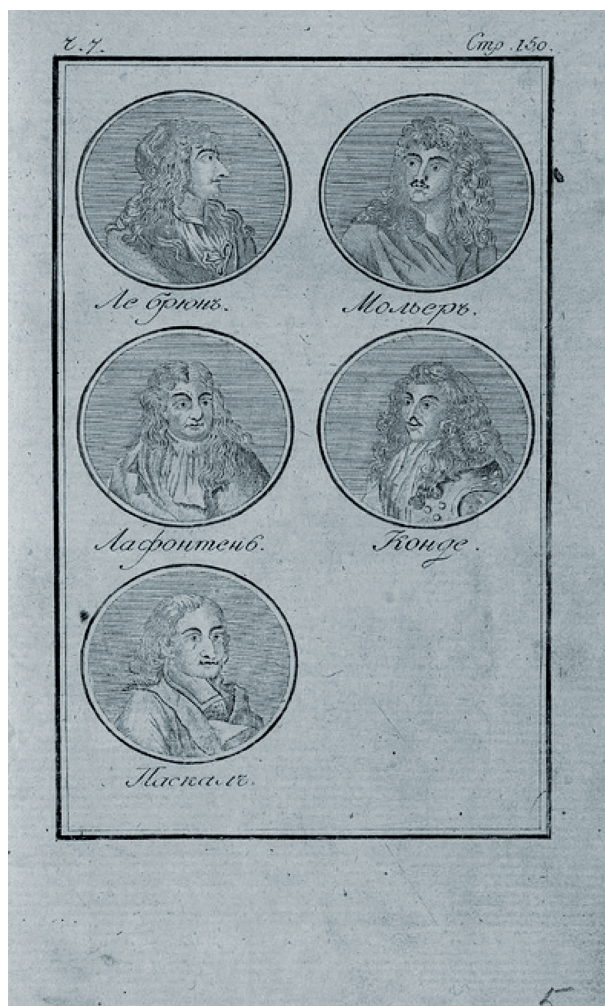


Рис. 9. Портреты славных мужей. «Плутарх для юношества, или Жития славных мужей всех народов, от древнейших времен доныне, с гравированными их портретами» П. Бланшара. 1809 год

Список изображенных творческих профессий также внушительен: архитектор, рисовальщик, живописец, скульптор, финифтьщик, гравер, эбенист, суконщик, красильщик, ткач, швея, портной, опхальщик, декоратор, живописец, пишущий на стекле, золотильщик, иконник, костяник, ювелир. Каждая иллюстрация имеет подпись, впрочем, ее отсутствие не смогло бы сбить читателя с толку. Работники изображены в процессе своей деятельности, с рабочими инструментами в руках и в окружении своих произведений (рис. 10). Идентифицировать среди них представителя той или иной отрасли в большинстве случаев не вызывает труда. Повествовательный аспект графического содержания книги сочетается с попыткой продемонстрировать технические особенности некоторых работ в схемах и чертежах. Отсут-

ствие большого количества деталей согласовано с форматом издания (24°) и размещением на одном листе четырех разных сюжетов одновременно. Практичность и конкретика иллюстраций подчеркивает сложность ремесел. Интересно, что подобные гравюры многократно печатались в различных технических и хозяйственных изданиях для промышленников и землевладельцев (например, в «Земледельческом журнале» [5]).

В игровой форме познакомиться с искусством дети могли в книге Сергея Николаевича Глинки «Новая игра для детей и картины природы и искусств, с присовокуплением нравственных стихотворений» [3]. Ее цели — запомнить памятники архитектуры и развить воображение. Это издание — руководство для взрослых. Сами фрагменты игры напечатаны в конце книги. Разрезав иллюстрации по пунктирным линиям, можно получить 36 «дощечек», как называет их автор (рис. 11). Соединяя их друг с другом



Рис. 10. Творческие профессии. «Школа искусств, художеств и рукоделий» Л.-Ф. Жоффре. 1820 год



Рис. 11. Игровой элемент из кн. «Новая игра для детей и картины природы и искусств, с присовокуплением нравственных стихотворений» С. Н. Глинки. 1826 год

в разных последовательностях, можно получить до 1000 комбинаций.

В пространстве фантазийных пейзажей покоятся знаменитые сооружения, например церковь св. Женевьевы в Париже, церковь св. Дионисия в Крефельде (Северный Рейн-Вестфалия), храм Дианы в Риме, ворота зверинца в Медоне. С. Н. Глинка также включил в свою игру иллюстрации с различными направлениями архитектуры, поэтому на гравюрах можно встретить египетские пирамиды, античные развалины, руины готических соборов. Имеет место разнообразие гражданских и хозяйственных построек: церковь, колокольня, часовня, монастырь, водопровод, загородный дом, садовая беседка, трактир, замок, мельница, крепость, башня, маяк, хижина и пр. Несмотря на наличие описательных и назидательных комментариев автора к содержанию картинок, игра предполагает возможность гибкого и творческого подхода к ней. Поэтому познавательно-игровой процесс, по замыслу С. Н. Глинки, может охватывать широкий круг аспектов тех или иных изображений. Таким образом, архитектурное искусство раскрывается для читателей с разных сторон — стилистическая принадлежность, типы зданий, эталонные произведения.

Гравюры выполнены пунктиром на меди неизвестным автором, чей профессиональный уровень позволил создать неплохие иллюстрации. В рамках общей панорамы не везде согласованы линии перспектив со-

седствующих фигур. Скорее всего это обусловлено попыткой художника отобразить особенности формы и объема некоторых из них. Архитектура запечатлена в ансамбле с природой и местными жителями, строения представлены в разных масштабах по отношению друг к другу. При обилии изображенных объектов каждый из них легко различим, даже если картинки не раскрашены. Множество деталей и мелочей созданы специально для того, чтобы их разглядывать.

Появившись в отечественной детской книге в Александровскую эпоху, тема искусства находила различные пути своего отражения. Иллюстрация стала ее важнейшим спутником. 1800–1820-е годы стали временем адаптации графического искусства к новому содержанию научно-популярных изданий для детей. По этой причине разница между картинками в книгах для читателей старшего и младшего поколения практически отсутствует. В обоих случаях они должны были выполнять документально-фотографическую функцию, которая в ряде случаев так и не была осуществлена. Качество визуального оформления данных публикаций попеременно оказывалось то на высоком, то на низком художественном уровне. Переводы иностранных книг и журналов также сохраняли оригинальные иллюстрации. Основными критериями, по которым детскую книгу можно было бы отличить от взрослой, стали количество иллюстраций и вид изданий.

Искусство как таковое редко было самоцелью детской литературы. В основном оно было интегрировано в их содержание фрагментарно и подчинялось основной идее содержания. Поэтому в детской литературе первой трети XIX века практически не представлены сами произведения искусства. Нет ни картин, ни скульптур, изредка присутствуют архитектурные творения и утраченные памятники культуры (опять же только там, где это было необходимо для реализации задумки автора книги). Для репродукционной гравюры, повсюду использовавшейся в это время во взрослом книгоиздательстве, здесь нашлось очень мало места. Тем не менее была предпринята попытка раскрыть тему искусства через другие виды и жанры книжной графики. Портрет, пейзаж, научно-техническая и пове-

ствовательная иллюстрация стали первыми опытами в визуальном рассказе ребенку об искусстве. Наибольшее внимание в них уделялось двум аспектам: иконографии образов, характерных для искусства классицизма, и технической стороне создания тех или иных произведений.

В целом развитие детской книжной иллюстрации в период от 1800 до 1830 года по теме искусства можно представить как комбинацию акцентов: образы, легенды и аллегории (персоналии и виды искусства) конкретные произведения, производственные и структурные составляющие сфер книгоиздания и искусства. К началу оформления оригинальной русской детской литературы тематика визуального ряда на тему искусства начинает приобретать более обстоятельный и углубленный характер.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бланшар П.* Плутарх для юношества, или Жития славных мужей всех народов, от древнейших времен донныне: в 5 т. М. : Типография С. Селивановскаго, 1809. 438 с.
2. *Вавилов П. А.* Драгоценный подарок детям, или Новая и полная энциклопедическая российская азбука. М. : Типография Н. С. Всеволожскаго, 1816. 190 с.
3. *Глинка С. Н.* Новая игра для детей и картины природы и искусств, с присовокуплением нравственных стихотворений. М. : Типография Августа Семена при Мед.-хирург. акад., 1826. 58 с.
4. *Жофре Л.-Ф.* Школа искусств, художеств и рукоделий: в 4 ч. М. : Типография Августа Семена, 1820. 204 с.
5. Земледельческий журнал, издаваемый Московским обществом сельского хозяйства. М. : Типография Августа Семена, 1821–1825.
6. Новая картинная галерея для детей: в 2 т. М. : Типография Христоф. Клаудия, 1807.
7. Новое зрелище вселенной, представленное из царства природы, искусства, нравов и обыкновенной жизни для детей обоого пола, к приятному и полезному их упражнению: в 3 кн. М. : Университетская типография, 1804.
8. *Оленин А. Н.* Письмо о портрете Ермака, завоевателя Сибири от А... О... к господину издателю Сибирского вестника [Г. И. Спасскому]. СПб. : Типография Департамента народного просвещения, 1821. 11 с.
9. *Прейслер И. Д.* Основательныя правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству = Gründlich-verfasste Reguhn oder kurtze Anleitung der Zeichen-Kunst. Saint Petersburg : Gedr. bev der Kayserl, Acad. der Wissenschaften, [1752]. 3 ч.
10. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX веков. СПб. : Тип. Академии наук, 1895. Т. 2. [2] с., 449–1248 стб.
11. *Сапожников А. П.* Курс рисования, в котором изложен способ правильно изображать по глазомеру видимые предметы, с практическим изъяснением законов перспективы и освещения, для общественного и домашнего образования юношества, составленный А. Сапожниковым. СПб. : Типография Штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1834. II, VIII, 19 с.
12. *Соллогуб В. А.* Воспоминания графа Владимира Александровича Соллогуба. СПб. : Издание А. С. Суворина, 1887. VIII, 288, VIII с.
13. *Яковкина Н. И.* История русской культуры. Первая половина XIX века СПб. : Лань, 1998. 245 с.
14. Antiquariaat Junk. Catalogue 295. Amsterdam, 2018. 176 p. URL: <https://www.antiquariaatjunk.com/download/cat295.pdf> (дата обращения: 18.03.2023)
15. Bilderbuch für Kinder. Weimar: Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs, 1798–1830.

16. *Commenii J. A. Orbis Sensualium Pictus, Hoc Est, Omnium Fundamentalium in Mundo Rerum, Et in Vita Actionum, Pictura & Nomenclatura = Die sichtbare Welt/ Das ist/ Aller vornehmsten Welt-Dinge und Lebens-Verrichtungen Vorbildung und Benahmung. Noribergae: Endterus, 1658. [8], 309, [5] s.*
17. *Fischer von Erlach J. B. Entwurff einer historischen Architectur. Leipzig: [s.n.], 1725. [62] p.*
18. *Museum des enfans, ou Mélange intéressant d'animaux, plantes, fleurs, fruits, minéraux, costumes, antiquités et autres objets instructifs et amusans pour la jeunesse, choisis et gravés sur les meilleurs originaux, avec de courtes explications proportionnées à l'entendement d'un enfant. = Детский музей, или Собрание изображений животных, растений, цветов, плодов, минералов, одежд разных народов, древностей и других предметов, служащих для наставления и забавы юношества, составленное и гравированное по лучшим образцам, с кратким изъяснением, соответственным понятию детей. = Museum für Kinder enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten, Alterthümern und allerhand andern unterrichtenden und unterhaltenden Gegenständen, alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen und mit einer kurzen, den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet. СПб. : Типография Ф. Дрехслера, 1815–1829.*
19. *Zadow M. Karl Friedrich Schinkel, ein Sohn der Spätaufklärung: die Grundlagen seiner Erziehung und Bildung. Stuttgart: Axel Menges, 2001. 215 s.*

REFERENCES

1. *Blanshard P. Plutarch dlya yunoshestva, ili Zhitiya slavnykh muzhei vsekh narodov, ot drevneishikh vremen donyne [Plutarch for Youth, or the Life of Glorious Men of All Nations, from Ancient Times to the Present : in 5 vol.]. Moscow, 1809. 438 p. (In Russian)*
2. *Vavilov P. A. Dragotsennyi podarok detyam, ili Novaya i polnaya entsiklopedicheskaya rossiiskaya azbuka [A Precious Gift to Children, or a New and Complete Encyclopedic Russian Alphabet]. Moscow, 1816. 190 p. (In Russian)*
3. *Glinka S. N. Novaya igra dlya detei i kartiny prirody i iskusstv, s prisovokupleniem нравственных стихотворений [A New Game for Children and Pictures of Nature and Art, with the Addition of Moral Poems]. Moscow, 1826. 58 p. (In Russian)*
4. *Jauffret L.-F. Shkola iskusstv, khudozhestv i rukodelii [School of Arts and Crafts : in 4 parts]. Moscow, 1820. 204 p. (In Russian)*
5. *Zemledel'cheskii zhurnal, izdavaemyi Moskovskim obshchestvom sel'skogo khozyaistva [Agricultural Magazine Published by the Moscow Society of Agriculture]. Moscow, 1821–1825. (In Russian)*
6. *Novaya kartinnaya galereya dlya detei [New Art Gallery for Children : in 2 vol.]. Moscow, 1807. (In Russian)*
7. *Novoe zrelishche vselennoi, predstavlennoe iz tsarstva prirody, iskusstva, нравов i obyknovennoi zhizni dlya detei oboego pola, k priyatnomu i poleznomu ikh uprazhneniyu [A New Spectacle of the Universe, Presented from the Kingdom of Nature, Art, Manners and Ordinary Life for Children of Both Sexes, to Their Pleasant and Useful Exercise : in 3 vol.]. Moscow, 1804. (In Russian)*
8. *Olenin A. N. Pis'mo o portrete Ermaka, zavoevatel'ya Sibiri ot A... O... k gospodinu izdatelyu Sibirskogo vestnika [G. I. Spasskomu] [Letter about the Portrait of Ermak, the Conqueror of Siberia from A... O... to the Publisher of the Siberian Bulletin [G. I. Spassky]]. Saint Petersburg, 1821. 11 p. (In Russian)*
9. *Preissler J. D. Osnovatel'nyya pravila ili Kratkoe rukovodstvo k risoval'nomu khudozhestvu = Gründlich-verfasste Reguln oder kurtze Anleitung der Zeichen-Kunst [Comprehensive Rules or a Short Guide to Drawing Art : in 3 parts]. Saint Petersburg, 1752. (In Russian and German)*
10. *Rovinsky D. A. Podrobnyi slovar' russkikh graverov XVI – XIX vv. [Detailed Dictionary of Russian Engravers of the XVIth – XIXth centuries]. Saint Petersburg, 1895, vol. 2. Col. 449–1248. (In Russian)*
11. *Sapozhnikov A. P. Kurs risovaniya, v kotorom izlozhen sposob pravil'no izobrazhat' po glazomeru vidimye predmety, s prakticheskim iz'yasneniem zakonov perspektivy i osveshcheniya, dlya obshchestvennogo i domashnego obrazovaniya yunoshestva, sostavlennyy A. Sapozhnikovym [A Drawing Course, which Outlines the Way to Correctly Depict Visible Objects by Eye,*

- with a Practical Explanation of the Laws of Perspective and Lighting, for Public and Home Education of Youth, Compiled by A. Sapozhnikov]. Saint Petersburg, 1834. II, VIII. 19 p. (In Russian)
12. Sollogub V. A. Vospominaniya grafa Vladimira Aleksandrovicha Solloguba [Memories of Count Vladimir Aleksandrovich Sollogub]. Saint Petersburg, 1887, VIII, 288, VIII p. (In Russian)
 13. Yakovkina N. I. Istoriya russkoi kul'tury: pervaya polovina XIX v. [History of Russian Culture: the first half of the XIXth century]. Saint Petersburg, 1998. 245 p. (In Russian)
 14. Antiquariaat Junk. Catalogue 295. Amsterdam, 2018. 176 p. (In English). Available at: <https://www.antiquariaatjunk.com/download/cat295.pdf> (accessed: 18.03.2023)
 15. Bilderbuch für Kinder [Picture Book for Children]. Weimar, 1798–1830. (In German)
 16. Commenii J. A. Orbis Sensualium Pictus, Hoc Est, Omnium Fundamentalium in Mundo Rerum, Et in Vita Actionum, Pictura & Nomenclatura = Die sichtbare Welt/ Das ist/ Aller vornemsten Welt-Dinge und Lebens-Verrichtungen Vorbildung und Benahmung [Visible World: or a Nomenclature, and Pictures of All the Chief Things That Are in the World, and of Men's Employments Therein]. Noribergae, 1658. [8], 309, [5] p. (In Latin and German)
 17. Fischer von Erlach J. B. Entwurff einer historischen Architectur [Outline of a Historical Architecture]. Leipzig, 1725. [62] p. (In German)
 18. Museum des enfans, ou Mélange intéressant d'animaux, plantes, fleurs, fruits, minéraux, costumes, antiquités et autres objets instructifs et amusans pour la jeunesse, choisis et gravés sur les meilleurs originaux, avec de courtes explications proportionnées à l'entendement d'un enfant = Detskii muzeum, ili Sobranie izobrazhenii zhivotnykh, rastenii, tsvetov, plodov, mineralov, odezhd raznykh narodov, drevnostei i drugikh predmetov, sluzhashchikh dlya nastavleniya i zabavy yunoshestva, sostavlennoe i gravirovannoe po luchshim obraztsam, s kratkim iz'yasneniem, sootvetstvennym ponyatiyu detei = Museum für Kinder enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten, Alterthümern und allerhand andern unterrichtenden und unterhaltenden Gegenständen, alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen und mit einer kurzen, den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet [Children's Museum, or Interesting Mixture of Animals, Plants, Flowers, Fruits, Minerals, Costumes, Antiques and Other Instructive and Amusing Objects for Young People, Chosen and Engraved on the Best Originals, with Short Explanations Proportionate to a Child's Understanding]. Saint Petersburg, 1815–1829. (In French, German and Russian)
 19. Zadow M. Karl Friedrich Schinkel, ein Sohn der Spätaufklärung: die Grundlagen seiner Erziehung und Bildung [Karl Friedrich Schinkel, a Son of the Late Enlightenment: the Foundations of His Upbringing and Education]. Stuttgart, 2001. 215 p. (In German)

Информация об авторе:

Щербакowa А. Э. — ведущий библиограф сектора сводных каталогов отдела обработки и каталогов.

Information about the author:

Shcherbakova A. E. — Leading Bibliographer of the Union Catalogs Sector of the Processing and Catalogues Department.

Статья поступила в редакцию 02 февраля 2024 года; одобрена после рецензирования 27 февраля 2024 года; принята к публикации 29 февраля 2024 года.

The article was submitted February 02, 2024; approved after reviewing February 27, 2024; accepted for publication February 29, 2024.



Научная статья

УДК 787

DOI: 10.36871/hon.202401153

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ДАЙ ЮЙЦЯНА

Ольга Павловна Сайгушкина¹, Чжан Фэнвэй²

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
190068, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
улица Глинки, 2

^{1,2} Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Набережная реки Мойки, 48

¹ olgasaigush@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8343-4397

² 852092144@qq.com, ORCID: 0009-0009-4194-5856

В статье анализируется творческий путь выдающегося китайского тенора Дай Юйцяна. Внимание акцентируется на ключевых событиях в его творчестве, повлиявших на его становление как вокалиста. Освещается разносторонняя деятельность Дай Юйцяна как оперного певца, активная фаза которой приходится на конец 1990-х годов – 2010-е годы, и концертного исполнителя, педагога, музыкального просветителя. В статье раскрываются особенности его исполнительского репертуара (от китайских народных песен до итальянских веристских опер), дается география выступлений (от Китая до США). Дай Юйцяна — певец, известный за пределами Китая, он завоевал мировое признание благодаря своим исключительным голосовым и артистическим данным. Имя Дай Юйцяна вписано в контекст мирового вокального искусства, он — первый и единственный азиатский ученик великого Лучано Паваротти. В области китайского вокального образования Дай Юйцяна сегодня является одним из ведущих педагогов, занимаясь воспитанием профессиональных вокалистов. Важное место в его педагогической деятельности занимает популяризация вокальной грамотности среди широкой аудитории. Сведения из биографии Дай Юйцяна подкрепляются выдержками из двух опубликованных интервью, что позволяет сделать его творческий портрет более выразительным, объемным, многоплановым.

Ключевые слова: Дай Юйцяна, китайские тенора, китайское вокальное исполнительство, профессиональное вокальное образование Китая, китайское бельканто

Для цитирования: Сайгушкина О. П., Фэнвэй Чжан. Творческий портрет Дай Юйцяна // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 153–163; <https://doi.org/10.36871/hon.202401153>

Original article

ARTISTIC PORTRAIT OF DAI YUQIANG

Olga P. Saigushkina¹, Zhang Fengwei²

¹ Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
2, ul. Glinki, Saint Petersburg 190068, Russian Federation

^{1,2} Herzen State Pedagogical University
48 nab. reki Moiki, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

¹ olgasaigush@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8343-4397² 852092144@qq.com, ORCID: 0009-0009-4194-5856

The article is dedicated to the creative path of the outstanding Chinese tenor of our time Dai Yuqiang. Attention is focused on the key events of his life that influenced his development as a vocalist. The article covers the versatile activity of Dai Yuqiang as an opera singer, the main phase of which falls on the late 1990^s – 2010^s, and as a concert performer, teacher and music educator. It reveals the features of his performing repertoire (from Chinese folk songs to Italian verismo operas) and highlights the geography of his performances (from China to the USA). Dai Yuqiang is a singer known outside of China, who is internationally recognised for his exceptional voice and artistry. The name of Dai Yuqiang is inscribed in the world vocal art, he is the first and only student of the great Luciano Pavarotti. In the field of Chinese vocal education today, Dai Yuqiang is one of the leading teachers, engaged in the education of professional vocalists. An important part of his pedagogy is the popularisation of vocal literacy among a wide audience. The information from Dai Yuqiang's biography is reinforced by excerpts from two published interviews, which allows us to make his artistic portrait more expressive, voluminous, and multifaceted.

