ISSN 2410-6348
eISSN 2658-5251

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2024/3 (40)

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. 22,75
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 22,75
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 (2014–2024) размещен на сайте:

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

https://rgsai.ru/nauka/zhurnal-khudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka

Редколлегия

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2024/3 (40)

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

2024/3 (40)

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**

СОДЕРЖАНИЕ

Вопросы методологии и методики обучения

Санько А. К. Российская композиторская педагогика и вклад Е. К. Голубева 6

Красникова Т. Н. Дисциплины по выбору в системе современного вузовского музыкального образования 19

Коваленко К. В. Специальность «музыкальная звукорежиссура» в контексте стандартизации высшего образования в России 24

Ван Янчжэ. О специфике понятия «китайская фортепианная школа» 31

Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

Алексеева И. В. Инструментальная музыка рубежа XX–XXI веков в диалоге с прошлым 41

Ромащук И. М. Диалог как научная идея: беседы Д. С. Дмитриенко с М. И. Имханицким 48

Барабанова Д. А. «Три четвертитоновые пьесы» Чарлза Айвза: черты новаторства в трактовке фортепиано 53

Воробьева Л. В. Баллада Ц. А. Кюи «Утес»: к проблеме трактовки жанра 61

Ахметова С. П., Михайлова Э. В., Андреева О. П. Архитектоника школьного пространства как инструмент формирования художественной культуры учащихся 67

Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования

Устинская К. И. Основные этапы становления вокального искусства в европейской культуре: от античности до нового времени 75

Вопросы интерпретации в искусстве

Баева А. А. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова — «Соловей» И. Ф. Стравинского: параллели и пересечения 83

Искусство, культура и гуманитарное знание

Ладыжников Н. А. Специфические особенности русского военного марша второй половины XIX века 91

Лукьяненко В. В. Опера «Золотой теленок» Т. Хренникова: стилевые и жанровые особенности 97

Двужильная И. Ф. Память о холокосте: контакт культур в музыке Михаила Броннера 103

Макарычев Д. В. Актер синтетического типа в музыкальном театре XXI века 112

Фольклористика

Гусенкова А. А. Влияние обрядовости на формирование русского фольклорного искусства 122

Ибрагимов А. И. Синкретизм степного мировоззрения и эстетики информационных технологий в творчестве ювелира Ильи Казакова 130

Дао Данг Фуонг, Ле Винь Хунг. Народное пение Соан (Хат Соан) в провинции Фу Тхо и его роль в музыкальном образовании учащихся начальной школы 140

Птицына Е. В. Изучение фольклорных традиций родного края в контексте приобщения студентов к истокам национальной культуры 148

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

Пахомова Е. А., Казаков Е. О., Агафонова Ю. А. Формирование предпринимательской инициативы в сфере креативных индустрий у людей с инвалидностью и ОВЗ 156

Памятные даты. Юбилеи

Ромащук И. М. Н. А. Римский-Корсаков: притяжение таланта (к 180-летию со дня рождения композитора) 161

Потемкина Н. А. Елена Фабиановна Гнесина — творческое наследие 167

CONTENTS

Methodology and Teaching Methods

Sanko A. K. Russian Composer's Pedagogy and the Contribution of E. K. Golubev 6
Krasnikova T. N. Elective Subjects in the System of University Music Education 19
Kovalenko K. V. Specialty "Musical Sound Engineering" in the Context of Standardisation of Higher Education in Russia 24
Wang Yanzhe. On the Specifics of the Concept of "Chinese Piano School" 31

Theoretical Issues of Art, Arts Education and Culturology

Alekseeva I. V. Instrumental Music from the turn of the XXth – XXIst century in a Dialogue with the Past 41
Romashchuk I. M. Dialogue as a Scientific Idea: Conversations between D. S. Dmitrienko and M. I. Imkhanitsky 48
Barabanova D. A. Three Quarter-Tone Pieces by Charles Ives: Innovative Approach to the Piano Perception 53
Vorobeva L. V. "The Cliff" Ballad by C. A. Cui: on the Problem of Genre Interpretation 61
Akhmetova S. P., Mikhailova E. V., Andreeva O. P. Architectonics of School Space as a Tool for the Formation of Students' Artistic Culture 67

The History of Culture, Art and Arts Education

Ustinskaya K. I. The Main Stages in the Formation of European Vocal Art: from Antiquity to Modern Times 75

Interpretation in the Performing Arts

Baeva A. A. The Golden Cockerel by N. A. Rimsky-Korsakov — *The Nightingale* by I. F. Stravinsky: Parallels and Intersections 83

Art, Culture and Humanities

Ladyzhnikov N. A. Specific Features of the Russian Military March of the second half of the XIXth century 91
Lukyanenko V. V. The Golden Calf by T. Khrennikov: Style and Genre Features 97
Dvuzhilnaya I. F. Remembering the Holocaust: Cultural Contact in the Music of Mikhail Bronner 103
Makarychev D. V. Actor of Synthetic Type in the Musical Theatre of the XXIst century 112

Folklore

Gusenkova A. A. The Influence of Ritual on the Formation of Russian Folk Art 122
Ibragimov A. I. Syncretism of the Steppe Worldview and the Aesthetics of Information Technologies in the Works of Ilya Kazakov 130
Dao Dang Phuong, Le Vinh Hung. Xoan (Hat Xoan) Folk Singing in Phu Tho Province and Its Role in the Musical Education of Primary School Children 140
Ptitsyna E. V. Studying the Folklore Traditions of the Native Land in the context of Introducing Students to the Origins of National Culture 148

Socialization and Vocational Training for Persons with Disabilities

Pakhomova E. A., Kazakov E. O., Agafonova Yu. A. Formation of Entrepreneurial Initiative in the Field of Creative Industries among People with Disabilities 156

Anniversaries

Romashchuk I. M. N. A. Rimsky-Korsakov: the Attraction of Talent (on the 180th anniversary of the composer's birth) 161
Potemkina N. A. Elena Fabianovna Gnesina — Creative Heritage 167

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403006

РОССИЙСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ПЕДАГОГИКА И ВКЛАД Е. К. ГОЛУБЕВА