Keywords: Dai Yuqiang, Chinese tenors, Chinese vocal performance, professional vocal education in China, Chinese bel canto

For citation: Saigushkina O. P., Zhang Fengwei. Artistic Portrait of Dai Yuqiang. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 153–163. <https://doi.org/10.36871/hon.202401153> (In Russian)

Академическая вокальная исполнительская культура в современной истории Китая представляет собой сложившееся явление. Непотъемлемой ее частью стало искусство пения бельканто. Являясь поначалу чужеродным для китайского музыкального искусства феноменом, с течением времени бельканто органично внедрилось в китайское вокальное искусство. Чтобы адаптировать этот метод пения к китайской музыкальной культуре, несколько поколений музыкальных деятелей на протяжении XX столетия изучали, научно осмысливали и приспособляли искусство бельканто к китайскому пению. Среди первых певцов, внесших огромный вклад в развитие вокального искусства в стране, — Чжоу Сяоянь (сопрано, профессор Шанхайской консерватории, воспитавшая плеяду востребованных по всему миру вокалистов, среди которых тенор Вэй Сун, баритон Ляо Чанъюн, тенор Чжан Цзяньи, сопрано Гао Маньхуа, бас-баритон Шэнь Ян и др.) и Шэнь Сян (тенор, педагог, создатель своей методики преподавания, до сих пор актуальной в Китае). Позднее выдвигается новое поколение вокалистов — это Го Шучжэнь, Лю Шуфан, Лян Мэйчжэнь. В первой половине 1990-х годов о себе заявляет тенор Дай Юйцян.

Сегодня Дай Юйцян — выдающийся китайский певец. В области вокального искусства он также известен как первый азиатский ученик Лучано Паваротти и «четвертый

тенор в мире». Несмотря на то, что на оперную сцену певец вышел в возрасте чуть старше 30 лет, за годы своей творческой жизни он сыграл более сотни спектаклей. Дай Юйцян покорила своим голосом и артистизмом десятки оперных театров — от США до Китая, спел главные партии во множестве западноевропейских и китайских опер, получил признание не только в профессиональных кругах, но и среди любителей музыки. Его оперные амплуа заслужили высокую оценку критиков и экспертов на родине и за рубежом. Его называют «гордостью китайской оперы», «редким оперным талантом» [9, 7].

Дай Юйцян является одним из самых активных певцов-теноров в Китае на отечественной и зарубежной сценах. Сегодня он успешно ведет концертную, педагогическую и музыкально-просветительную деятельность. В настоящее время он является профессором Научно-исследовательского института оперы Пекинского университета, деканом Музыкальной консерватории Не Эр¹, художественным руководителем филармо-

¹ Музыкальная консерватория Не Эр (聂耳音乐学院) была открыта в апреле 2021 года. Это колледж второго уровня, входящий в состав Куньминского университета. В кампусе находилось бывшее здание Первой педагогической школы провинции Юньнань, где учился композитор, Не Эр (1912–1935) [5, 2].

нического мужского хора, руководителем школы «Цзюймэнь» (九艺门)², основателем вокального онлайн-курса «Поем вместе» («戴你唱歌»)³, а также занимается продвижением коммерческих представлений проекта «Три тенора Китая»⁴ [5, 1]. В августе 2023 года Дай Юйцянь стал ректором Хэнаньской музыкальной консерватории при Университете Чжэнчжоу [15].

Суй Дунгуан и Ян Цюаньхай в статье о Дай Юйцяне 2017 года перечисляют следующие должности певца: профессор Оперного института Пекинского университета, приглашенный профессор музыкальной консерватории Южно-Китайского педагогического университета в Гуанчжоу, внештатный профессор Янчжоуского университета, приглашенный профессор художественного руководства Хэбэйского технологического университета [9, 6].

Дай Юйцянь родился 12 марта 1963 года в уезде Вэньань провинции Хэбэй в бедной крестьянской семье. Ему часто приходилось вставать до рассвета и идти со взрослыми работать в поле. Он занимался сельскохозяйственными работами с семи лет.

В семье Дай Юйцяна любили петь. Юйцянь унаследовал от своих родителей хороший голос. Уже в детстве у мальчика зародилось сильное желание стать певцом, но никто в семье никогда бы не подумал, что он сможет достичь в будущем таких высот.

В 1975 году в возрасте 12 лет Дай Юйцянь был принят в среднюю школу № 1, где больше всего его внимание привлекал серый громкоговоритель на стене школьной площадки. Именно благодаря ему Дай Юйцянь

начал проявлять к пению серьезный интерес. Каждый день по громкоговорителю звучали внутренние и зарубежные новости, за которыми следовали школьные объявления и, наконец, золотые песни того времени. Это были песни патриотического характера, их было не так много, около дюжины, в том числе «Красная звезда светит мне в бою», «Прощай, мама» Ли Шуанцзяна⁵, «Пекинская ода», «Песня о тостах» Ли Гуанси⁶, «Родниковая вода на границе прозрачна и чиста» Ли Гуйи⁷ и т. д. [3, 6]. Поскольку у Дай Юйцяна от природы хорошие голосовые данные и память, он быстро запоминал эти песни, пел их и более того — идеально подражал голосам певцов. Вскоре Дай Юйцянь решил, что сможет стоять на сцене, как они, петь для людей всей страны и стать певцом.

В интервью 2013 года певец рассказывал: «Мой первый интерес к музыке возник благодаря радио. Слушая радио, я заинтересовался пением. В то время мне нравилось много певцов. В конце 1970-х и начале 1980-х годов это были Чжу Хунмао, Ли Гуанси, Ли Шуанцзянь, У Яньцзэ, Цзянь Давэй, Ян Хунци, Ху Сунгуа, Юй Шужэнь, Ли Гуйи, Бянь Сяочжэнь, Инь Сюэмэй и ряд других» [цит. по: 4, 31].

Благодаря радио Дай Юйцянь смог слушать не только китайских артистов, но и певцов мирового масштаба: «Позже я услышал по радио голоса других певцов, помимо тех певцов, которых я только что упомянул, это были Доминго и Паваротти. Тогда я был особенно удивлен: в мире есть такие голоса! Впоследствии Центральная народная радиовещательная станция транслировала сборник теноровых арий Верди (всего 31) в исполнении Карло Бергонци. Он известен как мастер итальянского пения бельканто, его пение было так прекрасно. Я записал их все и был настолько заигнотизирован в тот момент, несмотря на то, что не понимал значения слов, но мне просто показалось, что это приятно звучит. Позже у меня появились магнитофоны, проигрыватели компакт-дисков и DVD-плееры, которые стали моими средствами обучения. <...> Первой кассетой,

² Школа помогает подготовиться к сдаче вступительных экзаменов в творческие вузы Китая и зарубежья. Она была открыта Дай Юйцянем совместно с Чжоу Вэй (周伟). На сайте проекта указано, что ученики имеют возможность обучаться под руководством профессоров Центральной музыкальной консерватории (中央音乐学院), Китайской консерватории (中国音乐学院) и других престижных образовательных учреждений Китая. Каждый преподаватель имеет более чем шестилетний опыт по подготовке к экзаменам по искусству. Студенты успешно поступают в крупнейшие вузы Китая и США: Центральную музыкальную консерваторию, Китайскую консерваторию, Шанхайскую консерваторию, Джульярдскую школу, Музыкальный колледж Беркли, Бостонскую консерваторию, Институт музыки Кертиса и др. (более подробно об этом проекте см. официальный сайт на китайском языке: <http://jymmy.cn/>).

³ Подробно о курсе см. в статье далее.

⁴ О проекте «Три тенора Китая» см. в статье далее.

⁵ Ли Шуанцзянь (李双江, р. 1939) — китайский военный певец, считается одним из лучших теноров Китая.

⁶ Ли Гуанси (李光羲, 1929–2022) — легендарный китайский певец, один из самых выдающихся теноров Китая.

⁷ Ли Гуйи (李谷一, р. 1944) — известная китайская певица-сопрано, государственный артист высшей категории.

которую я прослушал, была кассета “Народные неаполитанские песни” в исполнении итальянского тенора [Джузеппе] ди Стефано, переписанная кем-то с виниловой пластинки» [там же, 32].

Поскольку его семья была бедной, после окончания средней школы Дай Юйцян выбрал самую прибыльную в то время отрасль деятельности и в 1980 году поступил в Китайский университет горного дела и технологии в Пекине по специальности «гражданское строительство». Некоторые исследователи творчества Дай Юйцяна (например, Дин Сюдун) акцентируют внимание на выборе самого города — Пекина, где жили и выступали его кумиры детства, среди которых Ли Шуанцзян и Ли Гуанси [2, 12].

Учеба в горном университете не приносила удовлетворения и противоречила желанию Дай Юйцяна петь на сцене. Однако его финансовые проблемы не позволили ему бросить учебу и посвятить все свое время вокалу. Он продолжал заниматься самообразованием [11, 109]. Дай Юйцян очень скудно питался и копил деньги на билеты, чтобы посещать концерты и вживую слушать пение вокалистов.

По окончании университета в июле 1982 года Дай Юйцян был направлен на работу в Седьмое инженерное управление строительно-монтажной компании Министерства угольной промышленности горнодобывающего района Гуцзяо города Тайюань провинции Шаньси, чтобы стать техником строительной бригады. За свой уживчивый характер и усердную работу он вскоре получил повышение. Но как бы успешна ни была работа, его это не радовало, так как невозможность учиться пению профессионально оставалась нерешенной проблемой.

Дай Юйцян нашел поддержку и одобрение со стороны коллег по работе, и это придало ему уверенности. Именно благодаря одному из его соратников Юйцян узнал о том, что Театр песни и танца Шаньси набирает студентов, чтобы отправить их на учебу в Пекин.

Так, после двух лет работы в строительно-монтажной компании, в 1984 году Дай Юйцян решает уволиться, чтобы вступить на артистическую тропу. Руководитель строительной компании пытался уговорить его остаться, но он отказался: «Мне уже за двадцать, и я уже более десяти лет преследую свою мечту о пении. Пение — это моя душа и моя жизнь!» [2, 13]. Родители также были удивлены его выбором: «Когда я сказал, что хочу сменить карьеру на пение, они меня не поняли» [4, 31].

Успешно пройдя отбор в Шаньсийский театр песни и танца, Дай Юйцян был отправлен учиться в Пекин в Центральную академию драмы. А в 1984 году Юйцян становится студентом оперного класса актерского факультета Центральной академии драмы. В академии Дай Юйцян получил базовое профессиональное образование, активно совершенствуясь как исполнитель. Он дорожил этой возможностью обучения, и чтобы прожить в Пекине, ему приходилось трудиться разнорабочим на стройке, совмещая работу с обучением в академии. Перегрузка утомляла его, но он четко видел свою цель и понимал, что успех не приходит случайно. Только преодолев трудности, можно добиться блестящего будущего [6, 30].

В 1987 году, окончив Академию драмы в Пекине, Дай Юйцян возвращается в Театр песни и танца в Шаньси. Но в театре его ждало разочарование. В то время творческим коллективам приходилось петь эстрадную музыку, чтобы держаться на плаву. Опера находилась под сильным влиянием популярных песен. Боясь погубить свой голос и не удовлетворенный репертуаром театра, Дай Юйцян, полный амбиций стать оперным певцом, вернулся в Пекин, где начал свой трудный путь в вокальном искусстве [там же, 31].

Прожив в Пекине почти три года, в конце 1989 года Дай Юйцян, благодаря своим способностям, был принят в оперную труппу Общеполитического управления Народно-освободительной армии Китая⁸. В 1991 году Дай Юйцян был принят в Академию искусств Народно-освободительной армии Китая как лучший ученик, и в этом же статусе окончил ее в 1993 году. В Академии его педагогом была известная певица Ма Цюхуа (马秋华). Дай Юйцян часто исполнял главные партии, но его понимание оперы все еще оставалось на недостаточно высоком уровне [2, 13].

В 1992 году Дай Юйцян принял участие в национальном телевизионном конкурсе «Гран-При» для молодых певцов на CCTV, однако не прошел дальше первого тура. Вторая попытка участия в этом же конкурсе в 1994 году также не увенчалась успехом: он выбыл в полуфинале.

В 1993 году Дай Юйцян получил шанс принять участие в конкурсе певцов в Вене, куда он собрался поехать за свой счет. Когда

⁸ Дай Юйцян оставался главным артистом оперной труппы Общеполитического управления Народно-освободительной армии Китая вплоть до 2016 года [9, 7].

он, наконец, накопил достаточно средств, чтобы добраться до Вены, он потерял голос из-за переутомления. Вскоре после несостоявшегося участия в Венском конкурсе менеджер Венской оперы послушал запись Юйцяна. Певец произвел на него большое впечатление знаменитой теноровой арией «Холодная ручонка» из оперы Пуччини «Богема», и его планировали утвердить в качестве солиста в опере «Шелковая лестница» Дж. Россини. Однако по разным причинам Дай Юйцяна упустил эту возможность [13, 5].

Лю Мэйин в своей статье описывает причины, по которым Юйцяна не участвовал в этом спектакле. Чтобы еще раз проверить уровень Дай Юйцяна, оперный театр вручил ему партитуру оперы Россини и попросил спеть свою партию через три дня. Дай Юйцяна, увидев музыкальную партитуру, был ошеломлен. В Китае он никогда до этого не пел Россини, и у него не было пластинок для прослушивания. Дай Юйцяна понял, что в спешке он не сможет показать себя настолько хорошо, насколько мог бы. Этот творческий проект так и не был осуществлен [6, 31].

Спокойно проанализировав собственные пробелы и стремясь найти любую возможность улучшить свои певческие навыки, Дай начал учиться у известных китайских вокальных педагогов, таких как Янь Кэтин (颜可婷), Хань Дэчжан (韩德章), Цзинь Тиелин (金铁霖) и У Цихуэй (吴其辉等). Самостоятельно, в перерывах от работы, он совершенствовал итальянский язык, понимая, что тенорам часто приходится петь итальянские оперные произведения.

Дай Юйцяна, переживший множество неудач в своей артистической карьере, по-прежнему оставался предан пению. Поворотный момент в его карьере наступил в 1995 году.

Непрекращающиеся усилия Дай Юйцяна, решимость смело двигаться вперед и настойчивость в достижении своей мечты привели к тому, что в 1995 году Центральный оперный театр (中央歌剧院) выбрал его для исполнения партии принца Калафа в опере Пуччини «Турандот». 17 ноября 1995 года в Центральном оперном театре состоялась китайская постановка оперы итальянского мастера⁹. В тот вечер Дай Юйцяна прекрасно продемонстрировал себя и впервые в полной

⁹ После премьеры Центральный оперный театр дважды возродил «Турандот», в 1996 и 1998 годах, а позже эта опера ставилась в Национальном центре исполнительских искусств.

мере наслаждался оперным пением. Он поразил зрителей своим блестящим и страстным голосом. Во время спектакля зал был полон, людьми были заполнены даже коридоры. В следующие двадцать лет он спел около 20 классических итальянских опер, в среднем по одной опере в год [11, 110].

В творческой жизни певца последовали успехи и на конкурсном поприще. В 1996 году он добился отличных результатов на конкурсах в Китае и Японии. Он занял второе место в категории «профессиональное бельканто» на VII Национальном телевизионном конкурсе «Гран-При» для молодых певцов на CCTV¹⁰ и второе место на Первом Международном оперном конкурсе в Сидзуоке (Япония)¹¹. В 1999 году Дай Юйцяна стал лауреатом Третьей премии международного конкурса вокалистов в Вербье (Бельгия).

Следующей важной вехой на творческом пути Дая Юйцяна стало его знакомство с Лучано Паваротти, а затем и обучение у него.

23 июня 2001 года в поддержку заявки Пекина на проведение Олимпийских игр на площади в Запретном городе¹² был реализован всемирно известный проект «Три тенора», куда входили три выдающихся певца современности — Лучано Паваротти, Пласидо Доминго и Хосе Каррерас¹³.

До этого концерта в апреле 2001 года с целью проинспектировать симфонический оркестр Центрального оперного театра, который должен был аккомпанировать «Трем тенорам» на предстоящем концерте, в Пекин из Италии приезжал вице-президент этого концертного проекта. В рамках репетиции концерта Дай Юйцяна спел весь репертуар,

¹⁰ Первое место в данной категории было отдано певице Чжан Лихуэй.

¹¹ Первое и третье места не присуждались, поэтому фактически Дай Юйцяна выиграл данный конкурс. Авторитетное жюри включало певцов из разных стран: Японии, Китая, Южной Кореи, Италии, Австрии, России. Среди них — сопрано Азума Ацуко из Японии, итальянский тенор Арриго Пола, меццо-сопрано Елена Образцова из России, бас-баритон Вальтер Берри.

¹² Запретный город — древний дворцовый комплекс в центре Пекина, бывшая резиденция китайских императоров, занесен в список наследия ЮНЕСКО.

¹³ Первый концерт «Трех теноров» прошел в 1990 году в поддержку Каррераса, который после перерыва в карьере из-за болезни вернулся на сцену. Этот концерт, проходивший в Риме, собрал множество зрителей и был коммерчески успешен. После него последовали многочисленные концерты «золотого состава», последний из которых состоялся в 2003 году.

который Паваротти, Доминго и Каррерас подготовили для своего выступления в Запретном городе. Когда Дай Юйцянь страстно спел арию «Холодная ручонка» из «Богемь», глаза сидевшего в зале вице-президента загорелись. Он сказал официальному лицу, отвечавшему за китайскую сторону, который был рядом: «Мне нужна вся информация об этом певце» [цит. по: 6, 30]. В это время Дай Юйцянь пел на сцене арию Калафа «Пусть никто не спит» из оперы «Турандот». Его безупречное пение, чарующий голос, актерский шарм и особенно замечательные высокие ноты взволновали иностранного гостя. После концерта вице-президент взял Дай Юйцяня за руку и сказал: «Ты так хорошо пел. Я искал преемника Паваротти. Сегодня я наконец нашел тебя» [там же]. Вице-президент сообщил о Дай Юйцяне агенту Паваротти Тибору Рудапу¹⁴. Прослушав диск с ариями в исполнении Дай Юйцяня, Рудап узнал в нем голос молодого Паваротти.

Месяц спустя Тибор Рудап приехал в Пекин. Он намеренно выделил час из своего плотного графика, чтобы встретиться с Дай Юйцянем и лично послушать его выступление. На пресс-конференции, посвященной концерту «Трех теноров», он объявил, что нашел «четвертого великого тенора» в Китае, и это Дай Юйцянь. Во время концерта в Запретном городе Тибор порекомендовал Дай Юйцяня Паваротти.

Вскоре после этого Дай Юйцянь приехал в Италию, чтобы взять уроки у великого итальянского тенора, став первым азиатским учеником Паваротти. В течение двух недель Паваротти лично обучал Дай Юйцяня. «Каждое занятие длилось около 45 минут и проводилось три раза. Остальное время мне давал уроки его учитель Джильдо [Ди Нунцио]. Формат обучения был таким же, как и в Китае: один на один, я пою, он слушает и, если есть какие-либо проблемы, я на них указывал» [цит. по: 7, 16]. Много времени на занятиях уделялось произношению. К тому моменту у Юйцяня был хороший итальянский, этим он сильно удивил Паваротти на первом занятии. Тем не менее большая часть времени отводилась на оттачивание итальянского языка, которым занимался Ди Нунцио [4, 32].

¹⁴ Тибор Рудап [*Tibor Rudas*] (1920–2014) — американский предприниматель венгерского происхождения. Известен как импресарио проекта «Три тенора».

После подписания контракта с Рудапом, у Дай Юйцяня началась насыщенная гастрольная жизнь. С 2003 по 2008 год он гастрольничал с оперными постановками за границей по четыре-пять месяцев в году [1, 1]. Один из таких спектаклей прошел 10 июля 2004 года. Дай Юйцянь совместно со всемирно известными певцами сопрано (Марией Гулегиной) и басом (Сэмюэлем Рами) с успехом спел в Королевском оперном театре Ковент-Гарден (Великобритания) главную партию художника Марио Каварадосси в опере Пуччини «Тоска». Это выступление было широко освещено местными СМИ, а издание «*Metro Newspaper*» назвало Дай Юйцяня «единственной в зале сияющей звездой» [9, 6]. Королевский оперный театр также пригласил его исполнить оперы Пуччини «Турандот» и «Богема» в сезоне 2004–2005 годов.

В июле 2004 года британская компания *EMI* записала первый сольный альбом Дай Юйцяня, куда вошли 12 оперных арий из опер Пуччини, Верди, Массне, Доницетти, Понкьелли, Масканьи. Юйцянь исполнил их под аккомпанемент Нового симфонического оркестра Лондона под руководством дирижера Хосе Антонио Молина.

За рубежом певец выходил главным образом на сцену американских оперных театров. В октябре 2003 года он спел партию Калафа в опере «Турандот» в Портлендском оперном театре. После этого выступления Дай Юйцянь стал получать приглашения в другие театры США. В дальнейшем он выступил в 11 американских городах.

В 2005 году оперным театром Сан-Франциско и Мичиганским оперным театром в Детройте была успешно поставлена опера Верди «Аида». В апреле 2006 года «Аида» прозвучала в оперном театре Лос-Анджелеса.

Перед детройтской постановкой «Аиды» Дай Юйцянь отправился в Италию. Тибор Рудап организовал для него прослушивание партии Радамеса в знаменитом миланском оперном театре Ла Скала. Прослушивание прошло очень хорошо — сказались предыдущий опыт выступлений в Калифорнии, — и певца уведомили, что он будет репетировать спектакль в Ла Скала. Для Дая Юйцяня, который недавно вышел на мировую сцену, это было похоже на сон. В 2006 году за два месяца до спектакля Дай Юйцянь приехал в Милан. Сначала он приходил в театр, чтобы каждый день по четыре часа работать с дирижером, маэстро Маццолой, который

на протяжении 40 лет был ассистентом театра Ла Скала. Много усилий было положено на совершенствование итальянского языка, чтобы уловить его произношение и ритм. Через две недели Юйцяна наконец пришел на репетицию. Исполнительский состав был следующим: дирижер — Риккардо Шайи, режиссер — Франко Дзеффирелли, Аида — Виолетта Урмана и Хэ Хуэй (和慧), на роль Радамеса помимо Юйцяна был назначен Роберто Аланья. Дай Юйцяна находился в предвкушении этого спектакля. Однако более чем за 20 дней до спектакля генеральный директор театра сообщил, что Юйцяна не утвердили в окончательном составе исполнителей [11, 111].

Зарубежные гастроли Дай Юйцяна совмещал с выступлениями в Китае. К примеру, в октябре 2009 года он принял участие в постановке «Турандот» на олимпийском стадионе «Птичье гнездо» в Пекине, исполнив партию принца Калафа в сопровождении оркестра Центрального оперного театра; в мае 2012 года он исполнил главную партию в опере Верди «Маскарад» в Национальном центре исполнительских искусств.

Среди зарубежных опер в репертуаре Дай Юйцяна значатся итальянские партитуры реалистического направления: «Травиата», «Риголетто», «Аида», «Бал-маскарад», «Трубадур» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, а также выросшие на этой основе веристские оперы: «Турандот», «Госка», «Богема» Дж. Пуччини, «Сельская честь» П. Масканьи. Самой часто исполняемой среди этих опер стала «Турандот», в которой Юйцяна пел партию Калафа. Любимой ролью певца, согласно интервью 2013 года, является Рудольф из «Богемь» [4, 33].

Неотъемлемую часть исполнительского репертуара Дай Юйцяна составляют стилистически разные китайские оперы (в том числе близкие традиционным китайским драмам сицзюй) от классики до современности: «Седая девушка», «Свадьба Сяо Эрхэя», «Лю Хулань», «Мое сердце летит», «Белый цветок алоэ, красный хлопчатник», «Нефритовая птица», «Поэма о Мулань», «Красный снег», «Си Ши», «Песня молодости», «Песня прерий», «Негаснущие волны», «Пламя и весенний ветер погубят древний город»¹⁵ и др.

Отметим среди них масштабную и значимую оперу композитора Гуань Ся «Поэма

о Мулань». На премьерном спектакле 2004 года Дай Юйцяна с большим успехом исполнил партию Лю Шуана. Четыре года спустя, 30 августа 2008 года, «Поэма о Мулань» с Дай Юйцянем в главной партии прозвучала в Австрии, в Венской государственной опере. Это была первая китайская опера, поставленная в данном театре за более чем 140 лет с момента его основания [13, 6].

Дай Юйцяна известен не только как оперный певец, он выступает на концертной эстраде, исполняя такие китайские песни, как «Ты такой человек» («你是这样的人»), «Я как снежинка в небе» («我像雪花天上来»), «Кашгарская девушка» («喀什葛尔女郎»), «Снова встретимся в Сибайпо» («又见西柏坡») и др. (более 200 произведений) [9, 6]. Песня «Я как снежинка в небе» в числе других входит в Китае в «золотой фонд» репертуара теноров, представляя собой в техническом и образном отношении сложные для вокалиста композиции.

За заслуги в вокально-исполнительском искусстве Дай Юйцяна был отмечен многочисленными наградами¹⁶. В 2003 году на Четвертой церемонии вручения музыкальной премии «Золотой диск Китая» он получил награду за лучший музыкальный альбом «Ты такой человек» и награду как лучший артист-мужчина (разделив премию с Ян Хунцзи). В 2004 году он получил премию «Цветение сливы» в области китайской драмы¹⁷. В 2007 году Дай Юйцяна выступил на премьере¹⁸ оперы Чжан Чжуоя и Ван Цуцзе «Пламя и весенний ветер погубят древний город», исполнив главную партию Ян Сяодуна, за которую был награжден 12-й премией «Вэньхуа» Министерства культуры Китая.

В сентябре 2012 он получил награду на Ежегодной китайской церемонии вручения премий за достижения в области творчества «Пять проектов» (五个一工程) за песню «Навстречу возрождению» (走向复兴) от Отдела пропаганды ЦК КПК. Опера «Река удачи» (运之河) композитора Тан Цзяньпина с Дай

¹⁶ Хао Юньвэньтин со ссылкой на статью о Дай Юйцяне в китайской поисковой системе «Байду» говорит о более чем десяти наградах [10, 160].

¹⁷ Премия «Цветение сливы» (кит. яз. 中国戏剧梅花奖) — высшая награда китайского драматического искусства. Она вручается раз в два года и призвана отметить молодых актеров традиционной драмы, добившихся выдающихся достижений.

¹⁸ За годы своей карьеры Дай Юйцяна участвовал в премьерных представлениях семи китайских опер [см.: 14].

¹⁵ Приведенные русскоязычные названия китайских опер сверены с переводами из диссертации Сунь Лу [8].

Юйцяном в главной роли в 2014 году получила семь наград Китайского оперного фестиваля [11, 111; 13, 5].

На протяжении многих лет Дай Юйцян стремился к развитию бельканто в Китае. Изучая истинный смысл пения бельканто, он постоянно искал возможность адаптировать бельканто к китайскому языку. 11 июля 2016 года посольство Китая в Великобритании совместно с Научно-исследовательским институтом оперы Пекинского университета провели в посольстве концерт «Китайское бельканто». Репертуар состоял из китайских вокальных произведений, включая отрывки из традиционных музыкальных драм, арии из китайских опер, художественные песни, народные песни (например, анхойская народная песня «Цветочный барабан Фэнъян» — 凤阳花鼓), а также итальянскую классику — «*O sole mio*» и арию принца Калафа «Пусть никто не спит» из оперы «Турандот». На этом концерте финальное выступление Дай Юйцяна было встречено теплыми аплодисментами китайской и английской публики [9].

Интересным проектом, способствующим распространению академической музыки и в то же время демонстрирующим высокий профессиональный исполнительский уровень китайских певцов, является коллектив «Три тенора Китая», в который, помимо Дай Юйцяна, входят китайские тенора Мо Хуалун (Уоррен Мок) и Вэй Сун. Вероятно, на создание этого трио певцов вдохновили три итальянских тенора. 21 октября 2011 года в Доме народных собраний в Пекине состоялся их первый концерт «Страна так прекрасна — мировое турне трех теноров Китая». Концерт прошел при аншлаге и установил рекорд по количеству слушателей на концертах китайских певцов за последние годы. Проект оказался успешным, и артисты выступают по сей день. «Три тенора Китая» за это время дали более 60 концертов в десятках городов, таких как Пекин, Гонконг, Нью-Йорк и Лондон, являясь визитной карточкой музыкальной индустрии Китая [16]. В Китае Дай Юйцян часто выступает на различного рода концертах: фестивалях, массовых общественных мероприятиях, телевизионных проектах.

После 2015 года Дай Юйцян стал меньше выступать как певец. Его внимание сосредоточилось на популяризации классической музыки и главным образом на развитии в стране вокального образования. Дай Юйцян является одной из ведущих фигур в китайском

вокальном профессиональном искусстве, ответственность за будущее которого он, по собственному признанию, чувствует. Немаловажным певец считает помощь в продвижении молодых вокалистов, устраивая с ними совместные концерты, один из которых прошел в 2013 году. На концерте под названием «Дай Юйцян и молодые артисты — будущие звезды оперы» выступили тенора Сюэ Хаоинь, Чжан Инси, Ван Цзэнань, сопрано Кэ Люйва, Цзинь Тинтин, Чжэн Цзе и др. «На этом концерте я в основном исполнял роль ведущего, каждый раз сначала пел, чтобы вызвать эмоции у публики, а потом уступал место своим молодым коллегам. Кроме того, прежде чем они выходили на сцену, я представлял их зрителям, объяснял, каков сюжет оперы, кто действующие лица, о чем поется в предстоящей арии», — отметил Дай Юйцян [цит. по: 4, 30].

Ученики выдающегося тенора достигают высоких результатов на вокальных конкурсах в Китае и за рубежом. На VI Международном конкурсе вокалистов «XXIII PREMIO CLETO TOMBA», проходившем в 2017 году в Болонье, Ли Сыци добилась особенно хороших результатов, как и такие ученики Дай, как Сюэ Хаоинь, Чжан Инси, Ван Чуаньюэ, Ван Цзэнань, Цзинь Тин и Чжан Лун [12, 12].

Дай Юйцян — создатель уникального массового открытого онлайн-курса (MOOK'a) «Поем вместе» (戴你唱歌)¹⁹, благодаря которому он вывел вокальное образование в массы. Он стал первым человеком, который попробовал онлайн-обучение вокалу. Запустив в 2014 году свой курс, Дай Юйцян сказал: «За столько лет работы большое количество любителей вокала получили здесь хорошую профессиональную подготовку. Я также открыл для себя много хороших талантов, которые стали моими офлайн-учениками» [цит. по: 5, 1].

В отличие от традиционных курсов, на которых обучаются десятки или сотни студентов, курс MOOK может привлечь десятки тысяч студентов. Курс называют масштабным, «открытым», так как он ориентирован на интересы каждого, здесь может учиться любой — независимо от пола, возраста и национальности. Для регистрации и участия нужен только адрес электронной почты; онлайн-обучение не ограничено временем и пространством [12, 20].

¹⁹ Название курса на русском языке передано в свободной форме, но сохраняет смысловое соответствие с оригиналом. Дословно с китайского языка название переводится как «Дай поет тебе».

МОСК «Поем вместе» состоит из серии тщательно подготовленных видеуроков. Каждый урок длится около 25 минут. Он включает в основном китайские народные песни и академические вокальные произведения. Цель уроков — дать учащимся разного возраста и происхождения возможность познакомиться с музыкой различных направлений. Уроки ведет сам Дай Юйцянь, а в качестве иллю-

страторов ему помогают прекрасные молодые певицы, такие как Ван Чуаньюэ, Ван Цзэнань, Ян Гуан и Цзинь Тинтин.

Несомненно, Дай Юйцянь является важной фигурой в истории современного вокального исполнительства и образования в Китае. Он — выдающийся китайский вокалист, чье исполнительское творчество нуждается в дальнейшем подробном изучении.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Цзинсюэ. Не будучи четвертым мировым тенором, Дай Юйцянь по-прежнему следит за китайской оперой (不做第四男高音, 戴玉强仍守望中国歌剧) // Синьхуа Дейли Телеграф (新华每日电讯). 2011. Вып. 14. С. 1–2. URL: <https://tinyurl.com/bdcnp6k2> (дата обращения: 10.10.2023)
2. Дин Сюдун. Мечта, преследуемая пятнадцать лет. По воспоминаниям знаменитого тенора Дай Юйцяня (一个梦, 追了十五年. — 记著名男高音歌唱家戴玉强) // Художественное образование (艺术教育). 2006. № 01. С. 12–13. URL: <https://tinyurl.com/bddf3f5c> (дата обращения: 14.10.2023)
3. Ли Кэ. Исследование формирования и достижения певческого стиля Дай Юйцяня: магистерская диссертация (戴玉强演唱艺术风格形成及启示探究: 硕士学位论文). Шэньсийский педагогический университет, 2014. v+23 с. URL: <https://tinyurl.com/38tj5tsu> (дата обращения: 15.10.2023)
4. Ли Хунмин. Дай Юйцянь. Хорошая музыка для души: эксклюзивное интервью (戴玉强. 好音乐是给灵魂听的) // Музыкальное время и пространство (音乐时空). 2013. № 5. С. 30–33. URL: <https://tinyurl.com/2eweaka4> (дата обращения: 15.10.2023)
5. Ли Ченг. Дай Юйцянь: «У бельканто нет возможности обгонять на поворотах» (戴玉强: 美声没有弯道超车的可能) // Музыкальный еженедельник (音乐周报). 2022. Вып. В06. С. 1–2. URL: <https://tinyurl.com/35xk2nr5> (дата обращения: 15.10.2023)
6. Лю Мэйин. Он — сын крестьянина (他是农民的儿子) // Журнал провинции Цзилинь (吉林农业). 2011. № 16. С. 30–31. URL: <https://tinyurl.com/mw8ut9n8> (дата обращения: 19.10.2023)
7. Се Мэй. Дай Юйцянь: «Моя судьба благословлена звездным светом» (戴玉强: 我的命运被星光恩泽) // Маленький исполнитель (小演奏家). 2013. № 7. С. 15–17. URL: <https://tinyurl.com/4j3fxxkb> (дата обращения: 28.10.2023)
8. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2016. 210 с. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/kitajskaja-narodnaja-opera-k-probleme-stanovlenija-i-razvitija-zhanra.html#7529974> (дата обращения: 02.10.2023)
9. Сюй Дунгуан, Ян Цюаньхай. Китайская интерпретация певческого искусства Дай Юйцяня (戴玉强歌唱艺术的中国化解读) // Современная музыка (当代音乐). 2017. № 6. С. 5–7. URL: <https://tinyurl.com/4myrj5p8> (дата обращения: 28.10.2023)
10. Хао Юньвэньтин. Китайский национальный вокал как метод современного певческого искусства // Научное мнение. 2020. № 12. С. 159–164. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44494558_51680428.pdf (дата обращения: 17.10.2023)
11. Чжан Юэ. Дай Юйцянь: мое свидание с оперой (戴玉强: 我与歌剧的“可怕”约会) // Культура. Художник (文化·艺术家). 2015. № 2. С. 108–111. URL: <https://tinyurl.com/2hdjujyh> (дата обращения: 28.10.2023)
12. Чжу Цинь, Чжан Цзинь. Пойте о благотворном голубом небе с истинными чувствами. Интервью со знаменитым тенором Дай Юйцянем (用真情唱出一片慈善蓝天—访著名男高音歌唱家戴玉强_朱勤) // Китайская общественная организация (中国社会组织). 2017. № 12. С. 19–21. URL: <https://tinyurl.com/ubc9urf8> (дата обращения: 28.10.2023)
13. Чэн Чжикуй. Исследование певческого искусства Дай Юйцяня: магистерская диссертация (戴玉强演唱艺术研究: 硕士学位论文). Хэнаньский университет, 2010. 52 с. URL: <https://tinyurl.com/yc2j5xk2> (дата обращения: 12.11.2023)

14. Шабордин И. В., Лю Иньлун. Выдающийся китайский тенор Дай Юйцян — «четвертый тенор в мире» // Научный аспект. 2023. Том 1. № 7. С. 5–27.
15. 戴玉强 (Дай Юйцян) // 百度 (Байду). URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%88%B4%E7%8E%89%E5%BC%BA/3476437?fr=aladdin> (дата обращения: 10.10.2023)
16. 中国三大男高音 (Три великих тенора Китая) // 百度 (Байду). URL: <https://tinyurl.com/375ydk93> (дата обращения: 14.11.2023)

REFERENCES

1. Van Czinsyue. 不做第四男高音, 戴玉强仍守望中国歌剧 [Not Being the World's Fourth Tenor, Dai Yuqiang Still Follows Chinese Opera]. *新华每日电讯 [Xinhua Daily Telegraph]*. 2011, issue 14. P. 1–2. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/bdcnp6k2> (accessed: 10.10.2023)
2. Din Syudun. 不做第四男高音, 戴玉强仍守望中国歌剧 [A Dream Pursued for Fifteen Years. According to the Memories of the Famous Tenor Dai Yuqiang]. *艺术教育 [Art Education]*. 2006, no. 1. P. 12–13. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/bddf3f5c> (accessed: 14.10.2023)
3. Li Ke. 戴玉强演唱艺术风格形成及启示探究: 硕士学位论文 [Research on the Formation and Achievement of Dai Yuqiang's Singing Style]. Master's Thesis. 2014. v+23 p. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/38tj5tsu> (accessed: 15.10.2023)
4. Li Hunmin. 戴玉强. 好音乐是给灵魂听的 [Dai Yuqiang. Good Music for the Soul : exclusive interview]. *音乐时空 [Musical Time and Space]*. 2013, no. 5. P. 30–33. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/2eweaka4> (accessed: 15.10.2023)
5. Li Cheng. 戴玉强: 美声没有弯道超车的可能 [Dai Yuqiang: Bel Canto Does Not Have the Ability to Overtake on Corners]. *音乐周报 [Music Weekly]*. 2022, issue B06. P. 1–2. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/35xk2nr5> (accessed: 15.10.2023)
6. Liu Meiyang. 他是农民的儿子 [He Is a Son of a Peasant]. *吉林农业 [Journal of Jilin Province]*. 2011, no. 16. P. 30–31. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/mw8ut9n8> (accessed: 19.10.2023)
7. Xie Mei. 戴玉强: 我的命运被星光恩泽 [Dai Yuqiang: My Destiny Is Blessed with Starlight]. *小演奏家 [The Little Performer]*. 2013, no. 7. P. 15–17. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/4j3fxk2> (accessed: 28.10.2023)
8. Sun Lu. Kitaiskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra [Chinese National Opera: on the Problem of the Formation and Development of the Genre]. Candidate dissertation. Nizhny Novgorod, 2016. 210 p. (In Russian). Available at: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/kitajskaja-narodnaja-opera-k-probleme-stanovlenija-i-razvitija-zhanra.html#7529974> (accessed: 02.10.2023)
9. Xu Dongguan, Yang Quanhai. 戴玉强歌唱艺术的中国化解读 [Chinese Interpretation of Dai Yuqiang's Singing Art]. *当代音乐 [Contemporary Music]*. 2017, no. 6. P. 5–7. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/4myrj5p8> (accessed: 28.10.2023)
10. Hao Yunwenting. Chinese National Singing as a Method of Development of Modern Singing Art. *Nauchnoe mnenie [The Scientific Opinion]*. 2020, no. 12. P. 159–164. (In Russian)
11. Zhang Yue. 戴玉强: 我与歌剧的“可怕”约会 [Dai Yuqiang: My Date with Opera]. *文化·艺术家 [Culture. Artist]*. 2015, no. 2. P. 108–111. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/2hdjujyh> (accessed: 28.10.2023)
12. Zhu Qin, Zhang Jin. 用真情唱出一片慈善蓝天——访著名男高音歌唱家戴玉强_朱勤 [Sing about Charitable Blue Sky with True Feeling : interview with famous tenor Dai Yuqiang]. *中国社会组织 [Chinese Social Organisation]*. 2017, no. 12. P. 19–21. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/ubc9yrf8> (accessed: 28.10.2023)
13. Cheng Zhikui. 戴玉强演唱艺术研究: 硕士学位论文 [Research on Dai Yuqiang's Singing Art]. Master's Thesis. Henan University, 2010. 52 p. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/yc2j5xk2> (accessed: 12.11.2023)
14. Shabordina I. V., Liu Yinlong. Outstanding Chinese Tenor Dai Yuqiang — “the Fourth Tenor in the World”. *Nauchnyj aspekt [Academic Aspect]*. 2023, vol. 1, no. 7. P. 5–27. (In Russian)
15. 戴玉强 [Dai Yuqiang]. 百度 [Baidu]. (In Chinese). Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E6%88%B4%E7%8E%89%E5%BC%BA/3476437?fr=aladdin> (accessed: 10.10.2023)
16. 中国三大男高音 [China's Three Great Tenors]. 百度 [Baidu]. (In Chinese). Available at: <https://tinyurl.com/375ydk93> (accessed: 14.11.2023)

Информация об авторах:

Сайгушкина О. П. — кандидат искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Фэнвэй Чжан — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена (Китайская Народная Республика).

Information about the authors:

Saigushkina O. P. — Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; Professor at the Department of Music Education at Herzen State Pedagogical University.

Zhang Fengwei — Postgraduate student at the Department of Music Education (People's Republic of China).

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 26 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 22 января 2024 года; принята к публикации 25 января 2024 года.

The article was submitted December 26, 2023; approved after reviewing January 22, 2024; accepted for publication January 25, 2024.



Научная статья

УДК 746.3

DOI: 10.36871/hon.202401164

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ КАЗАХСТАНА XXI ВЕКА

Жанерке Наурызбаевна Шайгозова

Казахский национальный педагогический университет имени Абая
050010, Республика Казахстан, Алматы, проспект Достык, 13

Zanna_73@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8167-7598

В статье рассматриваются некоторые аспекты архетипических сюжетов и образов казахской и шире — тюркской культуры, нашедших воплощение в художественной вышивке Казахстана XXI века. В фокусе настоящего исследования творчество: Зейнелхана Мухамеджанулы, Ботагоз Зейнелхан, Калимхан Рахметбайкызы, Гульназым и Айнур Омирзак, которые являются ярчайшими представителями казахстанского этномодерна. Для достижения поставленной цели был выбран комплексный метод, совмещающий исторический и искусствоведческий подходы. В обозначенном контексте важным стало изучение некоторых особенностей сюжетов и образов казахской вышивки, что позволило выявить определенный репертуар излюбленных мотивов традиционных мастериц. Орнаменты, входящие в фонд народного творчества, по-новому и самобытно интерпретируются современными художниками Казахстана. Однако можно с уверенностью сказать, что современные художники не просто продолжают традицию искусства декоративной вышивки, но и укрепляют ее благодаря единению с архетипическими сюжетами и образами. Художники не стремятся к максимально точному «переводу» этих сюжетов и образов в лоно современной визуальной культуры, а представляют их, как и саму технологию старинной вышивки, в качестве одного из новых направлений искусства Казахстана. Таким образом, старинный евразийский тамбурный шов біз кесте — лейтмотив казахской традиционной вышивки — получил новый импульс развития.

Ключевые слова: архетипические сюжеты и образы, художественная вышивка, Казахстан, художники, традиция, инновация

Финансирование: статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности» (проект номер — 748715Ф.99.1. ББ97АА00002) и НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай».

Для цитирования: Шайгозова Ж. Н. Архетипические сюжеты и образы художественной вышивки Казахстана XXI века // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 164–173. <https://doi.org/10.36871/hon.202401164>

Original article

ARCHETYPAL PLOTS AND IMAGES OF ARTISTIC EMBROIDERY
OF KAZAKHSTAN IN THE XXIST CENTURY*Zhanerke N. Shaygozova*Abai Kazakh National Pedagogical University
13 Dostyk Ave., Almaty, 050010, Republic of Kazakhstan

Zanna_73@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8167-7598

The article considers some aspects of archetypal plots and images of Kazakh and, more broadly, Turkic culture, embodied in artistic embroidery of Kazakhstan in the XXIst century. The study focuses on the work of Zeynelkhan Mukhamedjanuly, Botagoz Zeynelkhan, Kalimkhan Rakhmetbaikyzy, Gulnazym and Ainur Omirzak, who are the brightest representatives of Kazakh ethnomodernism. To achieve the goal, a comprehensive method combining historical and art history approaches was chosen. In this context, it was important to study some features of plots and images of Kazakh embroidery, which allowed us to identify a certain repertoire of favorite motifs of traditional craftswomen. Folk ornaments are interpreted in a new and original way by contemporary artists of Kazakhstan. It is safe to say that contemporary artists not only continue the tradition of decorative embroidery, but also strengthen it through the unity with archetypal plots and images. However, the artists do not strive for the most accurate “translation” of these plots and images into modern visual culture, but present them, as well as the technology of ancient embroidery itself, as one of the new directions of art in Kazakhstan. Thus, the ancient Eurasian tambour stitch *biz keste*, the leitmotif of Kazakh traditional embroidery, is experiencing a new impulse of development.

Keywords: archetypal plots and images, artistic embroidery, Kazakhstan, artists, tradition, innovation

Financial Support: the article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University “The Turkic World of “Big Altai”: Unity and Diversity in History and Modernity” (project number — 748715Ф.99.1. ББ97АА00002) and the Research Centre for Altaic Studies and Turkology “Big Altai”.