Анатолий Константинович Санько

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская, 13/6

Dee-2006@mail.ru, ORCID: 0000-0002-1097-1113

В статье впервые раскрываются основные исторические этапы становления российской композиторской педагогики. Освещен вклад первых консерваторий России в Петербурге и Москве в развитие музыкального образования. Сделан системный анализ российских учебников по композиции М. Ф. Гнесина, О. А. Евлахова, Е. И. Месснера, С. М. Слонимского и даны сравнения с «Основами музыкальной композиции» Арнольда Шенберга. Рассмотрен вклад в воспитание творческой молодежи одного из ведущих педагогов-мастеров, профессора Московской консерватории Евгения Кирилловича Голубева (1910–1988) — ученика и последователя Н. Я. Мясковского. Приведены воспоминания Голубева из его дневниковых «Алогизмов», раскрывающие эстетические взгляды композитора и сущность его педагогического метода. Выполнен анализ стилистических особенностей методов композиции учеников Голубева, среди которых Г. Шантырь, Т. Николаева, А. Холминов, А. Эшпай, Т. Кулиев, Г. Григорян, А. Шнитке, А. Исакова, К. Баташов, И. Красильников, А. Головин, А. Кобляков, Ю. Воронцов и многие другие. Е. К. Голубев, развивая традиции своих великих предшественников — Римского-Корсакова, Мясковского, Танеева, Прокофьева и др., — создал одну из самых значительных композиторских школ в России. Традиции его школы прорастают в новых поколениях музыкантов.

Ключевые слова: российская композиторская педагогика, Е. К. Голубев, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, Н. Я. Мясковский, М. Ф. Гнесин, Е. И. Месснер

Для цитирования: *Санько А. К.* Российская композиторская педагогика и вклад Е. К. Голубева// Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 6–18. https://doi.org/10.36871/hon.202403006

© Санько А. К., 2024

Original article

RUSSIAN COMPOSER'S PEDAGOGY AND THE CONTRIBUTION OF E. K. GOLUBEV

Anatoly K. Sanko

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation

Dee-2006@mail.ru, ORCID: 0000-0002-1097-1113

The article reveals for the first time the main historical stages in the formation of Russian composer's pedagogy. The contribution of the first Russian conservatories in Saint Petersburg and Moscow to the development of music education is highlighted. A systematic analysis of Russian composition textbooks by M. F. Gnesin, O. A. Evlakhov, E. I. Messner, S. M. Slonimsky is carried out, and comparisons are made with Arnold Schoenberg's *Fundamentals of Musical Composition*. The contribution to the education of creative youth made by one of the leading master teachers, Professor of the Moscow Conservatory Evgeny Kirillovich Golubev (1910–1988), a student and follower of N. Ya. Myaskovsky, is considered. Golubev's recollections from his diary *Alogisms* are presented, revealing the composer's aesthetic views and the essence of his pedagogical method. The article analyses the stylistic features of Golubev's students, including G. Shantyr, T. Nikolaeva, A. Kholminov, A. Eshpai, T. Kuliev, G. Grigoryan, A. Schnittke, A. Isakova, K. Batashov, I. Krasilnikov, A. Golovin, A. Koblyakov, Y. Vorontsov and many others. E. K. Golubev, developing the traditions of his great predecessors — N. A. Rimsky-Korsakov, N. Ya. Myaskovsky, S. I. Taneyev, S. S. Prokofiev and others, created one of the most significant schools of composition in Russia. The traditions of his school are being developed by new generations of musicians.

Keywords: Russian composer's pedagogy, E. K. Golubev, N. A. Rimsky-Korsakov, S. I. Taneyev, N. Ya. Myaskovsky, M. F. Gnesin, E. I. Messner

For citation: Sanko A. K. Russian Composer's Pedagogy and the Contribution of E. K. Golubev. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 6–18. https://doi.org/10.36871/hon.202403006 (In Russian)

В области музыкальной педагогики, особенно композиторской, много белых пятен и мало опубликованных материалов. Когда отмечаются особенности преподавания того или иного педагога по классу сочинения, правильнее говорить не о методике, а о ее творце — высокоталантливой личности, обладающей широким спектром знаний и приемов, которыми он не только владеет сам, но и умеет передать ученикам. Обучение композиторской молодежи почти всегда таит в себе что-то неожиданное, непредсказуемое. Каждый начинающий композитор — это индивидуальность, идущая зачастую своим, не схожим с другими путем, которой следует помочь себя проявить. Отсюда сложность и ответственность педагога: увидеть эту индивидуальность и направить ученика по верному пути. В этой связи приведем слова выдающегося композитора, профессора Санкт-Петербургской консерватории с полувековым стажем С. М. Слонимского: «Перефразируя мысль Римского-Корсакова об искусстве инструментовки (в его "Основах оркестровки"), можно сказать, что индивидуально тонко работать с каждым творчески ярким учеником, помочь ему найти свое в творчестве, обучать его чутко и плодотворно есть тайна, которую не следует пытаться раскрыть научными разоблачениями. Поэтому я больше пишу о творчестве и музыкантской личности, чем о педагогической методике и приемах обучения» [10, *5*].

Сделаем краткий экскурс в историю российской композиторской педагогики. Ее начало связано с деятельностью Иоганна Фукса[1]. Образованный музыкант, Фукс преподавал гармонию и контрапункт

[1] Иоганн Леопольд Фукс (1785–1853) — русский музыкальный теоретик, педагог и композитор. Немец по происхождению. Фукс родился в Саксонии, а в начале XIX века поселился в России.

в Петербурге и пользовался авторитетом в кругах музыкальной интеллигенции. В 1823 году у него учился М. И. Глинка. Среди научно-педагогических работ Фукса отметим «Практическое руководство к сочинению музыки» (1830) и «Руководство к обучению первоначальным основаниям на фортепиано» (1834). В пособии 1830 года автор системно изложил основы теории аккордов. Этот труд Фукса стал одним из первых опубликованных в России учебников гармонии и получил широкое распространение в русской музыкальной практике. Пособие 1834 года предназначено для молодых педагогов и также строго систематизировано. По словам В. Натансона[2], позитивно оценившего учебник, недостаток он увидел в игнорировании русской народной песни при обучении.

Однако профессиональное композиторское образование в России связано с открытием столичных консерваторий — Петербургской (1862) и Московской (1866). Открытие первой русской консерватории в Петербурге стало знаменательным событием для отечественной музыкальной культуры. Консерваторию возглавил Антон Рубинштейн (1829–1894) — композитор разносторонней одаренности, обладавший качествами прекрасного исполнителя, педагога и организатора. Консерватория положила начало высшему профессиональному образованию в стране и стала одним из ведущих центров не только русского, но и мирового музыкального искусства. Формировались традиции, и складывалась петербургская школа — одна из самых значительных в России. Всемирную известность получили скрипичная школа Л. Ауэра[3], фортепианная — Т. Лешетицкого[4] и А. Есиповой[5], виолончельная — К. Давыдова[6] и А. Вержбиловича[7]. Подчеркнем такой важнейший факт: первая русская консерватория была единственным музыкальным вузом в огромной многонациональной империи. Но если на исполнительских факультетах работали приглашенные педагоги-иностранцы, то обучение композиторов А. Рубинштейн считал необходимым поручать русским профессорам. И что особенно важно, он не только воспринял и культивировал универсальный европейский тип образования, но и всячески развивал национальные элементы в обучении композиторов.

Единственным иностранцем, стоявшим у истоков композиторского образования в России, был датчанин Юлий Иогансен (1826–1904), приглашенный на работу Рубинштейном. Прекрасный полифонист, он создал учебник по строгому контрапункту («Двух- трех- четырехголосный, простой, двойной, тройной и четвертной строгий контрапункт», Москва–Лейпциг, 1904), который был весьма распространен в России. Учениками Иогансена были А. К. Лядов, Н. Соколов, Я. Озол, А. С. Аренский и др.

В числе первых выпускников консерватории был П. И. Чайковский, ученик Зарембы и Рубинштейна, удостоенный большой серебряной медали. Первым среди профессоров начал преподавать теорию композиции на русском языке Н. И. Заремба (1821–1879). Он увидел редчайший талант Чайковского, но в то же время отрицательно отнесся к его 1-й симфонии.

Неоценимый вклад в воспитание творческой молодежи внесли Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов. Отмечая высокий уровень Петербургской консерватории, эстонский музыковед Офелия Туйск писала, что «на рубеже столетий трудно найти другую консерваторию, где композицию преподавали бы три таких крупных композитора, как Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Композиторы такого масштаба дарования чаще предпочитают создавать собственные произведения, чем тратить время на учеников» [12, *92*]. В личности Римского-Корсакова сочетался гениальный композиторский дар и талант выдающегося педагога, воспитавшего огромную плеяду

[2] Владимир Александрович Натансон (1909–1993) — пианист, профессор Московской консерватории.
[3] Леопольд Семенович Ауэр (1845–1930) — скрипач, педагог и дирижер, профессор Петербургской консерватории. С 1868 по 1917 год жил в России.
[4] Теодор Осипович Лешетицкий (1830–1915) — польский пианист и педагог, ученик К. Черни. С 1852 по 1878 год жил в Петербурге, профессор Петербургской консерватории.
[5] Анна Николаевна Есипова (1851–1914) — русская пианистка и педагог, профессор Петербургской консерватории.
[6] Карл Юльевич Давыдов (1838–1889) — русский виолончелист, композитор, дирижер и музыкальный деятель, с 1862 по 1887 год профессор Петербургской консерватории.
[7] Александр Валерианович Вержбилович (1849–1911) — русский виолончелист, преподавал в Петербургской консерватории.

композиторов и исполнителей[8]. В 1885 году он закончил «Практический курс гармонии». В этом учебнике основное внимание уделено формообразующей роли гармонии, а также изучению каденций и модуляций. Вторым фундаментальным учебником Римского-Корсакова явились «Основы оркестровки» (1913), завершенные его учеником М. Штейнбергом. Учебника такой методической многогранности не существовало в педагогической практике, и он стал настольной книгой для всех обучающихся оркестровке.

Московская консерватория была открыта в 1866 году по инициативе Н. Г. Рубинштейна. Первым профессором по классу сочинения стал воспитанник Петербургской консерватории П. И. Чайковский. Его имя было присвоено прославленному вузу в 1940 году. Созданное Чайковским «Руководство к практическому изучению гармонии» (1871) — это первый отечественный учебник, написанный русским композитором и имеющий непреходящую научную и педагогическую ценность. Главная мысль учебника заключается в том, что гармония является, прежде всего, искусством голосоведения. Концепция автора заключается в том, что не нужно следовать правилам догматически, лучше попробовать слухом, то есть главный принцип для него — критерий художественной целесообразности. Отметим, что концепции и Чайковского, и Римского-Корсакова нашли отражение в новых учебных пособиях. Так, например, выдающийся русский музыковед и педагог Ю. Н. Холопов (1932–2003), создавший курс современной гармонии, внес много инноваций в обучение композиторов и музыковедов, учитывая достижения своих великих предшественников.

Традиции Чайковского-педагога продолжил его любимый ученик С. И. Танеев (1856–1915). Универсализм личности Танеева заключался в органичном синтезе композиторского творчества, исполнительской, научной и педагогической деятельности. Из его консерваторского класса вышли композиторы мирового масштаба — Рахманинов, Скрябин, Метнер, а также такие талантливые музыканты, как Ан. Александров, С. Василенко, Р. Глиэр, Г. Конюс, Н. Жиляев, А. Станчинский, З. Палиашвили, Вс. Задерацкий и др. Главный теоретический труд Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» раскрывает идею автора о незыблемости полифонических приемов, жизненность которых показали разные эпохи в истории музыки. Много внимания композитор уделял преподаванию анализа форм. Именно он определил музыкальные формы как самостоятельный раздел музыкальной композиции. В 1897 году в Московской консерватории был учрежден годичный цикл лекционных и практических занятий по музыкальным формам. В 1902 году Танеев составил программу курса практического сочинения, в которой проявилось его стремление к синтезу всех разделов теории композиции. Курс был рассчитан на два года. В первый год акцент делался на инструментальных формах:

а) песенной (вариации, этюд, танцевальные формы, марш, скерцо и т. п.);
б) низших и высших формах рондо;
в) формах сонатного *allegro* (увертюра);
г) сложной сонатной форме (соната для фортепиано, струнный квартет, симфония и т. п.).

Второй год включал ораториальные и оперные формы:

а) мотет и фуга для хора и оркестра;
б) речитатив, ариозо, ария, романс, ансамбли — дуэты, трио и т. д. (оперный финал).