For citation: Shaygozova Zh. N. Archetypal Plots and Images of Artistic Embroidery of Kazakhstan in the XXIst century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 164–173. <https://doi.org/10.36871/hon.202401164> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Художественная вышивка — одно из самобытных направлений традиционного искусства казахов. Многие образцы казахской вышивки конца XIX – середины XX века, квалифицируемые как шедевры данного вида искусства, хранятся в фондах Российского этнографического музея (РЭМ), Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук (МАЭ РАН, Кунсткамера), Национального музея (Астана), Центрального государственного музея (Алматы) и др. Они постоянно экспонируются в рамках различных тематических выставок и неизменно вызывают большой интерес у специалистов и общественности.

Диапазон вышитых изделий из названных фондов достаточно широк и по классифика-

ции А. А. Шевцовой [19] включает настенные панно *түскііз*; домашнюю утварь (постельное и столовое белье, чехлы, сумки и т. д.), а также одежду, головные уборы и обувь. В качестве основных технических приемов традиционной казахской вышивки выделяются: тамбурный шов, выполняемый крючком (*біз кесте*) и наносимый иглой (*шығм кесте*), гладьевой шов с и без прикрепа (*баспа*), шов в виде непрерывной и прерывной стежки (*тігу*), двухрядный шов (*шалма, шырыш кесте*), а также вышивка крестом (*жөрмеме*). Развитие последней техники специалисты [4; 15 и др.] связывают с влиянием славянской культуры в начале XX века.

Мы не ошибемся, если назовем тамбур — «*біз кесте*» в технологическом аспекте лейтмотивом традиционной казахской вышивки,

получивший в конце XX – начале XXI века новый импульс развития в авторских произведениях казахстанских художников. Это, прежде всего, творчество Зейнелхана Мухамеджанулы, Ботагоз Зейнелхан, Калимхан Рахметбайкызы, Гульназым и Айнур Омирзак. Их работы отличает самобытность, своеобразный колорит и стремление к переосмыслению древних сюжетов и образов тюркских мифов, легенд и сказаний.

Целью настоящей статьи является изучение художественного воплощения архетипических сюжетов и образов традиционной казахской вышивки в творчестве современных художников Казахстана.

КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ВЫШИВКА: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ

Детальное исследование архетипических сюжетов и образов на материалах казахской традиционной вышивки по примеру фундаментальных исследований о символике русской народной вышивки, представленной в трудах А. К. Амброз [1], Г. С. Масловой [10] и др., к сожалению, еще не произведено. В интересующем нас контексте привлекают внимание разработки ученых по вышивке и орнаменту тюркских народов: Э. Гюль по символике и семантике вышивки Узбекистана [3], И. В. Богословской по каракалпакскому орнаменту [2], А. А. Шевцовой по казахскому орнаменту [19] и др. В отмеченных научных трудах раскрыты особенности «прочтения» сюжетов архаической вышивки с опорой на ее орнаментальный строй. В большинстве случаев к таким сюжетам относятся идеи плодородия природы, представления о Великой Праматери и ряд космологических сюжетов.

Безусловно, орнамент — это особый язык, с помощью которого древний человек переносил на плоскость свои представления о Времени и Пространстве, о Жизни и Смерти, о Космосе и своем месте в нем [5, 7]. Визуализируя мифы, или иначе — воспроизводя архетипические сюжеты, мастерица дает «ключ» к их пониманию в виде устойчивых форм и мотивов, которые с течением времени становились узнаваемыми и понимаемыми.

Относительно содержательных аспектов орнамента еще в начале XX века М. В. Рындин, ведя полевые исследования в среде киргизских мастериц отмечал, что логичность

комбинаций и повествовательные особенности старинного узора являются признаками, обуславливающими его подлинность. Этнограф приводит в пример опыт старейших мастериц-вышивальщиц Суры Асарбековой и Саитовой: «Прежде чем приступить, например, к вышивке тускииза, они обдумывали и решали смысловое содержание узора. Отсутствие логичности в смысловом содержании современного киргизского узора объясняется тем, что смысловое значение узора постепенно забывается» [13, 28]. Думается, что данное утверждение можно в полной мере отнести и к казахскому рукоделию.

Исследуя некоторые аспекты казахской вышивки, Ш. Ж. Тохтабаева выделила ее основной орнаментальный фонд, в который входят: комплекс растительных мотивов (дерево, ветви, побеги, вьюн, листья, бутоны, дикорастущие цветы и др.); солярные символы (солнце и его лучи, луна); зооморфные элементы (рога барана и оленя) и орнитоморфные образы (птицы и их части тела), трансформированные под фитоморфный стиль, а также родоплеменные знаки-тамги [15]. Их всевозможные вариации создают «мир» казахской вышивки. Динамичная и изменчивая, вышивка «предоставляет больший простор для изменения каноничных орнаментальных схем в силу относительной простоты исполнения — “отзывчивости” материала и его доступности», — пишет А. А. Шевцова [19, 104].

По классификации орнаментальной системы казахской вышивки, представленной в трудах Ш. Ж. Тохтабаевой [15] и А. А. Шевцовой, [19] нами разработана схема «Распределение традиционных узоров по уровням мироздания» (рис. 1), которая проясняет некоторые содержательные аспекты орнаментов в соответствии с традиционными казахскими представлениями о трех уровнях мироздания. Как видно из этой схемы, основной набор орнаментов составляют узоры, относящиеся к Верхнему и Среднему мирам. Но некоторые узоры могут легко «перемещаться» по уровням, то есть обладают амбивалентностью. Отметим, что мифологические представления казахов о трехуровневой системе мироздания не раз отмечены в науке.

Приведем несколько примеров, характеризующих орнаменты вышивки согласно схеме, представленной на рисунке 1. Популярным мотивом казахской вышивки, относящейся к верхнему уровню, был мотив солнца, который проявляется в самых различных вариациях, но всегда узнаваемо. В 2021 году

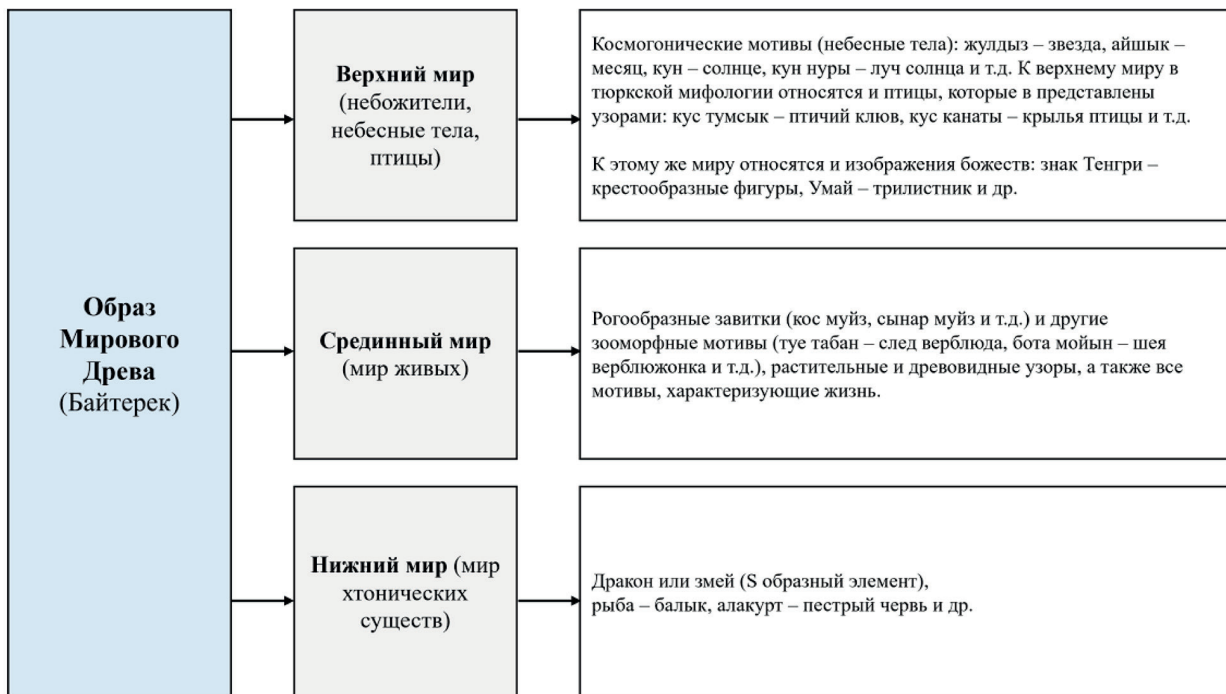


Рис 1. Схема «Распределение традиционных узоров по уровням мироздания»
(на примере казахской вышивки)

автор статьи во время исследования фондов РЭМ ознакомилась с образцами традиционной казахской вышивки — вышитых тамбурным швом женских свадебных халатов (рис. 2 № 33-45 и рис. 3 № 3378-68) из Туркестанской и Восточно-Казахстанской областей. Подобные образцы из казахстанских фондов нам неизвестны [18, 1665]. В целом изображение солнца и его производных воспринималось как субстанция, очищающая от негативного и одновременно способствующая плодородию, процветанию и благополучию.



Рис. 2. Фрагмент женского свадебного халата из коллекции РЭМ. № 33-45.
Фотография автора статьи

Другим мотивом является образ луны. Реликтом почитания Луны-прародительницы К. К Муратаев считает серию узоров лунной тематики в казахской орнаментике — «ай туу» — рождение луны, «ай таңба» — лунный знак (или печать), «айбас» — голова луны и др. Все они являются визуальным отражением народных представлений о луне как «прародительнице людского рода на земле, ...она некогда была божеством и обладает определенными силами и чарами магического свойства [10, 68].



Рис. 3. Фрагмент женского свадебного халата из коллекции РЭМ. № 3378-68.
Фотография автора статьи

Ко второму уровню относятся растительные мотивы в различных вариациях, которые связываются с идеями плодородия и благополучия, а настоящим «хитом» для вышивки стал образ Мирового древа (по-казахски «*бәйтерек*»). Им украшалась покрывала для кровати (*сейсен*), женские платки (*қол орамал*), полотенца, настенные панно (*түскііз*) и многое другое.

Вариации древовидного узора широко используются на вышитых *түскііз* — главном свадебном атрибуте приданого казахской невесты. Об одном из таких узоров из репертуара традиционного искусства специалисты пишут: узор «*өркен*» представляет собой древо или даже росток, символизирующий начало новой жизни или образование новой семьи. По сообщениям информаторов розетка на ножках символизирует изображение дерева с кроной. Семантика узора заключается в пожелании роста и приумножении потомства. Центр — символ основного очага, отростки — это потомки [6, 353]. Таким образом, любая древовидная композиция отражает представления о Мировом древе, соединяющем в единое целое небесную, земную и подземную сферы.

Другим излюбленным мотивом казахской вышивки является трилистник («*үш жапырақ*»), олицетворяющий плодородие, многодетность и благополучие. Мотив трилистника в тюркском искусстве связывается с образом Великой Богини — триединым женским божеством, от которой зависели плодородие, жизнь и смерть. М. П. Чебодаева, исследуя традиционное искусство хакасов, утверждает, что образ Умай (Первоматери) в процессе исторического развития прошел долгий путь художественной трансформации: от антропоморфного образа лебедя или утки, через переходный образ женщины-птицы, образ женщины в трехроговой тиаре с трилистником или Мировым деревом в руках — до самой последней стадии, когда образ богини упрощенно стал представляться в виде трилистника [17].

Из узоров третьего уровня в казахской вышивке наиболее популярен S-образный элемент, который вероятнее всего соотносится с образом змея или дракона. Согласно утверждению Т. Ю. Сем, понимание S-образной фигуры как космического солярного змея, символизирующего вселенную, встречается у ряда народов Амура и Сибири. По их мифологии змей-дракон — это создатель и прародитель мира [14]. В свою очередь, С. Не-

клюдов говорит о многофункциональности его образа. Змей-дракон связан с земными водами, с функциями распоряжения природой (громовержец или дух грозы), а также он считается прародителем всех зверей и птиц, сверхъестественным существом [11].

Культ змеи-дракона в казахской мифологии реконструирован С. Кондыбаем [7]. На основе этнолингвистических материалов и данных этнографии исследователь рассматривает образ змеи-дракона в различных ипостасях: тотем (Жылан-баба — змей-предок, Жылан — Бабахан, Жылан — Бапыхан и др.), символ мудрости, хозяйка-змея (как клад, сакральное место и т. д.), змея — *камча* (защитница от врагов и злых духов) и т. д. В традиционной вышивке этот узор, вероятнее всего, осмысливался в качестве оберега, хранителя, защитника от злых сил.

Таков вкратце обзор некоторых содержательных аспектов традиционного орнамента, что в целом подтверждает мысль об этимологии самого названия вышивки по-казахски — «*кесте*», которое специалисты соотносят с древнеиранским «*кеште*» или «*кашьята*», в буквальном переводе означающем «нарисованное». Это уже несет в себе отзвуки первобытных времен, когда вышивание еще не было известно человеку, но уже существовал обычай рисовать на тканях и выделанной коже магические знаки, служившие оберегами от темных сил и сглаза [8, 20].

ВЫШИВКА В ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА XXI ВЕКА: КАК ОЖИВАЮТ ДРЕВНИЕ ОБРАЗЫ...

Ярчайшим представителем современной казахстанской «вышивальной живописи» и ее основателем, по мнению Ш. Ж. Тохтабаевой, является Зейнелхан Мухамеджан. Свои работы художник выполняет традиционным тамбурным швом — *біз кесте* (рис. 4–6). Диапазон его творческих тем достаточно широк, но они всегда отражают архетипические сюжеты и образы тюркской культуры, а его декоративно-символический язык легко узнаваем.

Одна из ранних работ художника посвящена образу Первошамана — *Коркыт-ата*. В коллекции Государственного музея искусств им. А. Кастеева хранится один из ранних вариантов *Коркыт-Ата* (рис. 4), о котором искусствовед Е. Резникова пишет: «прижатый к сердцу кобыз слит воедино с творцом — общий монолит музыканта

и инструмента усиливается подчеркнутым силуэтом из крупных стежков, сливающихся плоскостное изображение в единое целое» [12, 35]. Весь фон картины заполнен знаками: спирали и другие солярные символы, волны, стилизованная птица, муфлон и др.



Рис. 4. Мухамеджан З. Коркыт-Ага. 1999.
Х/б ткань, шелковые нити.
ГМИ РК им. А. Кастеева

Сочетание теплых и холодных оттенков кесте удивительно гармоничны.

Каждый стежок и сам колорит данной текстильной картины направлен на визуальное воссоздание сакрального момента — вступления шамана в связь с высшими силами.



Рис. 5. Мухамеджан З. Небесный жених. 2017.
Сукно, шелковые и хлопчатобумажные нити. 73 × 70.



Рис. 6. Мухамеджан З. Знаки Степи. Три жуза. 2014. Сукно, шелковые нити. 200 × 100

Произведение, выражая в целом философию взаимосвязанности бытия-небытия, словно пронизано дыханием вечности [16, 23]. Явную небесную символику, подчеркнутую колоритом и сюжетом картины, мы видим в другой работе З. Мухамеджана, «Небесный жених» (рис. 5). Выполненное в единой колористической гамме, в сочета-

нии светло-ультрамаринового и небесно-голубых цветов, это произведение повествует о силе и мощи небесного бога — Тенгри. По сюжету повествования главный герой ловко «манипулирует» стадами лошадей, скачущих практически по спирали, символически отражающей идею-символ Вечной жизни, а фактура ручной вышивки здесь только

усиливает круговое движение. Сам колорит картины, безусловно, отсылает зрителя к символике Вечного Синего неба.

Другая работа художника — «Знаки Степи. Три жуза» (рис. 6), наоборот, полихромна, но основной цветовой акцент несет темно-бордовый, который можно трактовать как цвет понятия *Отан-ана* (родина-мать). В этой работе З. Мухамеджан изобразил в виде солярных символов (три спиралевидных элемента) традиционную родоплеменную структуру казахского общества (Старший, Средний и Младший жузы). В самом центре композиции художник расположил Старший жуз в виде знака, напоминающего обод купола юрты — шаңырақ, а по обе стороны от него — Средний и Младший жузы в виде меньших по размеру спиралевидных узоров. Эти спирали автор словно ассоциирует с прошлым кочевым образом жизни казахского общества. Думается, что здесь художнику удалось создать камерное произведение декоративного искусства с гармоничным по композиции и колориту решением, раскрывающим визуальное осмысление структуры казахского общества на основе архетипических знаков.

Многие работы (практически все произведения) художника содержат различные знаки геометрической формы, часто встречающиеся на наскальных изображениях и образцах декора традиционных изделий. Рассуждая о творчестве художника З. Мухамеджана, искусствовед С. А. Шкляева пишет: «...геометрические знаки, покрывающие фон традиционного орнаментированного кесте и напоминающие о единстве различных уровней мироздания, в своеобразной композиционной презентации воспринимаются как некая магическая печать, наделенная функцией надежного оберега» [21, 440]. В целом мастер виртуозно владеет различными художественно-техническими приемами, неизменно достигая цели и пересмысливая древние, но всегда актуальные сюжеты, идеи, мысли и концепции.

Последователем творчества отца, Зейнелхана Мухамеджана, стала его дочь — Ботагоз Зейнелхан. Характеризуя ее творчество, Ш. Ж. Тохтабаева правомерно отмечает, что трактовка образных идей художницы имеет характер аллегорий, метафор, символов и знаков, угадываемых в круговороте ее линий, взаимодействиях цветовых пятен. Большинство ее полотен — абстрактные композиции в стиле модернизма [16, 3]. Среди

работ Б. Зейнелхан назовем «Самрук» (2010), «Пути» (2011), «Встреча» (2011), «Белая птица» (2012) и многие другие. В произведениях художницы, созданных на орнитоморфную тему, безусловно, «чувствуются» образы сакральных существ Верхнего уровня мироздания: священной птицы самрук — символа постоянно зарождающейся жизни и белой птицы — символа чистоты и свободы. Колорит творческих работ Ботагоз всегда мягкий и гармоничный, а фактура тамбурных стежков акцентирует контур создаваемого ею рисунка. Именно цвет и линия придают творчеству художницы, выражаясь словами Ш. Ж. Тохтабаевой, «остроту образной характеристики».

Еще одна династия казахстанских художников — супруги Омирзак Рыстанулы и Калимхан Рахметбайкызы, а также их дочери Гульназым и Айнур Омирзак. Если глава семейства сосредоточен на живописи, то представительницы семьи Калимхан Рахметбайкызы, Гульназым и Айнур Омирзак — на традициях казахского вышивального искусства, а именно тамбуре. Глава семейства Омирзак Рыстанулы создает эскизы на различные темы, а в жизнь с помощью *тамбура* их воплощает его супруга Калимхан.

Интересно, что практически все работы Гульназым и Айнур Омирзак — это абстрактные композиции, напоминающие коллажи, своеобразные орнаментальные калейдоскопы, где сочетаются образы людей, лошадей, птиц, звездного неба и др. *Кесте* художниц отличаются ярким и насыщенным колоритом и в какой-то мере перекликаются с традиционной казахской лоскутной техникой, с ее чистым локальным цветом.

Гульназым и Айнур, как и их отец Омирзак Рыстанулы, используют огромный арсенал орнаментальной системы народного творчества, но интерпретируют ее средства совершенно по-новому. Непременными атрибутами картин художниц являются знаки казахских родов, элементы наскальных рисунков и тотемные животные кочевников. Отметим такие работы Гульназым, как: «От Ана» (2014), «Қобыз үні» (2015), «Тысяча и одна ночь» (2012), «Отбасы» (2013) и многие другие. Художницы в своем творчестве часто обращаются к извечным женским образам, к теме материнства.

В целом в работах Гульназым и Айнур *тамбур* стал оригинальным средством художественной выразительности, технологией, в полной мере позволяющей воплотить творческие задумки авторов, наполненные

философским смыслом и многозначными символами. Отрадно, что *биз кесте* стали интересовать и другие молодые художники. Один из них — актюбинский художник Азамат Кошетеров, работы которого уже неоднократно были отмечены на республиканских конкурсах.

Абсолютно другое направление творческого использования традиционной *биз кесте* демонстрирует Александра Морозова — член объединения «Орта», чья деятельность направлена на популяризацию наследия известного российского и казахстанского художника Сергея Калмыкова. Объединение ставит радиопередачи и спектакли на тему творчества художника. В архивных материалах по творческому наследию Калмыкова сохранились его тексты — цитаты о жизни, творчестве и т. д. Своеобразный витиеватый почерк мастера вдохновил Александру к воплощению на полотнах с помощью *биз кесте* его текстов. Данный пример еще раз демонстрирует потенциал народной вышивки, ее актуальность и востребованность в современном мире.

ВЫВОДЫ

Анализ художественного воплощения архетипических сюжетов и образов в казахской вышивке и их творческое переосмысление современными художниками Казахстана показал, что мастера ищут новые формы выражения этнокультурного своеобразия, гармонично сочетая в содержательном аспекте традицию и новаторство. Картины этих художников, выполненные в *тамбуре*, поистине пропитаны духом традиционной культуры и стремлением к аллегорической интерпретации образов и сюжетов древнетюркской и древнеказахской мифологии.

Объединяющим началом творчества художников, о которых говорится в данной статье, является не только сама вышивка, но и, выражаясь словами А. А. Шевцовой, подчеркнутая декоративность, полихромность, детализация рисунка, увлечение орнаментикой, формальными закольцованными композициями и, конечно, их символизм, представленный в архетипических сюжетах и образах [20].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Амброс А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология, 1966. № 1. С. 61–76.
2. Богословская И. Каракалпакский орнамент: образ и смысл. Ташкент : МИЦАИ, 2019. 220 с.
3. Гюль Э. Сады небесные и сады земные. Вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов. М. : Морджани, 2013. 207 с.
4. Жукенова Ж. Д. Художественная вышивка казахов // Костюмология: научный журнал 2019. №2. Т. 4. С. 1–10.
5. Кажгали улы А. Органон орнамента. Алматы: [б. и.], 2003. 456 с.
6. Казахские ковры и ковровые изделия из коллекции ЦГМ РК: научный каталог. Алматы : ICOS, 2012. 384 с.
7. Кондыбай С. Змея и дракон: значение образа змеи для познания истории предказахов. URL: <https://otuken.kz/chast-vtoraya-zmeya-i-dragon-znachenie-ob/> (дата обращения: 08.12.2023)
8. Кукашев Р. Казахская декоративная вышивка // *AltynArt*: культурно-информационный журнал. 2021. №. 3(7). С.19–32.
9. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М. : ЕЕ Медиа, 2012. 212 с.
10. Муратаев К. К. Архетипы традиций этнохудожественной культуры и вопросы артпедагогики. Алматы : Онер, 2020. 108 с.
11. Неклюдов С. Эти капризные и ленивые драконы: от паремии к мифу // Антропологический форум. 2014. № 21. С. 152–165.
12. Резникова Е. И. Трансформация образа шамана в искусстве Казахстана // *Saryn*. 2023. Т. 11. № 2. С. 32–48.
13. Рынди́н М. В. Киргизский национальный узор. Ленинград-Фрунзе, 1948. 102 с.
14. Сем Т. Ю. К вопросу об этнокультурных связях и семантике орнамента уйльта (орков). Ч. I. Основные моменты криволинейного и геометрического узора // Россия и АТР. 2018. № 4. С. 37–56.