Программа Танеева отличается от метода Балакирева, который, не будучи профессором Петербургской консерватории, создал свою систему преподавания, по которой сочинение вводилось с первого курса обучения. В некоторых российских вузах она действует и сейчас. Первым заданием Балакирева было сочинение симфонии, чтобы максимально активизировать образный мир и фантазию ученика. По словам С. М. Слонимского, современным консерваториям необходимы балакиревская раскованность, смелость, направленные на высвобождение творческих сил личности, ее индивидуальных устремлений. Интересно, что такая же модель композиторского образования применялась Р. М. Глиэром в Киеве, Н. Д. Кашкиным в Москве и В. В. Щербачевым в Пе-

[8] За 37 лет работы в Петербургской консерватории у Римского-Корсакова обучалось более 230 учеников — композиторов, музыковедов и исполнителей. Среди них — Н. Мясковский, С. Прокофьев, И. Стравинский, А. Глазунов, А. Лядов, М. Ипполитов-Иванов, А. Аренский, А. Гречанинов, М. Штейнберг, Б. Асафьев, В. Золотарев, а также представители разных музыкальных национальных культур — Н. Лысенко, Я. Витолс, А. Капп, Э. Менгайлис, А. Спендиаров, М. Баланчивадзе и многие другие.

тербурге. В своей основе она сохранилась и до настоящего времени.

Наряду с Танеевым преемником Чайковского в преподавании композиции был А. С. Аренский (1861–1906). Известно, что Танеев не считал задачу по гармонии художественным произведением. Поэтому ему было неинтересно преподавание этого раздела музыкальной композиции. Аренский же преподавал гармонию творчески. В своем «Кратком руководстве к практическому изучению гармонии» он стремился сблизить и объединить методики Чайковского и Римского-Корсакова. Наиболее значительная работа Аренского «Руководство к изучению форм вокальной и инструментальной музыки» (1893) стала первым учебным пособием русского композитора, охватившим разные разделы музыкальной композиции.

Композиторский факультет в Московской консерватории открылся в 1922 году, а его появление совпало с образованием СССР. Факультет назывался тогда «научно-композиторским»[9]. Н. Я. Мясковский, приступивший к работе в консерватории в 1921 году, стал общепризнанным главой московской композиторской школы советского периода. Обновленный вариант программы по композиции был написан в 1967 году тремя авторами — профессорами Московской консерватории С. А. Баласаняном, Е. К. Голубевым и В. Г. Фере (через 100 лет после появления первой программы в 1867 году). Данная программа имеет свои особенности. Во-первых, она рассчитана на полноценное обучение молодых композиторов на протяжении пяти лет. Во-вторых, на «младших» курсах, первом и втором, акцент сделан, согласно установкам учебника М. Ф. Гнесина, на формировании тематического материала, сопоставлении тем, написании связующих построений, освоении навыков вариационного развития материала и т. д. Основная задача третьего курса — овладение сонатной формой как одной из высших гомофонных форм и, соответственно, сочинение симфонии, концерта, кантаты с широко развитой инструментальной и хоровой фактурой.

Дипломный экзамен по программе 1967 года проходил в два этапа. Первый — исполнение симфонического или вокально-симфонического произведения. Второй — показ камерных сочинений — инструментальных и вокальных. Таким образом, программа помогала выявить возможности молодых композиторов в сочинениях разных жанров.

Остановимся на особенностях российских учебников по композиции. Первый отечественный учебник «Начальный курс практической композиции» был написан М. Ф. Гнесиным. Этот учебник появился в 1941 году, буквально перед войной, но был издан значительно позднее (1962).

Подобно программе Танеева, Гнесин синтезировал в своем учебнике основные положения гармонии, полифонии, формы и придал им композиторскую направленность. Содержание его книги выходит далеко за рамки учебного курса. В ней освящены проблемы творческой психологии начинающего композитора, проблемы мастерства, теоретические и эстетические закономерности, то есть тот важнейший круг вопросов, который необходим для воспитания композиторской молодежи. Безусловно, учебник Гнесина написан под влиянием идей его учителя Н. А. Римского-Корсакова, который, будучи гениальным композитором и педагогом, не только отдавал должное технологической стороне творчества, но и ценил умение видеть и развивать в учениках художественную индивидуальность. В отличие от учителя, который соотносил творчество учеников с их национальными особенностями, Гнесин такой вопрос не ставил, вероятно, считая, что в начале обучения это не обязательно. Рассматривая дарования молодых композиторов, автор не отдавал предпочтения тому или иному типу, считая, что все имеют равные шансы на полноценное развитие. Вот что он писал: «Школа не может строиться только в расчете на людей с особым, специальным типом дарования. Она должна уметь помочь стать на ноги каждому» [3, *203*].

Одно из важнейших положений учебника Гнесина — необходимость выработки мастерства в развитии тематизма. Предостерегая учеников от дилетантизма, автор подчеркивает важность знания музыкально-теоретических дисциплин: «Пренебрежение к этой области самосовершенствования, как правило, грозит молодым композиторам приблизительностью воплощения их намерений, которая никогда не является показателем подлинного мастерства и до конца не может быть оправдана особой величественностью их замыслов» [там же]. С другой стороны, педагог-теоретик, видя значительные успехи ученика

[9] Интересно, что к этому названию в Московской консерватории вернулись почти через 100 лет — в 2020 году.

по теоретическим предметам, предсказывает блестящее будущее как композитора или, наоборот, недовольный его достижениями заявляет, что композитором ему никогда не быть. Гнесин пишет о наивности такого подхода. По его убеждению, только *курс практического сочинения*, проходящий через все годы обучения, может выявить художественные достижения начинающих. И в XXI веке многие положения учебника Гнесина используются в музыкальных учебных заведениях как руководителями классов сочинения, так и начинающими композиторами.

В 1963 году появилось исследование петербургского композитора О. А. Евлахова «Проблемы воспитания композитора». Эпиграфом к своей книге автор избрал мысль В. Г. Белинского: «Воспитание — великое дело: им решается участь человека» [7, *3*]. Во введении автор скромно заявляет, что «предлагаемая книга не может претендовать на роль методического руководства или учебника по композиции», отдавая себе отчет в трудности и даже невыполнимости такой задачи. Действительно, Евлахов не ставил целью создание учебника, но его огромный опыт позволил осветить многие профессиональные проблемы, которые важны для педагогов. Учитывая сложность и неразработанность многих вопросов композиторской педагогики, Евлахов делится своими взглядами на преподавание, анализирует учебный процесс и тут же отмечает, что его суждения не должны восприниматься как единственные: в педагогической практике не может быть шаблонов и штампов. В отличие от учебников М. Ф. Гнесина и Е. И. Месснера, адресованных начинающим композиторам или обучающимся самостоятельно, книга Евлахова, представляющая несомненную ценность, написана для руководителей классов сочинения. Евлахов считал полезным доверить дальнейшее развитие своих учеников выдающимся композиторам, он способствовал приглашению своего учителя Д. Д. Шостаковича в Ленинградскую консерваторию для занятий с аспирантами, среди которых были и его ученики — Борис Тищенко, Александр Мнацаканян, Герман Окунев.

Учебник «Основы композиции» Месснера[10] привлекает, прежде всего, широтой поставленных проблем и их раскрытием. На кафедре сочинения Московской консерватории не раз ставилась задача создания учебного пособия для начинающих композиторов. Ставилась, но не решалась. Именно Месснер предложил свое решение проблемы. В его книге всякий музыкант, будь то студент или педагог, найдет ответ на многие профессиональные вопросы.

Во введении автор подчеркивает, что «ставит в пособии узко-педагогические задачи» [8, *3*], то есть основы композиции (самую сущность музыкального творчества) он трактует с точки зрения *технологии музыкального искусства*. На самом деле содержание и значимость труда Месснера далеко выходят за рамки задач узко педагогических. Подробно рассматривая главные элементы музыкального языка, он констатирует недостаточную освещенность таких важных вопросов, как взаимосвязь формы и содержания, оформление того или иного звукового образа, выбор мелодического и гармонического материала, его фактурное и структурное решение. В книге Месснера, как и у Гнесина, на первом плане вопросы формообразования, которым посвящено большинство глав. Однако автор не дублирует учебники музыкальных форм: совершенно очевидна композиторская направленность его труда, в котором основные законы формообразования рассматриваются в исторической эволюции и с особенностями, присущими произведениям выдающихся мастеров.

В то же время в высказываниях автора есть некоторые спорные моменты. Так, например, сравнивая соотношение ритма и интонации, Месснер пишет: «В эмоциональном отношении ритм выступает наравне с интонацией. Крупнейшие композиторы-мастера, применяя самые разнообразные средства музыкального искусства, отдавали, как правило, предпочтение или ритму, или интонации» [8, *48*]. По его мнению, наиболее сильной стороной творчества Бетховена был ритм, а у Чайковского — интонация. Действительно, волевая энергия ритма является олицетворением героических образов Бетховена, а яркая мелодика и интонация Чайковского выражают его лирико-драматические образы. Однако мастерство этих гениальных композиторов, их неповторимый образный мир никак нельзя отождествлять лишь с ритмическими или мелодическими особенностями.

В концепции Месснера наблюдается гармоничное соотношение форм и жанров, ил-

[10] Е. И. Месснер (1897–1967) — композитор, ученик М. Ф. Гнесина и Р. М. Глиэра по училищу и Н. Я. Мясковского по консерватории.

люстрируемых интересными примерами разных эпох и стилей — от Древней Греции до русской музыкальной классики XX века, а также редкое равновесие технологических разделов и музыкального содержания. В этом видится развитие традиций его великих учителей — Н. С. Жиляева и Н. Я. Мясковского, которые умели связать явления жизни и искусства в единый процесс. Подчеркнем, что пособие Месснера востребовано при обучении новых поколений композиторов.

Среди зарубежных изданий отметим труды А. Шенберга и Ц. Когоутека. «Основы музыкальной композиции» Арнольда Шенберга были изданы в 1967 году в Англии и США. Долгие годы в СССР не публиковалось трудов по зарубежному музыковедению, поэтому в России книга появилась лишь в 2000 году в переводе Елены Доленко. Главная особенность труда Шенберга — опора на классико-романтические формы, а именно — на произведения австро-немецких композиторов (Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Вагнера и др.). В книге отражены взгляды Шенберга на сочинение музыки, его пристрастия, отношение к различным явлениям искусства, то есть мастер раскрывает свою творческую лабораторию. Так, например, разбирая строение мотивов, автор подчеркивает свою композиторскую позицию — все зависит от трактовки мотива и его развития. Использование мотива требует варьирования, варьирование, в свою очередь, означает изменение, однако, если изменить все детали, получится нечто чужеродное, несогласованное, алогичное, что разрушит основную форму мотива. Итак, варьирование требует изменения некоторых менее важных компонентов и сохранения некоторых более важных [13, *32*]. В заключение Шенберг приходит к важному выводу: «Только чуткость художника может предопределить развитие мотива в искусно сделанный шедевр, лишенный излишеств, но полностью реализующий композиторское видение» [там же, *212*].

Значительный интерес представляет переписка Шенберга с художником Василием Кандинским. Шенберг верит в силу нового искусства, он пишет: «Всякое формотворчество, рассчитанное на традиционное воздействие, не свободно от актов сознания. Но искусство принадлежит бессознательному! Здесь выражают себя! Притом выражают непосредственно!» [цит. по: 6, *9*]. И далее Шенберг раскрывает свой взгляд на развитие гармонического языка: «Я верю, что со временем мы сможем осознать, что гармония современнейших из нас и гармония классиков управляется одними законами. Вопрос лишь в том, чтобы должным образом их расширить и понять в обобщенном смысле» [там же, *10*].

В труде Шенберга много интересных наблюдений, хотя иногда его суждения носят весьма субъективный характер. Вот, например, что он пишет о Мусоргском: «Мелодические последования, как, например, у Мусоргского, несомненно, оказавшегося под влиянием восточной народной музыки, в свою очередь, повлияли на западное мелодическое письмо» [13, *109*]. Безусловно, Мусоргский, как и Бородин, и Римский-Корсаков влияли на западноевропейских композиторов, но не только колоритом «восточной народной музыки». Глубина их музыкальных образов, самобытность стиля не могли не влиять на последующие поколения.

Другой пример. Шенберг пишет: «Музыка Чайковского, современника Мусоргского, не обнаруживает никакого отношения к фольклору, но скорее связана с общим гармоническим ощущением эпохи; она имеет больше сходства с музыкой норвежца Грига, нежели с произведениями его русских соотечественников» [там же]. С этой субъективной оценкой, конечно, согласиться нельзя.

Учебник Шенберга, главы новой венской школы, явился антиподом по отношению к его творчеству. Пособие опирается на закономерности классической музыки, в нем автор подчеркивает первичность в обучении именно классических традиций. Наличие ярких примеров из музыкальной литературы, интересных авторских суждений, логичная система в подаче особенностей формообразования — все эти качества ставят учебник Шенберга в ряд талантливых исследований в данной области.