15. *Тохтабаева Ш. Ж.* Шедевры Великой степи. Алматы : Дайк-Пресс, 2008. 240 с.
16. *Тохтабаева Ш. Ж.* Этномодернизм в знаковой вышивке Зейналхана и Ботакоз Мухаметжан. Алматы : *LA GR CE*, 2020. 32 с.
17. *Чебодаева М. П.* Образ Богини Умай (БІмай) в изобразительном и декоративном искусстве Хакасии / Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории. Абакан : Хакаское книжное издательство, 2019. 40 с.
18. *Шайгозова Ж. Н., Ускенбай К. З., Наурзбаева А. Б., Ибрагимов А. И.* Имперский период в изучении традиционных ремесел Казахстана: источники и музейные коллекции // *Былые годы*. 2023. № 18(4). С. 1663–1673.
19. *Шевцова А. А.* Казахский народный орнамент: истоки и традиция. М. : Московский фонд «Казахская диаспора», 2007. 240 с.
20. *Шевцова А. А.* Этничность и традиционализм в творчестве современных художников Казахстана // *Самарский научный вестник*. 2016. № 2 (15). С. 136–140.
21. *Шкляева С. А.* Кесте Зейнелхана Мухамеджана // *Созидательный потенциал казахской диаспоры: материалы Республиканской научно-практической конференции (г. Алматы 31 октября 2013 г.)*. Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2013. С. 436–441.

REFERENCES

1. Ambrose A. K. On the Symbolism of Russian Peasant Embroidery of Archaic Type. *Sovetskaya arkheologiya [Soviet Archaeology]*. 1966, no. 1. P. 61–76. (In Russian)
2. Bogoslovskaya I. Karakalpakskii ornament: obraz i smysl [Karakalpak Ornament: Image and Meaning]. Tashkent, 2019. 220 p. (In Russian)
3. Gul' E. Sady nebesnye i sady zemnye. Vyshivka Uzbekistana: skrytyi smysl sakral'nykh tekstov [Gardens of Heaven and Gardens of Earth. Embroidery of Uzbekistan: the Hidden Meaning of Sacred Texts]. Moscow, 2013. 207 p. (In Russian)
4. Zhukenova J. D. Artistic Embroidery of Kazakhs. *Kostyumologiya [Journal of Clothing Science]*. 2019, no. 2, vol. 4. P. 1–10. (In Russian)
5. Kazhgali uly A. Organon ornamenta [Organon of Ornament]. Almaty, 2003. 456 p. (In Russian)
6. Kazakhskie kovry i kovrovye izdeliya iz kolleksii TsGM RK [Kazakh Carpets and Carpet Products from the Collection of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan : scientific catalogue]. Almaty, 2012. 384 p. (In Russian)
7. Kondybay S. Zmeya i drakon: znachenie obraza zmei dlya poznaniya istorii predkazakhov [Snake and Dragon: the Importance of the Image of the Snake for Cognition of the History of Pre-Kazakhs]. (In Russian). Available at: <https://otuken.kz/chast-vtoraya-zmeya-i-drakon-znachenie-ob/> (accessed: 08.12.2023)
8. Kukashev R. Kazakh Decorative Embroidery. *Altyn Art Magazine*. 2021, no. 3 (7). P. 19–32. (In Russian)
9. Maslova G. S. Ornament russkoi narodnoi vyshivki kak istoriko-etnograficheskii istochnik [Ornament of Russian Folk Embroidery as a Historical and Ethnographic Source]. Moscow, 2012. 212 p. (In Russian)
10. Murataev K. K. Arkhetipy traditsii etnokhudozhestvennoi kul'tury i voprosy artpedagogiki [Archetypes of Traditions of Ethno-Artistic Culture and Issues of Art Pedagogy]. Almaty, 2020. 108 p. (In Russian)
11. Neklyudov S. These Capricious and Lazy Dragons: from Paremy to Myth. *Antropologicheskii forum [Anthropological Forum]*. 2014. no. 21. P. 152–165. (In Russian)
12. Reznikova E. I. Transformation of the Image of Shaman in the Art of Kazakhstan]. *Saryn*. 2023, vol. 11, no. 2. P. 32–48. (In Russian)
13. Ryndin M. V. Kirgizskii natsional'nyi uzor [Kyrgyz National Pattern]. Leningrad, 1948. 102 p. (In Russian)
14. Sem T. Yu. Ethnocultural Connections and Semantics of the Ornament of the Uilta (Oroks). Part I. Basic Motives of Curvilinear and Geometric Design. *Rossiya i ATR [Russia and the Pacific]*. 2018, no. 4. P. 37–56. (In Russian)
15. Tokhtabaeva Sh. Zh. Shedevry Velikoi stepi [Masterpieces of the Great Steppe]. Almaty, 2008. 240 p. (In Russian)

16. Tokhtabaeva Sh. Zh. Etnomodernizm v znakovoi vyshivke Zeinalkhana i Botakoz Mukhametzhan [Ethnomodernism in the Sign Embroidery of Zeynalkhan and Botakoz Mukhametzhan]. Almaty, 2020. 32 p. (In Russian)
17. Chebodaeva M. P. Obraz Bogini Umai (Ymai) v izobrazitel'nom i dekorativnom iskusstve Khakasii [Image of the Goddess Umai (Ymai) in the Fine and Decorative Art of Khakassia]. Abakan, 2019. 40 p. (In Russian)
18. Shaygozova Zh. N., Uskenbay K. Z., Naurzabayeva A. B., Ibragimov A. I. The Study of Traditional Crafts of Kazakhstan in the Imperial Period: Sources and Museum Collections. *Blye gody*. 2023, no. 18 (4). P. 1663–1673. (In Russian)
19. Shevtsova A. A. Kazakhskii narodnyi ornament: istoki i traditsiya [Kazakh Folk Ornament: Origins and Tradition]. Moscow, 2007. 240 p. (In Russian)
20. Shevtsova A. A. Ethnicity and Traditionalism in the Contemporary Kazakhstan Art. *Samarskii nauchnyi vestnik* [Samara Scientific Bulletin]. 2016, no. 2. P. 136–140. (In Russian)
21. Shklyayeva S. A. Keste Zeynelkhan Mukhamedzhan. *Sozidatel'nyi potentsial kazakhskoi diaspori* [The Creative Potential of the Kazakh Diaspora: materials of the Republican Scientific and Practical Conference (October 31, 2013)]. Almaty, 2013. P. 436–441. (In Russian)

Информация об авторе:

Шайгозова Ж. Н. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования (Республика Казахстан).

Information about the author:

Shaygozova Zh. N. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Education (Republic of Kazakhstan).

Статья поступила в редакцию: 08 января 2024 года; одобрена после рецензирования 30 января 2024 года; принята к публикации 01 февраля 2024 года.

The article was submitted January 08, 2024; approved after reviewing January 30, 2024; accepted for publication February 01, 2024.



Научная статья

УДК 316.61

DOI: 10.36871/hon.202401174

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕГРАЦИИ ЛЮДЕЙ С НАРУШЕНИЯМИ СЛУХА

*Егор Олегович Казаков¹, Оксана Григорьевна Гришина²,
Ольга Сергеевна Самутина³*

¹ Российская государственная специализированная академия искусств 121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

^{2,3} Ресурсный учебно-методический центр по обучению инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья (РУМЦ). Российская государственная специализированная академия искусств

121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

¹ egorkazakov@egorkazakov.ru, ORCID: 0009-0002-8433-0818

² o.grishina@rgsai.ru, ORCID: 0009-0007-6601-106X

³ o.samutina@rgsai.ru, ORCID: 0000-0002-4787-4536

В статье затрагивается проблема социокультурной интеграции людей с нарушениями слуха. Отмечается, что важнейшим аспектом для людей с ОВЗ и инвалидностью является создание условий для совместной деятельности с членами социума в таких сферах, как образование, досуг, трудовая, общественно-политическая и др. Одно из важнейших средств коммуникации и передачи информации — язык. Для людей с нарушением слуха таким средством коммуникации является русский жестовый язык (РЖЯ), развитию которого в России уделяется большое внимание. Социокультурная интеграция позволяет обеспечить адаптацию лиц с нарушением слуха там, где для них создана речевая среда, а также существует широкая речевая практика детей и подростков, в том числе за пределами образовательного процесса. Одно из условий доступности образования для лиц с нарушением слуха на всех уровнях — сопровождение образовательного процесса переводом на жестовый язык, что сопровождается рядом проблем, связанных с отсутствием в России достаточного количества переводчиков РЖЯ, особенно в отрасли культуры, а также уровень их специализации и квалификации. Одним из эффективных инструментов социальной интеграции людей с нарушением слуха стала сеть инклюзивных творческих лабораторий (ИТЛ), созданная в 2021 году в рамках реализации федеральной инициативы «Придумано в России». В настоящий момент 114 ИТЛ, действующие на базе организаций культуры, осуществляют деятельность в большинстве субъектов Российской Федерации.

Ключевые слова: люди с нарушениями слуха, социокультурная интеграция, русский жестовый язык, инклюзивные творческие лаборатории

Для цитирования: Казаков Е. О., Гришина О. Г., Самутина О. С. Социокультурная интеграция людей с нарушениями слуха // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 174–182; <https://doi.org/10.36871/hon.202401174>

Original article

SOCIO-CULTURAL INTEGRATION OF HEARING IMPAIRED PEOPLE

Egor O. Kazakov¹, Oksana G. Grishina², Olga S. Samutina³

¹ Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

^{2,3} Resource Educational and Methodological Center for the Education
of the Disabled and Persons with Disabilities (REMC),
Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

¹ egorkazakov@egorkazakov.ru, ORCID: 0009-0002-8433-0818

² o.grishina@rgsai.ru, ORCID: 0009-0007-6601-106X

³ o.samutina@rgsai.ru, ORCID: 0000-0002-4787-4536

The article touches upon the problem of socio-cultural integration of people with hearing impairments. It is noted that the most important aspect for people with disabilities is the creation of conditions for joint activities with society in such areas as education, leisure, labor, socio-political and other activities. One of the most important means of communication and information transmission is language. For hearing impaired people such a means of communication is the Russian Sign Language (RSL), the development of which in Russia is given great attention. Socio-cultural integration makes it possible to ensure the adaptation of persons with hearing impairments where there is a speech environment for them and a wide speech practice among children and adolescents, including outside the educational process. One of the conditions for the accessibility of education for people with hearing impairments at all levels is the support of the educational process with translation into sign language, which is accompanied by a number of problems related to the lack of a sufficient number of translators in Russia, especially in the cultural sector, as well as the level of their qualifications and specialization. One of the most effective tools for the social integration of hearing impaired people has become the network of inclusive creative laboratories (ITL), created in 2021 as part of the implementation of the federal initiative "Invented in Russia". At the moment, 114 ITLs, operating on the basis of cultural organizations, carry out their activities in most regions of the Russian Federation.

Keywords: people with hearing impairments, socio-cultural integration, Russian Sign Language, inclusive creative laboratories

For citation: Kazakov E. O., Grishina O. G., Samutina O. S. Socio-Cultural Integration of Hearing Impaired People. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 174–182. <https://doi.org/10.36871/hon.202401174> (In Russian)

Поддержка людей с инвалидностью — актуальное направление социальной политики России, она сопряжена с решением задач реабилитации лиц с инвалидностью, то есть восстановления утраченных в силу инвалидности функций, а также их социальной интеграции, позволяющей полноценно уча-

ствовать в жизни общества. Особое внимание уделяется доступности культурных благ для людей с инвалидностью, в том числе с нарушением слуха [1]. При этом важнейшим аспектом интеграционных процессов, в которые вовлекаются люди с инвалидностью, становится создание условий для совместной

деятельности с другими членами социума в различных сферах жизнедеятельности (образование, досуг, трудовая, общественно-политическая деятельность и др.). Как отмечает В. Ц. Цыренов, в процессе социокультурной интеграции ключевое значение приобретает необходимость синтеза различных элементов социума и культуры на основе единой системы социальных норм [7, 82].

Для социализации детей с нарушением слуха необходимы условия для постепенного усвоения ими социально значимого опыта поведения, норм культуры общения с окружающими людьми. Эти задачи реализуются в совместной инклюзивной социально-культурной и досуговой деятельности — экскурсиях, тематических встречах, играх, конкурсах. Стоит отметить, что проблема социальной интеграции детей с нарушением слуха, их интегрированного обучения и воспитания в настоящее время стала важнейшей из научно-практических педагогических проблем.

Как отмечалось выше, одно из ключевых средств коммуникации и передачи информации — язык. Для людей с нарушением слуха таким средством коммуникации является русский жестовый язык (РЖЯ), развитию которого в России уделяется большое внимание¹. РЖЯ — национальная лингвистическая система, обладающая собственной лексикой и грамматикой, которая используется для общения глухих и слабослышащих, живущих в России, а также на постсоветском пространстве. На законодательном уровне РЖЯ признали в нашей стране лишь в 2012 году.

Социокультурная интеграция позволяет обеспечить адаптацию лиц с нарушением слуха там, где имеет значение широкая речевая практика учащихся детей и подростков, в том числе за пределами образовательного процесса, их потребность в словесной речи, создание для них речевой среды. В этом процессе огромную роль играют именно организации культуры и образовательные организации творческой направленности разного уровня.

На сегодняшний день государство и общество объединяют усилия в создании условий для интеграции детей с нарушением слуха в социокультурные процессы. Выше также отмечалось, что одним из условий доступности образования для таких лиц на всех уровнях является сопровождение образовательного

процесса переводом на жестовый язык. Однако здесь в настоящее время существует ряд проблем [8]: во-первых, небольшая численность переводчиков РЖЯ в России в целом и в отрасли культуры в частности, поскольку профессиональная подготовка переводчиков РЖЯ находится пока в развивающейся стадии, во-вторых, — оставляет желать лучшего их квалификация и специализация.

В целях подготовки квалифицированных неслышащих специалистов социокультурной реабилитации для последующей интеграции обучающихся с нарушением слуха в образовательные организации отрасли культуры создаются специальные условия не только в образовательном процессе, но и в практической творческой деятельности обучающихся, например, появляются учебные театры и мастерские, где в обязательном порядке осуществляется перевод на русский жестовый язык.

Развитию различных направлений социокультурной интеграции детей с нарушениями слуха уделяется внимание и на уровне Министерства культуры Российской Федерации, в частности:

- в рамках реализации программ «Театры-детям» и «Театры малых городов» государственным и муниципальным театрам выделяются субсидии на приобретение технических средств и оборудования для обеспечения доступности для лиц с ОВЗ;
- фондом кино ежегодно оказывается поддержка и проводится модернизация кинозалов, осуществляющих показ фильмов в городах с численностью жителей до 500 тыс. человек. Так, в 2023 году принято решение о поддержке 94 кинозалов в 38 субъектах Российской Федерации.

В целях повышения уровня вовлеченности людей с нарушением слуха в социокультурную среду происходит информирование о доступности мероприятий для данной категории граждан посредством использования цифровых сервисов (размещение информации о доступности учреждений культуры на официальных сайтах учреждений, на портале «Культура.рф», где размещена витрина доступности объектов культуры).

Одним из эффективных инструментов социальной интеграции людей с нарушением слуха стала созданная в 2021 году в рамках реализации федеральной инициативы «Придумано в России» сеть инклюзивных творческих лабораторий (ИТЛ) [3; 4; 6].

¹ В основе РЖЯ — три основных компонента: конфигурация, пространственное положение и движение.

В настоящий момент 114 ИТЛ, действующие на базе организаций культуры различных типов, работают в большинстве субъектов Российской Федерации.

С 2022 года в творческую работу с людьми, имеющими нарушения слуха, включились созданные на базе творческих вузов Центры прототипирования (ЦП). Наиболее популярным направлением для резидентов ЦП, имеющих нарушения слуха, является создание видеоконтента. Например, в Центре прототипирования «Охват» (РГСАИ) посетители с нарушениями слуха могут получить иммерсивный опыт погружения в VR-среду, создать прототип 3D-модели и адаптировать его для метавселенной. Благодаря деятельности металаборатории люди с нарушениями слуха могут принять участие в подготовке и проведении виртуальных концертов посредством технологии «захвата движения» [5].

Организации культуры принимают активное участие в работе по социокультурной интеграции детей с нарушением слуха. В большинстве крупных музеев налажена работа по созданию *видеогидов* на русском жестовом языке. Для их разработки привлекаются профессиональные переводчики и эксперты по адаптации музейных программ для глухих и слабослышащих посетителей, которые нередко сами являются слабослышащими и носителями русского жестового языка. Субтитрование (дублирование для инвалидов по слуху субтитрами голосовой информации, сопровождающей видеоматериалы на мониторах и в видеогиде) является необходимой характеристикой видеоматериалов. В целях обеспечения дублирования как голосовой, так и звуковой информации (если звуковой ряд несет информативную или художественную информацию) постоянно ведется соответствующая работа. К примеру, данные практики реализуют:

1) Музей-заповедник «Царское Село», который осуществляет подготовку видеогидов совместно с образовательным центром «Языки без границ»;

2) Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля, музей Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова (Москва), где материалы видеогидов спроектированы при непосредственном участии глухих и слабослышащих профессионалов — сурдопедагогов-дефектологов и преподавателей русского жестового языка. «Людьми в кадре» стали сотрудники театра неслышащих актеров «Недослов».

Готовые видеогиды прошли оценку глухих и слабослышащих экспертов. Опыт Литературного музея по разработке методов и принципов адаптации аналогичных музеев для данной категории посетителей востребован в музейном сообществе и был представлен на очередном VIII Форуме литературных музеев в октябре 2023 года.

Видеогиды также разработаны в культурных институциях ГЭС-2, Музее русского импрессионизма, Музее-заповеднике «Усадьба «Кусково»». Предоставление видеогидов на русском жестовом языке и с русскими субтитрами обеспечивается на электронном носителе и/или в виде QR-кодов у входа в залы.

На базе всех федеральных музеев организованы экскурсии на русском жестовом языке. Экскурсионные программы разработаны совместно со специалистами по адаптации музейных программ для глухих и слабослышащих посетителей. В качестве экскурсоводов в большинстве случаев привлекаются переводчики и глухие экскурсоводы. Крупные музеи самостоятельно осуществляют обучение глухих и слабослышащих взрослых основам работы экскурсоводов.

С 2016 года в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина действует программа «Доступный музей», объединяющая выставочные и образовательные инициативы. В рамках программы проводятся мероприятия, направленные на создание удобной среды для посетителей с ОВЗ, в том числе для людей с нарушением зрения. В составе музея работает отдел инклюзивных программ. Ежегодные мероприятия, проводимые музеем, — Международный инклюзивный фестиваль, Летняя школа инклюзивных практик и социальная программа «Пушкинский для всех».

Музеем создан цикл документальных фильмов о художниках-импрессионистах на русском жестовом языке, используемом для коммуникации людьми с нарушениями слуха (состоит из дактиля — невербальной азбуки, в которой каждой букве алфавита соответствует определенный знак, и целой системы отдельных жестов для разных предметов и явлений). Организована серия видеолекций — энциклопедия «Искусство импрессионистов» на русском жестовом языке, посвященная главным мастерам импрессионизма и их произведениям. Курс состоит из десяти видеороликов, в каждом из них рассказана история картины, биография и особенности стиля художника.

Ролики находятся в свободном доступе на YouTube-канале музея.

На регулярной основе проводятся экскурсии по постоянной экспозиции и готовятся специальные маршруты по временным выставкам на русском жестовом языке, проводимые глухими экскурсоводами, с которыми музей сотрудничает. Все выставки музея сопровождаются видеопроектами с субтитрами и на жестовом языке, находящимися в открытом доступе на YouTube-канале ГМИИ.

В Государственной Третьяковской галерее в рамках проекта «Диалоги об искусстве. Подкаст для неслышащих» в 2021 году вышел первый ролик из серии гидов на русском жестовом языке. Премьерным видео стала экскурсия по выставке «Роберт Фальк». Уникальность данного проекта — в возможности глухим и слабослышащим людям получить доступ к видеоэкскурсии из любой точки мира и в любое время. Музеем подготовлен курс углубленного изучения истории искусства на базе постоянной экспозиции Третьяковской галереи для глухих и слабослышащих, который поможет составить словарь профессиональных искусствоведческих терминов на русском жестовом языке.

В Государственном Русском музее для глухих и слабослышащих посетителей разработан специальный видеогид по экспозициям Михайловского и Мраморного дворцов на русском жестовом языке. Русский музей стал одним из первых, внедривших подобную технологию.

В Государственном историческом музее для каждой категории посетителей существуют специальные программы. Для глухих и слабослышащих посетителей проводятся экскурсии и лекции, а также специальные мероприятия, разработанные музеем, с переводом на русский жестовый язык.

Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова запустил инклюзивный проект для слабослышащих и глухих, слабовидящих и незрячих людей «Доступная экспозиция». Первым этапом программы стала Школа экскурсоводов по подготовке глухих и слабослышащих людей к проведению экскурсий на русском жестовом языке. Участники, показавшие наилучшие результаты, будут трудоустроены в театре им. С. В. Образцова. Также по итогам работы будет создано методическое пособие, которое распространяют по музеям России, в частности по театральным музеям.

В рамках проекта «Жест в музее» сообщество глухих и слабослышащих гидов проводит экскурсии на жестовом языке в центральных музеях Москвы. Цель проекта — сделать музеи доступными для глухих без переводчика. Сначала гиды работали только с художественными музеями, а позже добавили экскурсии по историческим местам в Москве.

20 апреля 2023 года прошел VIII Всероссийский инклюзивный конкурс рисунков «Я художник — я так вижу» в партнерстве с 34 музеями России. Тема восьмого конкурса — «Семья в искусстве». Участниками конкурса стали дети и молодые люди с инвалидностью в возрасте от шести до 20 лет. Вдохновением для юных художников послужили известные произведения искусства на тему семьи. Рисунки были созданы самостоятельно или в рамках развивающей программы, которая разработана организатором конкурса и музеями-партнерами.