Книга чешского композитора и музыковеда Цтирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» появилась в России в 1976 году. В ней автор выполнил чрезвычайно сложную задачу — систематизировал разнообразные виды композиторских техник. И хотя книга не является учебником, она имеет огромную познавательную ценность и содержит обширнейшую информацию по новым техникам письма, необходимую и композиторам, и музыковедам.

Исследование Слонимского «Мелодика» охватывает виды мелодики, ее эволюцию в разных национальных культурах. Это на-

стольная книга для музыкантов любой специальности. Ее композиторская направленность в то же время совершенно очевидна. Слонимский дает интересную классификацию ладового мелоса и разновидностей ладомелодической природы. В конце каждой из девяти глав предложены задания на сочинение мелодий — вокальных и инструментальных, но с разными стилевыми особенностями. Вот, например, какие задания для композиторов предлагает автор в конце восьмой главы: «Написать четыре мелодии в стилях:

- средневековой, ренессансной или барочной музыки;
- в баховском стиле или в стиле венских классиков;
- в стиле западноевропейской романтической музыки XIX века;
- в стиле любого творческого направления русской музыки XIX века» [11, *210*].

Эти задания чрезвычайно важны, так как направляют внимание начинающих композиторов на знакомство с широкой панорамой музыкальных стилей. В итоге, автор предлагает: «сочинить две мелодии — вокальную и инструментальную — в своей собственной творческой манере» [там же, *255*].

Перейдем к анализу педагогической деятельности Е. К. Голубева. Голубев был хорошо знаком с Гнесиным, Месснером и их трудами. С большим уважением вспоминал он Михаила Фабиановича, его смелые и независимые взгляды (часто абсолютно не совпадавшие с мнением властных структур), а их общение началось еще во время обучения Голубева в школе и техникуме имени Гнесиных. С Месснером они были коллегами на кафедре сочинения. Приветствуя появление учебников Гнесина и Месснера, Евгений Кириллович признавался, что за это дело он бы не взялся, считая его слишком трудоемким. Однако созданная им программа по полифонии используется и сейчас на научно-композиторском факультете.

В своей педагогической работе Голубев развивал традиции московской композиторской школы, и в первую очередь своих учителей — Жиляева, Мясковского и Прокофьева. Школа Мясковского продолжает жить и развиваться не только в его многочисленных учениках (которых более 80), но и в новых поколениях композиторов, то есть преемственность традиций здесь совершенно очевидна. К Голубеву как любимому ученику и ассистенту Мясковского неоднократно обращались с просьбой написать о методе преподавания учителя, но ученик не считал возможным конкретизировать метод педагога. Вот что он писал: «Раскрытие метода преподавания Николая Яковлевича — просьба трудно выполнимая. Метода не было. Был Мясковский — гениальный композитор, всеобъемлющих знаний и ума. Проиграв на рояле, если автор сам был не в состоянии, сочинения [студента. — *А. С.*], он указывал на их недостатки. Диагноз всегда был безошибочно точен, но предлагался мягко, только в форме совета» [4, *47*]. То есть ученик подчеркивает высочайшую эрудицию учителя и его редкие качества русского интеллигента. И далее: «Николай Яковлевич не спорил и не настаивал, не согласен — делай, как знаешь. Со стороны могло показаться даже какое-то безразличие или равнодушие. Полная противоположность тому, как темпераментно, горячо вел себя на своих занятиях Жиляев. Сравнивать можно, но нельзя делать выводы. Трудно писать об опытнейших педагогах композиции. Опыт опытом, но к нему необходим еще некий таинственный плюс. От одних уходят, к другим приходят».

Отрицая наличие какого-либо особого метода своего наставника, Голубев в то же время раскрывает редчайший талант Мясковского-учителя, многоаспектность его творческого и педагогического дара, удивительное чутье, детали которого трудно передать словами, а выявлялись они только в тесном общении, постоянном контакте и кропотливой совместной работе. Как всякая выдающаяся личность, занимающаяся еще и педагогическим трудом, Мясковский оказал колоссальное влияние на творческое развитие учеников, поэтому правильнее в данном случае говорить не об особом методе, а о редком самобытном таланте художника, который не только выразился в его симфонизме, но и позволил создать крупнейшую композиторскую школу в России в советский период. Также ярко охарактеризовал педагогический талант Мясковского Д. Д. Шостакович: «У Мясковского была редкая хватка, позволившая ему, что называется, “с налету”, с одного взгляда в партитуру подметить в ней как главное, так и детали. В своих высказываниях он был очень немногословен, порой строг. Но даже суровые слова его критики — это чувствовалось — шли от большого сердца и любви к музыке, поэтому никогда не обижали. Тем более что с такой же взыскательностью (это было известно) он относился к самому себе» [цит. по: 1, *48*].

Честность и бескомпромиссность были органическими чертами характера учителя и ученика, которые ни при каких обстоятельствах не могли пойти на сделку со своей совестью. В «Алогизмах» Голубев подчеркивает редкую скромность и самокритичность учителя, его стремление к постоянному совершенству, необычайную требовательность к своей творческой работе: «Приведу глубочайший пример авторского самопостижения. Кто-то из учеников Рафаэля спросил его: “Маэстро, зачем Вы в сотый раз поправляете Мадонну, когда она уже верх совершенства?” Рафаэль ответил ему, что нам, авторам, как никому другому, дано видеть как свои достоинства, так и свои недостатки. Николай Яковлевич даже огромный успех своей 6-й симфонии склонен был преуменьшать» [4, *89*].