Летний городской проект для детей «Пик-пик! 2.0»² для глухих и слабослышащих детей в возрасте 10–12 лет организован благодаря усилиям объединения М4, или «Музейная четверка», — Дома культуры «ГЭС-2», Музея современного искусства «Гараж», Пушкинского музея и Третьяковской галереи. В течение двух недель дети изучали флору и фауну, окружающую институции М4, находили ее отражение внутри институции и за ее пределами. Программа состояла из командных игр, квестов по выставкам, прогулок в парках, скетчингов и пленэров с участием Пушкинского музея и Третьяковской галереи, дискуссий о природных экосистемах и архитектурных сооружениях в парке и городе, а также непрерывной работы над собственным проектом. Результаты были представлены в последний день проекта.

В Доме-музее А. П. Чехова работает лаборатория «Покажи музей» для глухих и слабослышащих подростков и молодых людей 12–18 лет, владеющих русским жестовым языком.

Большая работа по социокультурной интеграции лиц с нарушениями слуха проводится в театрах. Театр — уникальное явление

² «Пик-пик» — так при артикуляции звучит жест, который в переводе с РЖЯ значит «сочетание». Его использовали в названии, чтобы подчеркнуть сочетание общих усилий четырех институций в области инклюзивных программ.

ние, люди с нарушением слуха могут быть здесь как активными участниками процесса, создающими продукт, так и наблюдателями или зрителями — потребителями продукта.

Говоря об общей тенденции развития инклюзивной среды в театре, отметим, что в большинстве федеральных театров осуществляется субтитрование спектаклей. В настоящий момент ведется разработка программно-аппаратного комплекса «Театр+» для субтитрования спектаклей российских театров с использованием технологии распознавания речи. Перед организаторами программно-аппаратного комплекса стоит важная задача — сделать посещение театра привычной, полезной и комфортной практикой для зрителей с ограничениями здоровья, в том числе для людей с нарушением слуха.

Ярким и успешным примером может служить первый в мире и единственный в России стационарный профессиональный театр глухих актеров — *Театр мимики и жеста*, действующий в Москве с 1963 года. Учредителем театра — Всероссийское общество глухих. Спектакли театра основаны на выразительности жестового языка глухих, на пластике, элементах пантомимы, музыки, танца. Происходящее на сцене синхронно озвучивают профессиональные дикторы. Спектакли театра доступны не только для глухих зрителей, но и для слышащих детей и взрослых.

В 2003 году на базе *Российской государственной специализированной академии искусств* (РГСАИ) действует учебный театр глухих и слабослышащих актеров «*Недослов*». Актеры театра — выпускники РГСАИ. Труппа театра состоит более чем из 20 актеров с полной или частичной потерей слуха [2].

Интересен опыт театра «*Пиано*», который был создан в 1986 году при Нижегородской школе-интернате для глухих детей. Уникальная методика, разработанная руководителями театра Владимиром и Мариной Чикишевыми, позволяет глухим актерам взаимодействовать с миром через движение и пластику. Детей и подростков обучают танцу, актерскому мастерству, искусству пантомимы и клоунады. С 2011 года в Школе-интернате для глухих детей действует программа развития «*Школа—Театр—Дом*», предусматривающая создание в школе образовательного и арт-пространства, где глухие дети могут участвовать в совместных проектах со своими слышащими ровесниками.

Уникальный практический опыт реализует на своей базе с 2021 года *Государственный академический Малый театр*. Совместно с Национальным медицинским исследовательским центром оториноларингологии Федерального медико-биологического агентства России им создан благотворительный культурно-просветительский проект «*ЛогоТеатр*»³ для дошкольников с кохлеарными имплантами. Это уникальная площадка для специализированных занятий актерским мастерством и пластикой слабослышащих детей с системой кохлеарной имплантации. Целью занятий является интеграция детей с нарушениями слуха в инклюзивную детскую среду.

На *Новой сцене Александринского театра* в Петербурге с 2015 года существует программа социально значимых проектов «*Здесь и сейчас*». Это государственная культурная площадка, работающая по проектному принципу, где все инклюзивные проекты создаются в сотрудничестве с независимыми театральными коллективами и некоммерческими фондами, работающими в сфере инклюзии и социального театра. Таким примером сотрудничества стал показ дипломного спектакля студентов актерского факультета Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ). Спектакль «*Как это сказать?*» — большой шаг субкультуры глухих навстречу культуре слышащих (с момента создания спектакля в декабре 2022 года он был показан в Москве, Ярославле, Санкт-Петербурге, на фестивалях социального театра «*Аулак*» в Альметьевске и «*Особый взгляд*» в Екатеринбурге).

Весьма интересным и значимым стал проект «*Театр без границ*», реализуемый в Санкт-Петербурге. Первый спектакль («*Рикки-тикки-тави*» по сказке Р. Киплин-

³ Проект «ЛогоТеатр» — абсолютно эксклюзивный опыт. Такого опыта до сих пор не было ни в театральной, ни в медицинской практике. Занятия проводятся не в медицинском учреждении, а в пространстве Малого театра при участии его актеров, педагогов и представителей Центра оториноларингологии. В ходе занятий применяются упражнения по артикуляционной гимнастике, скороговорки, упражнения для снятия мышечных зажимов, игровые сценарии, включающие работу с книгами, слайдами, видеоматериалами, а также игрушками и предметами реквизита. С детьми работает психолог-логопед, осуществляющий комплексную помощь в корректировке развития детей, а также в усвоении и закреплении полученных навыков.

га) с переводом на русский жестовый язык состоялся в Санкт-Петербургском государственном Театре Эстрады им. А. Райкина в декабре 2018 года. В течении пяти сезонов уже более 100 спектаклей с переводом на жестовый язык сыграно в рамках проекта. Значительная часть аудитории — это дети с нарушением слуха. Однако на первом этапе спектакли ставили преимущественно для семейного просмотра взрослыми с детьми.

Необходимо отметить и роль библиотек в социокультурной интеграции людей с нарушением слуха, в том числе и детей.

Библиотеками проводится большая работа по адаптации и социокультурной интеграции слабослышащих и глухих. В библиотеках устанавливаются аппаратно-программные комплексы, обеспечивающие возможность работы со звуковой, графической, текстовой и печатной информацией. Разветвленная система настенных и напольных указателей размещения фондов и отделов библиотеки, а также подходов к ним является неотъемлемой частью библиотек. В библиотеках постоянно осуществляется пополнение фондов художественных и документальных видеофильмов с субтитрами.

Социокультурные практики и проекты библиотек вносят существенный взгляд в развитие инклюзивной среды и социокультурную интеграцию людей с нарушением слуха.

В 2022 году *Российская государственная детская библиотека* запустила литературно-просветительский проект «*Мастерство жестового рассказа*» для глухих, слабослышащих детей и детей CODA (*Children of Deaf Adults* — дети глухих родителей), целью которого является формирование у глухих и слабослышащих детей и подростков определенной лингвистической грамотности. Проект осуществлен при поддержке Фонда президентских грантов совместно с Фондом «Пушкинская библиотека» и АНО «Слышащие дети в семье глухих». В проекте также принимают участие дети и подростки глухих родителей, для которых русский жестовый язык является вторым родным языком. Программа состоит из десяти занятий с участием наставников из числа родителей, учителей и библиотекарей. На занятиях рассматриваются способы адаптации печатного текста на язык жестов и методы художественного повествования по трем направлениям: художественный рассказ, сказка, литературный анекдот.

Кинотеатры оснащаются комплектами оборудования для проведения скрытого, прямого или автоматического субтитрования при демонстрации цифровых кинофильмов.

В России ежегодно фиксируется рост вовлеченности людей с инвалидностью по слуху в сферу культуры и интенсивности их участия в культурной жизни страны.

Однако при активном участии государственных и некоммерческих организаций культуры существующие проблемы в сфере социокультурной интеграции глухих и слабослышащих возможно решить только на государственном уровне.

Глухие и слабослышащие дети — особый контингент учащихся, при их обучении возникают трудности, с которыми обычно не сталкиваются преподаватели традиционных учебных заведений. В связи с этим необходимо искать новые формы подачи учебного материала, с наибольшей визуализацией, использовать специальные программы, выполняющие коррекционную роль.

Итак, в области преподавания на русском жестовом языке существует ряд проблем:

- отсутствие четко установленной системы преподавания на русском жестовом языке — главном языке общения для слабослышащих и глухих людей. Также сфера образования испытывает острый дефицит переводчиков РЖЯ — коммуникаторов между слышащими педагогами и глухими учащимися и студентами;
- недостаточное число вузов, которые используют в инклюзивном образовательном процессе русский жестовый язык;
- слаборазвитая система профессиональной подготовки и повышения квалификации сурдопереводчиков;
- недостаточный уровень базовой подготовки и слабое информирование целевой группы инвалидов по слуху о возможностях получения образования;
- непрерывный процесс подготовки кадров для отрасли культуры слабо ориентирован на рынок труда и на привлечение самих людей с инвалидностью к овладению творческими специальностями.

Эти и другие актуальные проблемы в сфере социокультурной интеграции лиц с нарушениями слуха предстоит решать в процессе активного сотрудничества с возможностью предоставления площадок организаций культуры различных типов для апробации междисциплинарных инновационных разработок и проектов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. В Москве прошли парламентские слушания, посвященные проблеме социокультурной интеграции детей с нарушением слуха. URL: <https://ikp-rao.ru/v-moskve-proshli-parlamentskie-slushaniya-posvyashhennye-probleme-sociokulturnoj-integracii-detej-s-narusheni-em-sluha/> (дата обращения: 27.01.2024)
2. Инклюзия происходит сама собой в зрительном зале. Интервью с С. Бидным. URL: <https://hss.center/longrids/sergey-bidny> (дата обращения: 27.01.2024)
3. Казаков Е. О., Пахомова Е. А. Инклюзивная творческая лаборатория как инновация в деятельности современной организации культуры // Вестник КемГУКИ 64/2023. С. 259–268.
4. Пахомова Е. А. О перспективах межведомственного взаимодействия в развитии практик инклюзивных социальных театров, действующих на базе инклюзивных творческих лабораторий // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 197–203.
5. «Придуманно в России»: в Москве открылся новый Центр прототипирования «Охват». URL: https://culture.gov.ru/press/news/pridumano_v_rossii_v_moskve_otkrylsya_novyy_tsentr_prototipirovaniya_okhvat/ (дата обращения: 27.01.2024)
6. Санина Н. В. Творческое развитие в инклюзивной среде: опыт инклюзивных творческих лабораторий // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 204–207.
7. Цыренов В. Ц. Проблема социокультурной интеграции детей с ограниченными возможностями здоровья // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 1. С. 79–85.
8. Ясин М. И. Глухие и слабослышащие студенты в системе инклюзивного высшего образования: возможности и барьеры // Журнал исследований социальной политики. URL: <https://doi.org/10.17323/727-0634-2019-17-4-601-614> (дата обращения: 30.01.2024)

REFERENCES

1. V Moskve proshli parlamentskie slushania, posvyashchennye probleme sotsiokulturnoi integratsii detei s narusheniem slukha [Parliamentary Hearings on the Problem of Socio-Cultural Integration of Children with Hearing Impairments Were Held in Moscow]. (In Russian). Available at: <https://ikp-rao.ru/v-moskve-proshli-parlamentskie-slushaniya-posvyashhennye-probleme-sociokulturnoj-integracii-detej-s-narusheni-em-sluha/> (accessed: 27.01.2024)
2. Inklyuziya proiskhodit sama soboi v zritel'nom zale [Inclusion Happens by Itself in the Auditorium : interview with S. Bidny]. (In Russian). Available at: <https://hss.center/longrids/sergey-bidny> (accessed: 27.01.2024)
3. Kazakov E. O., Pakhomova E. A. Inclusive Creative Laboratory as an Innovation in the Activities of Modern Cultural Organizations. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*. 2023, no. 64. P. 259–268. (In Russian)
4. Pakhomova E. A. On the Prospects for Interdepartmental Cooperation in the Development of Inclusive Social Theatre Practices Operating on the basis of Inclusive Creative Laboratories. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). P. 197–203. (In Russian)
5. “Pridumano v Rossii”: v Moskve otkrylsya novyi Tsentr prototipirovaniya “Okhvat” [“Invented in Russia”: a New Prototyping Center “Okhvat” Was Opened in Moscow]. (In Russian). Available at: https://culture.gov.ru/press/news/pridumano_v_rossii_v_moskve_otkrylsya_novyy_tsentr_prototipirovaniya_okhvat/ (accessed: 27.01.2024)
6. Sanina N. V. Creative Development in an Inclusive Environment: the Experience of Inclusive Creative Laboratories. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). P. 204–207. (In Russian)
7. Tsyrenov V. Ts. The Problem of Sociocultural Integration of Disabled Children. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta [The Buryat State University Bulletin]*. 2013, no. 1. P. 79–85. (In Russian)
8. Yasin M. I. The Deaf and the Hard of Hearing in the System of Inclusive Education: Opportunities and Barriers. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noi politiki [The Journal of Social Policy Studies]*. 2019, vol. 17, no. 4. P. 601–614. (In Russian)

Информация об авторах:

Казakov Е. О. — проректор по инклюзивным проектам Российской государственной специализированной академии искусств.

Гришина О. Г. — заместитель руководителя Ресурсного учебно-методического центра по обучению инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья.

Самутина О. С. — кандидат исторических наук, руководитель Ресурсного учебно-методического центра по обучению инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья.

Information about the author:

Kazakov E. O. — Vice-Rector for Inclusive Projects of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Grishina O. G. — Deputy-Head of the Resource Educational and Methodological Center for the Education of the Disabled and Persons with Disabilities.

Samutina O. S. — Candidate of Historical Sciences, Head of the Resource Educational and Methodological Center for the Education of the Disabled and Persons with Disabilities.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19 января 2024 года; одобрена после рецензирования 20 февраля 2024 года; принята к публикации 22 февраля 2024 года.

The article was submitted January 19, 2024; approved after reviewing February 20, 2024; accepted for publication February 22, 2024.



Научная статья

УДК 784

DOI: 10.36871/hon.202401183

**ВОКАЛЬНАЯ ФОНОПЕДИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ
ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ***Аида Арслановна Гайнанова¹, Сергей Вячеславович Юдичев²*¹ Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Российская Федерация, Москва, улица Поварская, 30-36¹ Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Москва, Резервный проезд, 12² Школа № 2001 (Москва)

117546, Москва, Харьковский проезд, 9Б

¹ bfg30000@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2905-4809² Juda_Sega@mail.ru, ORCID: 0000-0003-0188-8980

В своем исследовании авторы рассматривают через призму некоторых вокально-педагогических установок такой актуальный междисциплинарный раздел медицинской логопедии, как фонопедия (фонопедagogика), а именно ее подраздел — вокальная фонопедия. При опоре на серьезные научные источники определяется сам процесс певческой фонации в качестве ценного реабилитационно-профилактического ресурса при голосовых расстройствах. В статье раскрывается современный научный подход к вопросу интерпретации вокального дыхания, в частности в контексте дифференцированного подхода к нему относительно речевого дыхания, поскольку традиционно основу фонопедического воздействия составляет работа по коррекции именно фонационного дыхания. Инверсивный характер вокального дыхания несет в себе значительный коррекционный потенциал для пациента в период реабилитации. Авторы рассматривают вокал и в роли важного компонента психотерапевтического воздействия при занятиях с пациентом с нарушенной голосовой функцией. В статье представлены две современные западные системы вокально-педагогического воспитания голоса, «*Estill Voice Training*» (EVT) и «*Complete Vocal Technique*» (CVT), в качестве механизма реабилитационного воздействия на голос. Затронуты некоторые исследования коллег в этом направлении, появившиеся за последнее время.

Ключевые слова: голос, вокальная фонопедия, вокальная педагогика, вокальное дыхание, профилактика, инверсия, психотерапия, вокальная реабилитология

Для цитирования: Гайнанова А. А., Юдичев С. В. Вокальная фонопедия через призму вокальной педагогики // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 183–191. <https://doi.org/10.36871/hon.202401183>

Original article

**VOCAL-VOICE THERAPY
THROUGH THE PRISM OF VOCAL PEDAGOGY***Aida A. Gainanova¹, Sergey V. Yudichev²*¹ Gnesin Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation¹ Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

² School no. 2001

9B Kharkovsky passage, Moscow, 117546, Russian Federation

¹ bfg30000@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2905-4809

² Juda_Sega@mail.ru, ORCID: 0000-0003-0188-8980

In their study, the authors consider through the prism of some vocal-pedagogical settings such a relevant interdisciplinary section of medical speech therapy as voice therapy (phonopedic voice pedagogy), namely its subsection — vocal-voice therapy. Relying on serious scientific sources, the authors define the very process of singing phonation as a valuable rehabilitation and preventive resource for voice disorders. The article reveals the modern scientific approach to the interpretation of vocal breathing, in particular, in the context of a differentiated approach to it in relation to speech breathing, since traditionally the basis of voice therapy is the work on correction of phonation breathing. The inverse nature of vocal breathing carries significant correctional potential for the patient during the rehabilitation. The authors consider vocals as an important component of psychotherapeutic influence when working with a patient with impaired voice function. The article also describes two modern Western systems of vocal pedagogical voice training, “Estill Voice Training” (EVT) and “Complete Vocal Technique” (CVT), as a mechanism for rehabilitation effects on the voice. Some recent studies by colleagues in this direction are touched upon.

Keywords: voice, vocal-voice therapy, vocal pedagogy, vocal breathing, prevention, inversion, psychotherapy, vocal rehabilitation

For citation: Gainanova A. A., Yudichev S. V. Vocal-Voice Therapy through the Prism of Vocal Pedagogy. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 183–191. <https://doi.org/10.36871/hon.202401183> (In Russian)

Человеческий голос значительно превосходит любой музыкальный инструмент, который есть лишь вещь.

Жан Кальвйн

Как утверждает в своей книге «Власть голоса» известный французский ученый, врач-фониатр, фонохирург Жан Абитболь, «голос — часть нашей повседневной жизни. Он настолько вездесущ, что мы воспринимаем его как нечто само собой разумеющееся, наплева-тельно относимся к нему до тех пор, пока он не пропадет, и лишь тогда чувствуем, как нам его не хватает. Он существует!». И далее доктор замечает: «Голос — это опора нашего “эго”, нашей души, нашей жизни» [1, 15].

Нормальный голос (по *Ph.D. — D. Kenneth Wilson*), обеспечивающий эффективное речевое общение, должен быть приятным на слух, обладать соответствующим балансом ротового и носового резонанса, быть достаточно громким, основная частота речи (привычная, или основная, высота тона) должна соответствовать возрасту, размерам тела и полу; голос должен иметь соответствующие модуляции, включая высоту тона и громкость [25, 11].

Согласно предыдущим детальным аналитическим исследованиям авторов данной статьи на сегодняшний день весьма актуальным в отечественном профессиональном поле

остаётся вопрос применения вокала, или, по-другому, элементов продуктивной вокальной деятельности, для логопедической (фонопедической) коррекции голоса в таком заметном междисциплинарном направлении медицинской логопедии как фонопедия (фонопедика). В рамках этого направления существуют успешные многолетние научно-практические наработки [5, 164–168; 6, 149–155].

Как справедливо замечал академик В. М. Шкловский, 50 % успеха в медицине — это успех реабилитации. На сегодняшний день вокальная фонопедия — это не просто набор разнообразных элементов и приемов, используемых логопедами в своей работе, а целостная продуктивная система реабилитации голосовых нарушений различной этиологии у разных групп пациентов. В настоящий момент классификация доменов здоровья и доменов, связанных со здоровьем (или, по-другому, Международная классификация функционирования, ограничений жизнедеятельности и здоровья человека — МКФ [21]), является стандартом ВОЗ в области реабилитации, а также используется для измерения состояния здоровья и степени инвалидизации как на уровне отдельного индивида, так и на уровне населения. МКФ включает отдельные домены альтернативных функций, такие как пение (*b* 340); воспроизведение нот голосом

(b 3400); составление звукового ряда голосом (b 3401). Система профилактики болезней (e 5800), в нашем случае голосовых расстройств, является также ощутимым аспектом по МКФ [там же, 203].

По мнению доктора медицинских наук, профессора Ю. С. Василенко, профилактику голосовых расстройств желателно начинать с детских лет путем широкого вовлечения школьников в хоровые коллективы и массовое пение, что способствует развитию навыков правильного голосообразования и голосоведения [4, 362]. Доктор медицинских наук Л. Б. Рудин отмечает важнейшее значение самого процесса вокально-педагогической обработки голоса в системе профилактики дисфоний и в голососбережении, называя этот процесс «процессом индивидуальной фонокоррекции», но при условии методически корректного подхода к нему [16, 383].

Согласно утверждению доктора медицинских наук З. И. Анিকেевой, «вокальная фонопедия складывается из применения различных методик дыхательной гимнастики, упражнений, укрепляющих прямые мышцы спины, поясницы, улучшающих осанку, артикуляционную гимнастики, устраняющей зажим жевательных, мимических мышц, мышц гортано-глотки, гортани, наружных мышц шеи. Особое внимание во время занятий следует обращать на свободу брюшного пресса и расширение грудной клетки в положении вдоха» [3, 310].

По мнению Л. Г. Игнатовой, вокальная фонопедия как метод коррекционного воздействия «предусматривает воспитание навыков правильного голосоведения на основе координированной деятельности мышечного аппарата с минимальной на него нагрузкой. Приемы, используемые в процессе работы, должны быть подчинены законам физиологии голосообразования, акустики, основным принципам вокальной педагогики и опираться на дидактические каноны логопедии, речевой фонопедии» [9, 31]. К основным особенностям данного вида реабилитации голоса, по мнению автора, можно отнести мягкую подачу звука, плавность голосоведения, дозированный выдох, циркуляцию певческого дыхания, организованный ритм, вокальное интонирование, позволяющие постепенно восстанавливать нарушенные рефлекторные связи [там же, 31]. Особо внимание логопеда-фонопедя фокусируется на процессе реабилитации деятельности тех органов, структур и систем, функция которых была нарушена в период болезни. Традиционно

основу фонопедического воздействия составляют упражнения на коррекцию фонационного дыхания, которое изменяется при большинстве голосовых нарушений [7, 157].

Рассмотрим вопросы дыхания в ракурсе современной вокальной педагогики.

Известный отечественный ученый В. В. Емельянов называет дыхание «священной коровой» вокальной педагогики и указывает на такой момент: «Давно замечено, что дети первых месяцев жизни дышат и кричат так, что их внешняя мускулатура работает, как у хороших вокалистов. Еще в XIX веке высказывались такие рекомендации “петь, как кричит грудной младенец”. Далее в процессе формирования речи подражательно формируется новый стереотип, разрушающий связь голосовых сигналов доречевой коммуникации (ГСДК) с речевым голосообразованием. Вероятность же того, что близкие ребенка будут ему демонстрировать образцовые голоса и образцовую речь — исчезающе мала» [8, 136].

По мнению австрийского оперного певца и исследователя певческого искусства Бернда Вайкля, в результате эволюции человека, детерминированной в первую очередь научно-техническим прогрессом, голосовая природа современного человека деградирует: «В течение важнейших для развития лет современный человек часами сидит — за партой, перед компьютером, перед телевизором, и это разрушительно действует на важнейшую жизненную функцию — дыхание. Вместе с ним ослабевают и голос» [24, 62]. Также автор замечает: «Правильное дыхание, речь и пение (а именно — расположенного внутри тела воздушного столба) нигде не пропагандируют. Не обучают этому и в школе. Мы-то, конечно, регулярно заглатываем воздух, иначе бы не выжили... Все так, но верное и неверное дыхание можно сравнить с полноценным и неполноценным питанием» [там же, 63].

Доктор медицинских наук, профессор, вокальный педагог С. В. Шущарджан при практическом исследовании терапевтических ресурсов в период занятий сольным пением обнаружил, что правильная постановка дыхания, без коего, как он считает, невозможен грамотный вокал, приводит к явному повышению всех резервных возможностей человеческого организма [18, 103].

Как отмечает один из авторов данной статьи, если все хронологическое развитие такого понятия, как певческое дыхание, до XX века сводилось главным образом к типизации и описанию практики применения того

или иного его типа, то XX век, привнесший интенсификацию научной мысли в процесс обучения вокалу, новые современные техники музыкальной композиции, а вместе с ними и новые вокальные трудности для исполнителей, восточные дыхательные практики для коучинга вокалистов, дифференцированный подход по отношению к речи в дыхании у певцов, породил более многоаспектный и детализированный подход к этому вопросу [19, 200].

В наше время уже не так актуально рассматривать дыхание в пении исключительно как типологическую структуру, обусловленную только вариантами дыхания (абдоминальный, торакальный, торакально-диафрагмальный, клавикулярный). Существует ряд аргументированных исследований, заставляющих нас взглянуть на данную проблематику намного шире.

Одним из таких исследований является монография доктора искусствоведения, певца и врача-хирурга В. И. Юшманова «Вокальная техника и ее парадоксы», где он детально анализирует феномен парадоксального дыхания, открытый в начале 30-х годов прошлого века Л. Д. Работновым. Как отмечает автор, «в отличие от поющих “на выдохе” необученных певцов, опытные певцы поют на так называемом “удержанном” дыхании, причем во время пения у них действительно появляется и сохраняется ясное ощущение (впечатление) продолжающегося вдоха» [20, 72].

Вокальное дыхание является одним из базовых понятий вокальной педагогики и рассматривается в настоящий момент именно в контексте дифференцированного подхода относительно разговорно-бытового или «свободного дыхания» (по *Raoul Husson*). А. В. Филиппов предлагает четкое определение вокального дыхания, где оно отражено для нас как «функциональное приспособление дыхательной и голосообразовательной систем человека, возникающее в процессе певческой постановки голоса и оптимизирующее его способности к управлению натяжением голосовых складок в фазе постинспирации дыхательного цикла» [17, 65].

Отталкиваясь от феноменологической научно-философской концепции доктора философских наук, профессора М. К. Мамардашвили о «превращенной форме», где он указывает на то, что «спецификой превращенной формы является действительно (а не в сознании наблюдателя) существующее извращение содержания или такая его переработка, что оно становится неузнаваемым прямо»

[11, 247–249], мы можем заключить что певческое дыхание несет в себе значительный инверсивный характер, способствующий активизации реабилитационно-терапевтического воздействия на обучающегося или пациента. Подтверждение этому можно найти в работах профессора Н. Д. Андгуладзе (Грузия): «Дыхание в пении не является физиологической функцией. Оно преобразуется, не теряя своей основной функции, на нужды звукотворчества»... и далее: «...певческое дыхание все отчетливее представляется обратным по отношению к свободному дыханию. Все чаще подчеркивается его «инверсивный» характер (Альфред Томатис, Антонио Юварра, Дженнаро Барра-Карраччоло)» [2, 6].

Важное уточнение, на наш взгляд, дает профессор Санкт-Петербургской консерватории А. Н. Киселев. Позволим себе привести полную цитату, касающуюся концепции автора: «В пении дыхание — это не только набор и экономное расходование воздуха, а прежде всего, создание и настройка резонаторного объема трахеи, который необходимо удерживать до конца певческой фразы (так называемый “продых”). Певческий голос рождается одновременно и в трахее, и в гортани. В трахее ощущается вибрационный “стон”. Дыхание в груди гудит, как в топке печи (Барра). При этом певец не ощущает работу гортани, а звук, резонируя в области носоглотки, имеет все профессиональные качества — объемность (округлость), яркость, звонкость и полетность» [10, 61].

О дуальном инверсивном характере роли дыхательного аппарата в пении («мехи» и резонатор) находим упоминание в монументальной научной работе «Искусство резонансного пения» (2002) докт. биологических наук, проф. В. П. Морозова. Проведенные им экспериментальные исследования дыхания резонаторов с помощью прибора фонопневмографа показали, что «дыхание», «гортань», «резонаторы» у хороших вокалистов образуют целостную взаимосвязанную систему благодаря наличию между ее частями как прямых, так и обратных сил взаимодействия трех типов: а) акустических; б) пневматических; в) нервно-рефлекторных [13, 208]. Отсюда рождается *принцип целостности голосового аппарата в пении* — один из основополагающих принципов в резонансной теории искусства пения, которая находится в числе основных технологий современной вокальной педагогики [там же, 209].

Таким образом, важным для процесса фонокоррекции, на наш взгляд, является

тот факт, что само по себе методически правильно организованное вокальное дыхание за счет его инверсивного потенциала несет в себе значительный коррекционный ресурс для пациента в период реабилитации.

Согласно мнению доктора педагогических наук, профессора О. С. Орловой, важное место в системе комплексной реабилитации детей и взрослых с нарушениями голоса в работе логопеда также занимает и психотерапевтическое воздействие [14, 161]. Главной задачей психотерапевтического воздействия является активное и сознательное включение пациента в процесс восстановительного лечения, создание положительного фона для адаптации в обществе [там же]. В этой связи нельзя не отметить тот факт, что процесс певческой фонации и занятий вокальной фонопедией со специалистом помимо его ощутимого здоровьесберегающего и коррекционного эффекта от его аэробного воздействия в контексте коррекционно-логопедической работы с пациентами становится еще и важным вокалотерапевтическим компонентом психотерапевтического воздействия. Так, согласно мнению профессора С. В. Шушарджана, вокалотерапия есть не что иное, как физиологический метод психосоматической активации защитно-приспособительных реакций человека на основе классического пения, который состоит из элементов, акустически стимулирующих внутренние органы и повышающих адаптационные, интеллектуальные, коммуникативные и эстетические способности человека. Пение как реализуемый активный метод музыкальной терапии снижает психоэмоциональное напряжение, повышает показатели результативности в деятельности человека и нормализует вегетативный тонус [18, 33].

Данное направление коррекционно-логопедической работы отчетливо коррелирует с принципом опосредованного воздействия в логопедии, включающего в себя регуляцию степени такого воздействия, которое реализуется через использование в процессе логопсихокоррекции арт-терапевтических приемов, в частности музыкотерапии [12, 263].

В контексте исследований современной западной вокальной реабилитологии, на наш взгляд, особое внимание заслуживают две вокально-педагогические системы: «*Estill Voice Training*» (EVT) и «*Complete Vocal Technique*» (CVT). В данном исследовании мы не будем подробно останавливаться на методических приемах EVT и CVT, а конкретизируем некоторые важные для нас детали.

Система вокально-педагогического воздействия на голос «*Estill Voice Training*» была создана под влиянием апостериорного и научного подходов к процессу работы с учениками ее автором и вдохновителем, академической певицей, вокальным педагогом, физиологом голоса, почетным доктором Университета Восточной Англии (*University of East Anglia*) Джозефиной Эстилл (*Jo Estill*). Эта система представляет собой не только методику обучения, но и механизм реабилитационного воздействия на голос в дисфункциональном состоянии и включает в себя две базовые ступени обучения, с возможностью дальнейшего поэтапного апгрейда до уровня Мастера EVT (*Estill Master Trainer — EMT*) и Ментора EVT (*Estill Mentor — EMCI*). Система «*Estill Voice Training*» апробирована и принята специалистами по голосу во всем мире. Терминология EVT введена в базовый лексикон преподавателей в Соединенных Штатах Америки, Австралии, Великобритании и Западной Европе.

Система «*Estill Voice Training*» — это, в первую очередь, программа для развития вокальных навыков, которая основана на исследовании процесса звукопроизводства и управления звуком с помощью конкретных структур в механизме голосообразования в вокале. В результате ее освоения нарабатывается способность, управляя каждой структурой сначала по отдельности, а затем вместе, сознательно воздействовать на изменения качественных характеристик голоса [22, 6–9].

Основных базовых принципов *Estill Voice Training* три, и они, на наш взгляд, соотносятся с канонами фонопедической работы:

- *Estill Voice Training* лишен каких-либо эстетических предубеждений;
- все вокальные качества EVT считаются применительными, если не наносят вред здоровью голоса;
- голос каждого человека индивидуален и красив.

Логопед из Великобритании Сарра Харрис (*Sarah Harris*) отмечает, что данное системное воздействие позволяет педагогам и логопедам диагностировать и разрешать конкретные голосовые проблемы, которые стали причиной дисфункции голосовых складок. Технологически эта система представляет собой синтез традиционных алгоритмов логопедической работы с творческими технологическими приемами вокальной педагогики [15, 53].

Ряд западных специалистов по лечению и реабилитации голоса рекомендуют обра-

тить внимание на систему «*Estill Voice Training*», поскольку она предоставляет собой полезный реабилитационный инструментарий для таких специалистов, а также может быть использована в качестве предикторов восстановительного воздействия при нарушениях голоса [там же, 58].

«*Complete Vocal Technique*» (CVT) — это автономная по отношению к жанрам и стилистике исполняемых произведений вокальная методика, разработанная и изложенная педагогом и исследователем голоса Кэтрин Садолин (*Cathrine Sadolin*) в ее книге со строго определенной терминологией «Полная вокальная техника» («*Complete Vocal Technique*»). Доминирующий фокус книги — теоретико-методические вопросы развития вокальных навыков. Особенность данной методики заключается в научно-технологическом подходе к ее использованию и доказательной апробации всех ее составляющих на базе института *Complete Vocal Institute (Copenhagen, Denmark)*. Основная мысль CVT состоит в том, чтобы убедить вокалиста брать на себя ответственность за личный рост и развитие. Реплики типа «уважай свои собственные ощущения» и «доверяй себе» много раз повторяются в работе.

В этой связи нам представляется весьма интересным ретроспективное исследование, опубликованное группой западноевропейских специалистов в прошлом году (2023), с применением методики CVT в ракурсе голосовой реабилитации у пациентов, перенесших черепно-мозговую травму (ЧМТ). Всего в исследовании участвовало пять пациентов с ЧМТ (две женщины и трое мужчин). Их средний возраст составил 20,6 лет ($SD = 3,5$). Все они проходили реабилитацию по методике CVT с помощью сертифицированного специалиста CVT — преподавателя центра нейрореабилитации параллельно с физической реабилитационной терапией и логопедическим воздействием [23].

Показатели голоса улучшились у всех пяти пациентов после прохождения реабилитации

с использованием методики CVT. Показатели VHI (*Voice Handicap Index*) снизились в среднем с 48,4 до 22,8. ВМФ (Время Максимальной Фонации) увеличилось, а данные электроглоттографии и акустического анализа голоса продемонстрировали улучшенную стабильность фонации: показатели *Jitter*, *Shimmer* и *RAP (Relative Average Perturbation Quotient)* снизились к концу курса [23, 875].

В целом после проведенной реабилитации с применением методики CVT у пациентов улучшились динамические характеристики голоса, его полетность в различных акустических условиях. Ускорился темп речи, расширился тонический диапазон, а также у пациентов была отмечена тенденция к снижению придыхательных шумовых компонентов в голосе (хрипов), на что указывало увеличение значений *CPP (Cepstral Peak Prominence)* и *HNR (Harmonics-to-noise ratio)* и уменьшение значений *RAP*, *Jitter*, *Shimmer* и *NNE (Normalized Noise Energy)* [там же, 875].

Представленные в нашей работе междисциплинарные суждения свидетельствуют о высоком реабилитационном потенциале вокала в качестве инструмента индивидуальной фонокоррекции в таком востребованном и актуальном на сегодняшний день разделе медицинской логопедии как фонопедия. Отталкиваясь от принципа опосредованного воздействия в логопедии (В. П. Мерзлякова, Е. Ю. Рау) и научно-философской концепции о «превращенной форме» (М. К. Мамардашвили, Н. Д. Андгуладзе), мы можем предположить, что методически корректный процесс организации вокально-фонопедического воздействия при соблюдении определенных условий может использоваться как метод реабилитационной коррекции у пациентов с дисфункцией голосового аппарата различного генеза. Научные изыскания в данном направлении активно продолжаются. Разработке ряда положений, оставшихся за пределами данной публикации, будут посвящены следующие работы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Абитболь Ж.* Власть голоса; пер. с фр. Ю. Рац. М. : КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2019. 256 с.
2. *Андгуладзе Н. Д.* О творческой природе певческого дыхания: сборник трудов первого международного междисциплинарного конгресса «ГОЛОС» / отв. ред. — Л. Б. Рудин. М. : Arsis, 2007. С. 5–7.
3. *Аникеева З. И.* Современные методы диагностики и комплексного лечения заболеваний респираторного тракта у профессионалов голоса в амбулаторных условиях / под ред. Л. Б. Рудина. М. : ИГ Граница, 2011. 416 с.

4. *Василенко Ю. С.* Голос. Фониатрические аспекты. М. : Энергоиздат, 2002. 480 с.
5. *Гайнанова А. А., Юдичев С. В.* Вокал как форма продуктивной деятельности в отечественной логопедии // *Художественное образование и наука.* 2022. № 4 (33). С. 163–171.
6. *Гайнанова А. А., Юдичев С. В.* Элементы вокала как смоделированная форма продуктивной деятельности для коррекции просодической стороны речи в логопедии // *Художественное образование и наука.* 2023. № 2 (35). С. 148–158.
7. *Дмитриев Л. Б., Телелева Л. М., Таптапова С. Л., Ермакова И. И.* Фониатрия и фонопедия. М. : Медицина, 1990. 272 с.
8. *Емельянов В. В.* Доказательная педагогика в развитии голоса и обучении пению: учебное пособие. 2-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2020. 488 с.
9. *Игнатова Л. Г.* Роль вокальной фонопедии в лечении функциональных расстройств у лиц голосо-речевых профессий // *Голос и коммуникации в современном мире : материалы научно-образовательной конференции, посвященной Международному дню голоса (г. Хабаровск, 16 апреля 2018 года).* Хабаровск : Тихоокеанский государственный университет, 2018. С. 29–35.
10. *Киселев А. Н.* Теория и практика резонансного пения // *Вопросы вокального образования. Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений.* М. ; СПб., 2008. С. 59–61.
11. *Мамардашвили М.* Формы и содержание мышления СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. 288 с.
12. *Мерзлякова В. П., Рау Е. Ю.* Принципы формирования мотивации достижения успеха в рамках интегративного подхода к процессу реабилитации заикающихся // *Специальная педагогика и специальная психология: современные методологические подходы: коллективная монография / науч. ред. Т. Г. Богданова, Н. М. Назарова.* М., 2013. С. 262–263.
13. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М. : ИП РАН; МГК им. П. И. Чайковского; Центр Искусство и наука, 2002. 496 с.
14. *Орлова О. С.* Нарушения голоса. М. : Владимир : АСТ; Астрель, 2008. 220 с.
15. *Павлова Н. В.* Программа «Estill Voice Training» для вокальной методики России: возможности и перспективы // *Искусство и образование.* 2019. № 4(120). С. 51–60.
16. *Рудин Л. Б.* Руководство по голососбережению (медико-профилактическая технология). М. : Граница, 2020. 496 с.
17. *Филиппов А. В.* Недостатки певческого голоса и проблема комплексного воздействия на их исправление // *Вопросы вокального образования: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции по вокальному образованию / ред.-сост. М. С. Агин.* М. : МастерПринт; РАМ им. Гнесиных, 2021. 320 с.
18. *Шушарджан С. В.* Физиологические особенности воздействия вокалотерапии на организм человека: дис. ... канд. мед. наук. М., 1994. 146 с.
19. *Юдичев С. В.* Дыхание в пении: история вопроса // *Вопросы вокального образования. Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / под ред. проф. М. С. Агина.* М. : РАМ им. Гнесиных, 2018. 260 с.
20. *Юшманов В. И.* Вокальная техника и ее парадоксы. 2 изд.. СПб. : ДЕАН, 2002. 128 с.
21. International Classification of Functioning, Disability and Health (ICFDH). Geneva: WHO, 2001. 303 p.
22. *Steinhauer K., McDonald Klimek M., Estill J.* The Estill Voice Model: Theory & Translation. Estill Voice International, Pittsburgh, Pennsylvania, 2017. 226 p.
23. *Hogenhaug Aaen M., Rose A., Christoph N., Sadolin C., McGlashan J.* Complete Vocal Technique-Voice Therapy as a Novel Intervention for Rehabilitation of Laryngeal-Phonatory Dysfunction in Acquired Brain Injury Patients — an Exploratory Retrospective Study // *Perspectives of the ASHA Special Interest Groups.* 2023. P. 863–880.
24. *Weigl B.* Vom Singen und von anderen Dingen. Wien: Kremayr & Scheriau, 1998. 189 s.
25. *Wilson D. K.* Voice Problems of Children. 3rd edition. Williams & Wilkins, 1987. 416 p.

REFERENCES

1. Abitbol J. Vlast' golosa [The Power of the Voice]. Moscow, 2019. 256 p. (In Russian)
2. Andguladze N. D. On the Creative Nature of Singing Breath. *Golos [The Voice: materials of the 1st International Interdisciplinary Congress]*. Moscow, 2007. P. 5–7. (In Russian)

3. Anikeeva Z. I. *Sovremennye metody diagnostiki i kompleksnogo lecheniya zabolevanii respiratornogo trakta u professionalov golosa v ambulatornykh usloviyakh* [Modern Methods of Diagnostics and Complex Treatment of Respiratory Tract Diseases in Voice Professionals on an Outpatient Basis]. Moscow, 2011. 416 p. (In Russian)
4. Vasilenko Y. S. *Golos. Foniatricheskie aspekty* [The Voice. Phoniatic Aspects]. Moscow, 2002. 480 p. (In Russian)
5. Gainanova A. A., Yudichev S. V. Vocals as a Form of Productive Activity in Russian Speech Therapy. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. Moscow, 2022, no. 4 (33). P. 163–171. (In Russian)
6. Gainanova A. A., Yudichev S. V. Vocal Elements as a Form of Productive Activity for Correction of Speech Prosodics in Speech Therapy. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 2 (35). P. 148–158. (In Russian)
7. Dmitriev L. B., Telelyaeva L. M., Taptapova S. L., Ermakova I. I. *Foniatriya i fonopediya* [Phoniatry and Voice Therapy]. Moscow, 1990. 272 p. (In Russian)
8. Emel'yanov V. V. *Dokazatel'naya pedagogika v razvitii golosa i obuchenii peniyu* [Evidential Pedagogy in Voice Development and Teaching Singing : textbook]. Saint Petersburg, 2020. 488 p. (In Russian)
9. Ignatova L. G. The Role of Vocal-Voice Therapy in the Treatment of Functional Disorders in People of Voice and Speech Professions. *Golos i kommunikatsii v sovremennom mire* [Voice and Communications in the Modern World : materials of the Scientific and Educational Conference dedicated to the International Day of Voice (Khabarovsk, April 16, 2018)]. Khabarovsk, 2018. P. 29–35. (In Russian)
10. Kiselyov A. N. Theory and Practice of Resonant Singing. *Agin M. S. (ed.) Voprosy vokal'nogo obrazovaniya* [Issues of Vocal Education : methodical recommendations for teachers of universities and secondary special educational institutions]. Moscow; Saint Petersburg, 2008. P. 59–61. (In Russian)
11. Mamardashvili M. *Formy i sodержanie myshleniya* [Forms and Content of Thinking]. Saint Petersburg, 2011. 288 p. (In Russian)
12. Merzlyakova V. P., Rau E. Yu. Principles of Forming the Motivation to Achieve Success within the framework of an Integrative Approach to the Process of Stutterers' Rehabilitation. *Spetsial'naya pedagogika i spetsial'naya psikhologiya* [Specialised Pedagogy and Specialised Psychology: Modern Methodological Approaches]. Moscow, 2013. P. 262–263. (In Russian)
13. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technique]. Moscow, 2002. 496 p. (In Russian)
14. Orlova O. S. *Narusheniya golosa* [Voice Disorders]. Moscow; Vladimir, 2008. 220 p. (In Russian)
15. Pavlova N. V. *Estill Voice Training Program for a Vocal Technique of Russia: Opportunities and Prospects. Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. Moscow, 2019, no. 4 (120). P. 51–60. (In Russian)
16. Rudin L. B. *Rukovodstvo po golososberezhneniyu (mediko-profilakticheskaya tekhnologiya)* [Guide to Voice Protection and Hygiene (medical and preventive technology)]. Moscow, 2020. 496 p. (In Russian)
17. Filippov A. V. Disadvantages of the Singing Voice and the Problem of Complex Influence on Their Correction. *Voprosy vokal'nogo obrazovaniya* [Issues of Vocal Education : materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference on Vocal Education]. Moscow, 2021. 320 p. (In Russian)
18. Shushardzhan C. B. *Fiziologicheskie osobennosti vozdeistviya vokaloterapii na organizm cheloveka* [Physiological Features of the Effects of Vocal Therapy on the Human Body]. Candidate dissertation. Moscow, 1994. 146 p. (In Russian)
19. Yudichev S. V. Breathing in Singing: History of the Issue. *Agin M. S. (ed.) Voprosy vokal'nogo obrazovaniya* [Issues of Vocal Education : methodical recommendations for teachers of universities and secondary special educational institutions]. Moscow, 2018. 260 p. (In Russian)
20. Yushmanov V. I. *Vokal'naya tekhnika i eyo paradoksy* [Vocal Technique and Its Paradoxes]. Saint Petersburg, 2002. 128 p. (In Russian)
21. *International Classification of Functioning, Disability and Health (ICFDH)*. Geneva, 2001. 303 p. (In English)

22. Steinhauer K., McDonald Klimek M., Estill J. The Estill Voice Model: Theory & Translation. Estill Voice International, Pittsburgh, Pennsylvania, 2017. 226 p. (In English)
23. Hogenhaug Aaen M., Rose A., Christoph N., Sadolin C., McGlashan J. Complete Vocal Technique-Voice Therapy as a Novel Intervention for Rehabilitation of Laryngeal-Phonatory Dysfunction in Acquired Brain Injury Patients — an Exploratory Retrospective Study. *Perspectives of the ASHA Special Interest Groups*. 2023. P. 863–880. (In English)
24. Weikl B. Vom Singen und von anderen Dingen [About Singing and Other Things]. Wien, 1998. 189 p. (In German)
25. Wilson D. K. Voice Problems of Children. 1987. 416 p. (In English)

Информация об авторах:

Гайнанова А. А. — доцент, преподаватель высшей квалификационной категории Российской академии музыки имени Гнесиных, профессор кафедры оперного пения Российской государственной специализированной академии искусств.