Исключительный интерес представляет анализ 6-й симфонии, выполненный Голубевым с глубоким проникновением в содержание выдающегося сочинения. Приведем отрывок из этого анализа, записанный Голубевым в «Алогизмах»: «6-я симфония — гигантское симфоническое полотно. Это мистерия: познание через искусство тайны жизни и смерти. В одном только финале объединяются песни французской революции — Карманьола и *Ca ira*, средневековое *Dies Irae* и русский народный заупокойный напев о расставании души с телом. Весь этот разнородный тематизм аккумулирован в непостижимый в своем единстве духовный порыв, способный адекватно отразить грандиозную трагедию. А были ли в Европе после Лоэнгрина, Парсифаля и Гибели богов созданы произведения, по своему апокрифическому катарсису равные 6-й симфонии Мясковского?! В музыкальной концепции Вагнера Свет Грааля нисходил сверху, осеняя и вразумляя земную жизнь. У Мясковского он зарождался в самой толще народных страданий, преображаясь в великую духовную красоту, возвышающую его над всем земным. Знал ли Мясковский, согласно Рафаэлю, истинную цену своим высшим достижениям? О да, конечно, знал! Но не слишком-то хотел, чтобы поняли другие. И тому были причины. Вся идеологическая атмосфера, идеалы социалистического реализма категорически исключали и продолжают исключать даже близкое подобным мыслям. Склонность Мясковского, по словам Гулинской, “всегда особенно иронизировать по поводу своих сочинений” была формой защиты. Характеру Мясковского было бы очень трудно переносить такое большое превосходство над теми, с кем он повседневно общался. Именно сознание своего предназначения и позволяло ему с такой легкостью “шутить” по своему адресу. Мог ли Николай Яковлевич дорожить мнением тех, кто этого не понимал?!» [4, *90–91*].

Н. Я. Мясковский умер в 1950 году, Постановление 1948 года подкосило его здоровье. Как всякий выдающийся художник, он болезненно реагировал на несправедливые поступки властей. Утрата личности такого масштаба была невосполнимой потерей не только для кафедры сочинения, но и для всей русской музыкальной культуры. Ядро московской композиторской школы в консерватории составили ученики Мясковского — В. Я. Шебалин, А. И. Хачатурян и Е. К. Голубев. Именно они воспитали наибольшее количество учеников, многие из которых стали последователями школы. Кроме названных композиторов традиции учителя развивали Е. И. Месснер, В. Г. Фере, Д. Б. Кабалевский и Н. И. Пейко.

Педагогическая работа Голубева началась в 1937 году, когда он был аспирантом консерватории. Мясковский ценил не только его композиторский талант, но и умение работать со студентами, о чем свидетельствует следующий архивный документ: «Голубев был круглым отличником. Как довольно редкое исключение, проявлял большой интерес к педагогической работе, не только постоянно помогая, а иногда и заменяя профессора в классе сочинения, но и ведя самостоятельную работу по полифонии и анализу форм. Кроме того, он вел самостоятельный класс полифонии и анализа форм на военно-дирижерском факультете консерватории» [9].

44 года отдал Евгений Кириллович преподаванию в консерватории, развивая традиции московской композиторской школы. В чем же проявился талант Голубева-педагога? На этот вопрос хорошо ответил его ученик (ныне профессор кафедры сочинения) Юрий Воронцов: «Преподавание композиции — дело в высшей степени сложное, тонкое, в нем важен каждый нюанс. В общении Евгений Кириллович никогда не ставит себя “над” учениками. С его стороны — это общение равного с равным. Однако на первой же минуте беседы выясняется, что удержаться на голубевском уровне эрудиции, художественного вкуса, интуиции собеседник не в состоянии. Внешне такая беседа напоминает непринужденный разговор, однако это форма, в ко-

торой Евгений Кириллович передает свой огромный опыт ученикам. Каждый из нас помнит слова Голубева о том, что история не знает больших композиторов, обладавших узким общественным и общекультурным кругозором, и поэтому человек с ограниченным кругозором никогда не станет большим композитором. Широта взглядов столь же необходимое качество для композитора, как и овладение высокой композиторской техникой — процессом очень сложным. Ведь суть дела не в передаче ученику какой-то суммы отдельных приемов. Главное — не в них, а в воспитании тонкого музыкального вкуса, на основании которого композитор и ведет строгий отбор средств: что в каждом данном случае подходит, а что нет. Именно на воспитание такого вкуса и направлены усилия Евгения Кирилловича» [2, *4*].

И действительно, с первых уроков учитель внимательно вслушивался, вглядывался в своего нового воспитанника, и когда тот бросал вопросительные взгляды или просто спрашивал его мнение, Голубев отвечал: «Я к Вам еще присматриваюсь, я Вас изучаю». То есть маститый профессор не спешил вынести свой «вердикт», да еще в категорической форме. Через несколько занятий начиналась долгая и кропотливая работа, включающая подробный анализ принесенного сочинения. Учитель любил отметить сильные стороны, достоинства показанной музыки и тут же переходил к критическим замечаниям, подкрепляя их массой примеров, сравнений из музыкальной литературы, показывая при этом редкую эрудицию и такое глубокое знание различных стилей, что ученик начинал смущаться.

Как композитор Голубев очень большое значение придавал работе над музыкальной темой. «Самое главное в произведении — яркая, выразительная тема», — любил повторять он и поэтому требовал от учеников приносить разные варианты, эскизы одного и того же материала, без устали работая, шлифуя их. Как-то Голубев сказал одному из своих учеников: «Высшая радость для композитора, когда после концерта слушатели запомнили и напевают только что услышанную его тему»[11].

Обаяние личности Евгения Кирилловича, редкое мастерство оказывали огромное воздействие на студентов его класса, но бывали и такие ученики, которые не соглашались с критикой учителя, ссылаясь на то, что они так слышат, так чувствуют и переделывать ничего не могут. «Тогда Вам не надо учиться в консерватории, — отвечал Евгений Кириллович. — Ведь именно в консерваторские годы Вы должны овладеть школой композиторского мастерства, которое и предполагает наличие разных вариантов, эскизов, умение работать с темой и т. д. и т. п., то есть начинающий композитор должен познать творческий процесс, стремящийся к постоянному совершенству»[12]. После таких доводов трудные ученики осознавали сказанное.

В классе Голубева постоянно звучала музыка. После прослушивания начиналось обсуждение, шел обмен мнениями. Учитель любил слушать одно произведение в исполнении разных музыкантов, чтобы сравнить их трактовки. Тут доставалось всем: и дирижеру, взявшему непродуманные темпы, и оркестрантам, не все исполнявшим интонационно чисто и правильными штрихами и т. д. А если исполнение было интересным, талантливым, это была большая радость для Евгения Кирилловича. Такое произведение слушали еще раз.