Юдичев С. В. — MEd, фонопед, педагог высшей квалификационной категории школы № 2001.

Information about the authors:

Gainanova A. A. — Associate Professor, Lecturer at the Gnesin Russian Academy of Music, Professor at the Opera Singing Department, Russian State Specialized Academy of Arts.

Yudichev S. V. — MEd, Voice Therapist, Teacher of the highest qualification, School no. 2001.

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 13 февраля 2024 года; одобрена после рецензирования 27 февраля 2024 года; принята к публикации 01 марта 2024 года.

The article was submitted February 13, 2024; approved after reviewing February 27, 2024; accepted for publication March 01, 2024.



Научная статья

УДК 7.092

DOI: 10.36871/hon.202401192

Х МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС СКРИПАЧЕЙ «ASTANA-VIOLIN» ПАМЯТИ ДАВИДА ОЙСТРАХА

*Дана Жунусбековна Жумабекова¹,
Мадина Болатовна Капеу-Коханова²*

^{1,2} Казахский национальный университет искусств
010000, Республика Казахстан, Астана, проспект Независимости, 50

¹ danazhumabekova@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2779-1362

² kapeu81@mail.ru, ORCID: 0000-0001-6239-7494

С 6 по 11 ноября 2023 года в Астане прошел X Международный конкурс скрипачей «Astana-Violin», посвященный памяти Давида Ойстраха. Мероприятие было приурочено к знаменательной дате — 25-летию со дня основания Казахского национального университета искусств и прошло при поддержке Министерства культуры и информации Республики Казахстан. Жюри X Международного конкурса скрипачей «Astana-Violin» возглавила народная артистка Республики Казахстан, Герой Труда Казахстана, ректор Казахского национального университета искусств Айман Мусахаджаева. В его состав вошли народный артист Российской Федерации Захар Брон (Швейцария), проректор Национальной музыкальной академии Вьетнама Буй Конг Дью (Вьетнам), художественный руководитель музыкального фестиваля «Vietnam Connection» Чонг Ву (США), музыкальный директор симфонического оркестра Фарго-Мурхед, дирижер Кристофер Циммерман (США), основатель (совместно с Игорем и Валерием Ойстрахами) ансамбля «Ойстрах», художественный руководитель фестиваля «Ost-West-Musikfest» Гернот Винишхофер (Австрия), народный артист Кыргызстана, дирижер Эрнис Асаналиев (Кыргызстан). В Юбилейном конкурсе приняли участие 45 молодых исполнителей из разных стран в двух возрастных категориях: младшая группа (10–15 лет) и старшая группа (16–28 лет). В старшей группе обладателем Гран При стала Сара Драган (Швейцария, класс З. Брона). Членами жюри были присуждены именные премии и дипломы.

Ключевые слова: скрипка, конкурс, Казахстан, исполнитель, педагог, композитор

Для цитирования: Жумабекова Д. Ж., Капеу-Коханова М. Б. X Международный конкурс скрипачей «Astana-Violin» памяти Давида Ойстраха // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 192–198; <https://doi.org/10.36871/hon.202401192>

Original article

XTH INTERNATIONAL VIOLIN COMPETITION “ASTANA-VIOLIN” IN MEMORY OF DAVID OISTRAKH

Dana Zh. Zhumabekova¹, Madina B. Kapeu-Kokhanova²

^{1,2} Kazakh National University of Arts
50 Independence Ave., Astana, 010000, Republic of Kazakhstan

¹ danazhumabekova@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2779-1362

² kapeu81@mail.ru, ORCID: 0000-0001-6239-7494

From 6 to 11 November 2023, Astana hosted the Xth International Violin Competition “Astana-Violin” in memory of David Oistrakh. The event was timed to mark the 25th anniversary of the founding of the Kazakh National University of Arts and was held with the support of the Ministry of Culture and Information of the Republic of Kazakhstan. The jury of the Xth International Violin Competition “Astana-Violin” was headed by Aiman Mussakhajayeva, People’s Artist of the Republic of Kazakhstan, Hero of Labor of Kazakhstan, Rector of KazNUI. It included People’s Artist of the Russian Federation Zakhar Bron (Switzerland), Vice-Rector of the National Music Academy of Vietnam Bui Kong Diu (Vietnam), Artistic Director of the Vietnam Connection Music Festival Chong Wu (USA), Music Director of the Fargo-Moorhead Symphony Orchestra, conductor Christopher Zimmerman (USA), founder (together with Igor and Valery Oistrakh) of the Oistrakh Ensemble, Artistic Director of the Ost-West-Musikfest Festival Gernot Winischhofer (Austria), People’s Artist of Kyrgyzstan, conductor Ernis Asanaliyev (Kyrgyzstan). The Jubilee Competition was attended by 45 young performers from different countries in two age categories: junior group (10–15 years old) and senior group (16–28 years old). The winner of the Grand Prix in the senior group was Sarah Dragan (Switzerland, class of Z. Bron). The jury members awarded personal prizes and diplomas.

Keywords: violin, competition, Kazakhstan, performer, teacher, composer

For citation: Zhumabekova D. Zh., Kapeu-Kokhanova M. B. Xth International Violin Competition “Astana-Violin” in Memory of David Oistrakh. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 192–198. <https://doi.org/10.36871/hon.202401192> (In Russian)



Афиша X Международного конкурса скрипачей «Astana-Violin» памяти Давида Ойстраха

6 ноября 2023 года в Органном зале Казахского национального университета искусств состоялось торжественное открытие X Международного конкурса скрипачей «Astana-Violin» памяти Давида Ойстраха. Приятным моментом стало письменное обращение сына и внука легендарного скрипача — Игоря и Валерия Ойстрахов, датируемое 5 октября 2008 года. Письмо зачитала ректор Казахского национального университета искусств Айман Кожабековна Мусахаджаева, объясняя публике, что только через 15 лет этот конкурс состоялся на казахской земле¹.

В юбилейном конкурсе приняли участие 45 молодых исполнителей из разных стран в двух возрастных категориях: младшая группа (10–15 лет) и старшая группа

¹ IX Международный конкурс скрипачей проводился 20–24 сентября 2021 года в дистанционном формате на базе Казахского национального университета искусств.

В год празднования столетия со дня рождения Давида Ойстраха нам было приятно узнать о проведении международного конкурса скрипачей его имени в Казахстане.

Отрадно видеть, как традиции прославленной русской скрипачьей школы переходят в новое тысячелетие вместе с памятью о великом музыканте.

Опираясь на традиции, которые заветами нам Давид Ойстрах мы можем с оптимизмом смотреть в будущее скрипачьего искусства, как в России, так и во всем мире.

Марк Вагнер
Ойстрах

5 октября 2008 г.

Письмо сына и внука Д. Ойстраха

(16–28 лет). Миссия данного конкурса — открывать новые имена молодых талантливых скрипачей, в чьих руках будущее.

Помимо казахстанцев, о своем желании принять участие в престижных творческих состязаниях заявили молодые музыканты из Швейцарии, Чехии, Испании, России, США, Польши, Вьетнама, Кыргызстана и Таджи-

кистана. В числе конкурсантов были студенты и выпускники Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Московской средней специальной музыкальной школы (колледжа) им. Гнесиных, *Templ University* (Филадельфия, США), школы им. Ж. Шахиди (Душанбе, Республика Таджикистан), музыкальной школы Захара Брона (Цюрих, Швейцария), *Reina Sofia* школы музыки (Мадрид, Испания), Кыргызской национальной консерватории им. К. Молдобасанова, Казахского национального университета искусств и других престижных музыкальных учебных заведений.

Члены жюри не только проводили мастер-классы, но и выступали в концертах, которые стали большим событием художественной программы конкурса скрипачей.

9 ноября 2023 года в Камерном зале театра «Астана Опера» прошел концерт под названием «Давид Ойстрах: гений скрипки XX века», посвященный 115-летию со дня рождения выдающегося скрипача. В нем приняли участие ученики — последователи школы профессора Московской консерватории Давида Федоровича. На концерте выступали звезды мирового скрипачьего исполнительства и выдающиеся педагоги: Айман Мусахаджаева («внучка» великого маэстро, ученица В. А. Климова), Захар Брон (ученик Игоря Ойстраха), Гернот Виношхофер (ученик В. А. Климова), Буй Конг Дью (ученик И. В. Бочковой), Чонг Ву и Эрнис Асаналиев (ученик А. Мусахаджаевой).

В исполнении З. Брона и И. Виноградовой (Швейцария, фортепиано) впервые прозвучала пьеса «Испанская серенада» Ф. Крейслера. Истинной кульминацией вечера стал Двойной концерт И.-С. Баха *d-moll* (в трех частях) — сочинение, требующее особого совершенства исполнения. Таким оно и было в интерпретации знаменитых солистов — А. Мусахаджаевой и З. Брона. Партию фортепиано исполнила С. Акбасова.

Концерт с двумя солистами обладает такими преимуществами, как трактовка сольных партий в виде монологов и дуэтов. В интервью одному из авторов статьи Захар Нухимович Брон так прокомментировал это выступление: «Я участвовал в этом концерте с удовольствием. Меня посетил момент вдохновения, когда я играл Двойной концерт И.-С. Баха с Айман Мусахаджаевой. Конечно, она своим великим творчеством дополняла многое, мы вместе создавали это полотно на сцене, где каждый голос имеет

Афиша концерта
«Давид Ойстрах: гений скрипки XX века»

самостоятельное и вместе с тем ансамблевое значение. Мне кажется, это получилось очень хорошо»².

Глубоко символично, что ученики школы Ойстраха музицировали вместе на сцене «Астана Опера». Во время репетиции с Захаром Нухимовичем Айман Кожабековна сказала: «У нас общее звучание, мы понимали друг друга с полуслова». Концерт никого не оставил равнодушным, зачарованный зал, затаив дыхание, слушал прекрасную музыку в исполнении выдающихся мастеров.

В конкурсном расписании был запланирован и вечер симфонической музыки, прошедший в Центральном концертном зале имени Розы Баглановой, в котором приняли участие члены жюри *Буй Конг Дью* и *Чонг Ву*, выступившие в сопровождении Казахского государственного симфонического оркестра под управлением прославленного маэстро Кристофера Циммермана (США). Слушателям была представлена премьера Концерта для двух скрипок с оркестром «Вьетнамские 4 сезона» композитора Данг Хонг Ань.



Афиша вечера симфонической музыки в Центральном концертном зале им. Розы Баглановой

В Казахстане есть примечательная традиция устраивать для гостей-юбиляров поздравительные акции. Так, в 2016 году в честь 70-летия здесь поздравляли видных музыкантов, друзей и почетных профессоров Казахского национального университета ис-

кусств Л. Исакадзе и В. Третьякова, а в 2017 году — С. Кравченко. В прошлом году юбиларом оказался маэстро Захар Брон, имеющий давние культурные связи с Казахстаном. В заключительный день пребывания в Астане ректор А. Мусахаджаева вручила ему диплом «Почетный профессор Казахского национального университета искусств».

Примечательно, что этому событию предшествовал блистательный бенефис скрипача в городе Уральске (Казахстан), посвященный 75-летию со дня его рождения. 16 июня 2023 года этот праздник он разделил со своими земляками — в городе, где родился и впервые взял в руки скрипку³. На сцену дворца культуры «Атамекен» прославленный скрипач и педагог вышел вместе со своими учениками (Сара Драган и др.). Спонсором выступила генеральный директор Международного фонда культуры и науки «Гармония» Г. М. Мачевская, которая в детстве обучалась игре на фортепиано у матери Захара Брона Иды Брон.

11 ноября в Органном зале Казахского национального университета искусств состоялась церемония закрытия X Международного конкурса скрипачей «Astana-Violin» памяти Давида Ойстраха. Концерт лауреатов конкурса стал кульминацией торжества [1, 9].

Жюри скрипачей единогласно приняло решение придерживаться системы дробления премий для поддержки и развития молодых талантов.

В младшей группе абсолютным лидером (I премия) стал Рихард Коллерт (Чехия, ученик З. Брона) — 15-летний скрипач, блистательно одаренный от природы, выделялся сразу. В его игре привлекла особая первозданность и искренность исполнения. II премию поделили А. Ахмеджанова (класс Р. Мусахаджаевой), С. Мохначева (класс Л. Мещеряковой) и Н. Коллер (Швейцария, класс Л. Третьяковой)⁴.

Членами жюри были присуждены именные премии и дипломы. Так, *специальным*

² Интервью Д. Жумабековой с З. Броном 11 ноября 2023 года.

³ В начале Великой Отечественной войны семью Н. З. Брона эвакуировали в Уральск вместе с оборонным заводом им. К. Ворошилова. Мать Захара — Ида Исаковна Брон была пианисткой, работала заведующей фортепианным отделением в музыкальной школе Уральска.

⁴ Обладателями III премии стали В. Соколова (Астана, класс М. Капеу-Кохановой), Ермакбаева Айлана (Астана, класс Р. Мусахаджаевой), Садвакасов Арсен (Алматы, класс Р. А. Кармысова), Нгуэн-Нгуэн Ли (Вьетнам, класс Буй Конг Дью).

дипломом Захара Брона была награждена А. Ахмеджанова. Приз «Надежда» получили Лаян Еран, Ельдана Копбай, Анель Данияр, Йен Хоанг До, Даниал Боранбаев, Акжан Исраил, Алибек Балагумар, Райхан Дуйсенбай. Приз за лучшее исполнение национального произведения получили Рамазан Копбаев и Танг Лак Ку Нам. Премия за лучшее исполнение виртуозной пьесы была вручена Сагадат Омаргазин. Специальную премию самому юному участнику конкурса получила Стефания Мохначева.

В старшей группе обладателем Гран При стала Сара Драган (Швейцария). Она учится у З. Брона в Швейцарии, хотя родилась в Польше. «Когда я была совсем маленькой, — поделилась Сара Драган, — меня спросили: у кого ты хочешь учиться? Тогда, в семь лет, профессора Брона я лично не знала, но для меня это был самый потрясающий, самый лучший педагог. И тогда я сказала: у профессора Брона. Когда мне было 12 лет, я сыграла концерт с оркестром, и дирижер мне посоветовал: ты должна обязательно идти к Захару Нухимовичу. И когда мы встретились, мне было 13 лет» [2].

II премия была присуждена Инес Буржинской (Испания, класс Захара Брона) и Хоанг Хо Хан Ван (Вьетнам, класс Буй Конг Дью)⁵. II премию получили Инга Родина, (Россия, класс А. Тростянского) и Лиза-Мария Секине (Испания, класс З. Брона).

В старшей группе обладателем специального приза памяти Игоря Ойстраха стала Нурлыбай Индира. А скрипач из Китая Юань Тянь, ныне обучающийся в США, получил специальный приз Валерия Климова. Приз за лучшее исполнение национального произведения вручили двум скрипачам — Еркеайым Сапарбай и Данг Нгуэн Туй Лин. Обладателями приза «Надежда» стали шесть скрипачей — Камила Айткулова, Иосиф Базалько, Жи Ванг, Далер Далишев, Лидия Тушкова, Дильназ Жанкушуква. Эти молодые талантливые музыканты продемонстрировали профессиональные навыки и мастерство. Прошедший музыкальный форум оставил важный след в истории Международного конкурса скрипачей в Астане.

Ниже приводим интервью Д. Жумабековой с членами жюри конкурса скрипачей.

⁵ Обладателями III премии стали — Гульназ Мухамбетуалиева (Астана, класс Р. Мусахаджаевой), Евфросинья Цуварева (Россия, класс А. Лундина), Софи Брэнсон (Швейцария, класс Л. Третьяковой).

Захар Брон (Швейцария)⁶: «Сегодня закончился X Международный конкурс скрипачей “Astana-Violin” памяти великого музыканта. Я очень рад, что проведение этого мероприятия прошло на высочайшем уровне. Это касается организации выступлений участников в зале и на репетициях, особенно во время работы с симфоническим оркестром.

Одна из главных задач любого конкурса — открывать новые таланты, и этот конкурс выполнил ее с лихвой. Многие лауреаты и участники сегодня нас убедили, что это элита будущего. Они показали высочайший уровень исполнительства, понимание музыки и прекрасное владение инструментом. Мне, конечно, приятно, что среди победителей были и мои ученики. Преемственность, которая связана с выступлением на разных конкурсах юных Вадима Репина и Максима Венгерова, сохраняется ныне в лице Сары Драган.

Замечательную работу показали и мои коллеги. Хотел бы, естественно, отметить сестер Мусахаджаевых — Айман, великую скрипачку, и Раису, которая замечательно работает в этой области. Я уверен, что это мероприятие в будущем будет регулярным и приведет к новым победам и открытиям!

Я люблю сестер Мусахаджаевых. Уважаю как великих артистов и прекрасных людей. У нас больше, чем дружеские отношения, между нами полная искренность и почти родственные отношения. Тем более что я сейчас нахожусь на родине, ведь я родом из Казахстана. А из песни слов не выкинешь».

Гернот Винишхофер (Австрия): «Для меня это особенный конкурс, потому что я являюсь учеником Валерия Климова, как и Айман. Известно, что Валерий Александрович в свое время учился в классе Д. Ф. Ойстраха. Член жюри Захар Брон немного старше нас, он обучался у Игоря, сына Давида Ойстраха. У нас — одна скрипичная школа.

X Международный конкурс скрипачей прошел на очень высоком уровне. Многие участники приехали из-за рубежа: из Испании, Польши, Америки, Вьетнама. Было очень интересно. Представители из Казахстана отличились хорошей игрой, серьезной подготовкой. Конкурс состоял из двух туров. В первом туре молодые исполнители играли труднейшие произведения Баха, Паганини,

⁶ З. Брон — профессор королевских академий Лондона, Мадрида и Роттердама, основатель собственной школы для музыкально одаренных детей в Швейцарии (2010).

современные произведения композиторов из стран — участников конкурса. Во втором туре впервые в сопровождении Казахского государственного симфонического оркестра исполнялись концерты П. И. Чайковского, А. Хачатуряна, Г. Эрнста, Ф. Мендельсона, Д. Шостаковича, Я. Сибелиуса. В течение 30-ти лет меня приглашают казахстанские музыканты, и я вижу как динамично развивается Астана и в целом Казахстан. В первые годы я приезжал в Алматы, где играл Скрипичный концерт Л. Бетховена, давал несколько сольных вечеров. Считаю себя почти казахом (имею четыре национальных халата). На открытии конкурса мы слушали потрясающий концерт скрипачей, виолончелистов и ансамбли. Желаю всем больших успехов и радостей в игре на скрипке и прочтении новой музыки».

Айман Мусахаджаева (Казахстан) «Сегодня мы проводим X Международный кон-

курс скрипачей «Astana-Violin», посвященный 115-летию со дня рождения Давида Федоровича Ойстраха — скрипача мирового масштаба. Я училась в классе Валерия Климова — первого лауреата Международного конкурса им. П. И. Чайковского. В качестве жюри мы пригласили известных учеников — последователей Д. Ф. Ойстраха. Это З. Н. Брон, который учился у Игоря Ойстраха. С огромным удовольствием мы принимали гостей из разных стран, с тем чтобы окунуться в атмосферу праздника искусства и высокого профессионализма. Мы выражаем надежду, что проведение X Международного конкурса скрипачей плодотворно отразится на укреплении международных связей, зарождении новых идей творческого сотрудничества и в целом послужит делу мира и добра. Этот конкурс стал для каждого мощным трамплином на пути к великим достижениям в музыкальном искусстве!»



Члены жюри X Международного конкурса скрипачей «Astana-Violin» памяти Давида Ойстраха

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аменова Д. Золотые струны, или Посвящение маэстро // Казахстанская правда. 16.11.2023. С. 9
2. Скрипач Захар Брон дал юбилейный концерт в родном Уральске. URL: <https://smotrim.ru/article/3408939?ysclid=lrtc7hap5u321034517> (дата обращения: 20.12.2023)

REFERENCES

1. Amenova D. Golden Strings, or Dedication to the Maestro. *Kazakhstanskaya pravda [Kazakhstan Truth]*. 2023, November 16. P. 9.
2. Skripach Zakhar Bron dal yubileinyi kontsert v rodnom Uralske [Violinist Zakhar Bron Gave an Anniversary Concert in His Native Uralsk]. (In Russian). Available at: <https://smotrim.ru/article/3408939?ysclid=lrtc7hap5u321034517> (accessed: 20.12.2023)

Информация об авторах:

Жумабекова Д. Ж. — доктор искусствоведения, профессор ВАК Республики Казахстан, профессор кафедры скрипки (Республика Казахстан).

Капеу-Коханова М. Б. — докторант, заведующая кафедрой скрипки (Республика Казахстан).

Information about the authors:

Zhumabekova D. Zh. — Doctor of Art Criticism, Professor of the Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, Professor at the Violin Department (Republic of Kazakhstan).

Kapeu-Kokhanova M. B. — Doctoral student, Head of the Violin Department (Republic of Kazakhstan).

Вклад авторов:

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors:

The authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 29 декабря 2023 года; одобрена после рецензирования 29 января 2024 года; принята к публикации 01 февраля 2024 года.

The article was submitted December 29, 2023; approved after reviewing January 29, 2024; accepted for publication February 01, 2024.



ISSN 2410-6348



9 772410 634007

Индекс 93547