В этой связи приведем интереснейшие наблюдения Голубева по поводу трактовки дирижерами некоторых разделов одного из самых дорогих для него сочинений — 6-й симфонии Чайковского: «Чайковский писал, что в музыке самое трудное — переходы (Голубев имел в виду как композиционные связки между разделами формы, так и моменты исполнительской интерпретации. — *А. С.*). Большинство дирижеров увлечено быстрыми темпами, это “удирание” от музыки очень прискорбно. Во второй части (6-й симфонии. — *А. С.*) вальс на 5/4, при появлении изумительного “полета” *pizzicato* у струнных его необходимо поставить на первое место. Тема прозвучала уже несколько раз, она стала слушателям знакома. Незачем ее все время выпячивать на первый план. Она только выигрывает, звуча приглушенно на возникшем новом, прекрасном контрапункте у струнных. Для этого автор сохраняет тональность… Следовало бы еще коснуться конца экспозиции и начала разработки первой части. Дирижеры часто удлиняют паузу до “выстрела”, после ухода вниз бас-кларнета. Это разрушает драматургию,

[11] Голубев Е. Из беседы на уроке (1972).

[12] Там же.

удар должен прервать “идиллию”, которая, к сожалению, сама себя благополучно завершает» [4, *52*]. Все наблюдения Голубева-педагога говорят о его редком слышании оркестра, прекрасном ощущении тончайших элементов инструментовки, музыкальной формы и о многом другом — целом комплексе знаний, которые он передавал ученикам.

Очень важна мысль Евгения Кирилловича о понимании специфики музыкального искусства как искусства, развертывающегося во времени. Эту мысль он развивал на занятиях со студентами: «Какие счастливцы художники, ваятели, архитекторы, все те, кто создавал в пространстве, а не во времени. Музыка же как бы за семью печатями. Немую партитуру нужно было воскресить и дать ей яркую жизнь. Но для этого необходим еще один художник, и талант его в идеале должен быть не меньше раскрываемого им автора. Раньше других признавали тех композиторов, которые умели сами превосходно себя исполнять, создавать традицию. Случалось, когда после первого, неудачного исполнения, автор уничтожал свою партитуру, принимая вину на себя. Так было, например, с 1-й симфонией Рахманинова» [там же, *7*].

И далее Голубев подчеркивает, что самое главное в восприятии музыки — живое и естественное звучание, то есть слышание произведения в концертном зале, а также знакомство с новым сочинением в процессе игры на фортепиано. Вот что он пишет: «Мало кому известно исследование творческого процесса композиторов Жиляева. Он указывал на большую роль в нем “мускульного ощущения”, из которого рождались фортепианные, скрипичные и другие стили. То есть, где в основе, как и в танце, имелось движение» [5, *9*].

Занятия Голубева со студентами так же, как и его литературный дневник «Алогизмы», раскрывают эстетические взгляды композитора и его позицию на многие принципиально важные вопросы. Они играют чрезвычайно важную роль в формировании личности и мировоззрения композиторской молодежи. Вот, например, что он пишет по поводу награждения деятелей искусства: «На основании исторического опыта убежден, что награждать композиторов, поэтов, писателей, художников при жизни не следует. Истинную оценку могут дать только десятилетия. Нельзя художника приравнять к чиновнику, выполнившего или не выполнившего задание. Высшая награда для художника — заслужить любовь народа» [4, *81–82*]. Голубев считал, что в первую очередь надо награждать тех, кто бесспорно заслужил награду — героев, защищавших Родину, хирургов и врачей, спасавших жизнь людям, ученых, чьи достижения и открытия воплотились в жизнь. Отмечая сложность и неоднозначность в оценке произведений искусства, Голубев приходит к выводу, что один художник не вправе судить другого, даже если они благороднейшие и честнейшие люди, как, например, Чайковский и Мусоргский. «К чему это приводит? К разобщению, расслоению, к искусственному делению на ранги» [там же, *82*].

В классе профессор подчеркивал, насколько трудно определить значимость произведений искусства, только что появившихся на свет. Ф. Лист не разгадал П. Чайковского, Р. Вагнер отбросил Ж. Бизе, поссорившись с Ф. Ницше, П. Чайковский не признавал И. Брамса. И таких примеров предостаточно. Но как же можно на этом строить музыкальную политику? Очень просто — награждаются власть имущие. Секретариаты награждали сами себя. С большой иронией говорил об этом М. Ф. Гнесин, выступая на собрании композиторов, посвященном постановлению ЦК партии 1948 года. Овациям не было конца.

Полны смелости независимые взгляды Голубева о гегемонии коммунистической партии: «Как может чувствовать себя беспартийный, проживший более 60 лет в стране, всю жизнь честно трудившийся, с недопущением его на закрытые партсобрания? А что, собственно, от нас, беспартийных, следует скрывать? Разве у нас не одни, общие цели? Ведь не масонская же это ложа? Почти всегда партгруппа заседает перед началом съезда композиторов. Делегаты обычно ждут, когда наконец откроются двери зала, и с чувством стыда выйдут к нам, оглашенным, наши друзья. Но сегодня нас разъединяет партия. Нам не положено знать, как лучше нами управлять. Мы — люди второго сорта. Нам могут доверить только второстепенное» [там же, *82–83*].

Многие высказывания Голубева явились своеобразными афоризмами, которые цитировались студентами. Например, среди части музыкантов распространялось мнение, что Мясковский, являясь прирожденным симфонистом, не всегда в полной мере владел оркестром. Вот каким был ответ профессора: «Г. Берлиоз инструментовал лучше Р. Вагнера, но на этом его превосходство и заканчивалось. Соната-аппассионата Бетховена *f-moll*, *op*. 57 по своей мощи и глубине не адекватна

ее фортепианному решению. А вот Ф. Шопен достигает полной гармонии и равновесия в изложении содержания и формы, включая фортепианный стиль своих совершенных произведений» [там же, *91–92*].

На уроках профессор Голубев часто затрагивал проблему соотношения формы и содержания. Вот что он писал: «В прошлых золотых веках искусства на первом месте всегда было его идейное содержание. Но чем больше оскудевало содержание, тем больше заявляла о себе форма. Ф. Достоевский прозорливым предвидением еще в прошлом веке писал, что Европа потеряла свой идеал. Форма же развивалась катастрофически, объявляя себя новым содержанием. На смену обанкротившейся одной появлялись все новые. Наши отечественные умники, “задрав штаны”, неслись наперегонки, как бы не отстать от Запада и не оказаться в провинциалах» [там же, *92*].

Голубев отрицает преобладание в искусстве рационального начала: «Противостоять волнам модернизма могли немногие — сильные духом и верой. Высокое искусство не постигалось и не создавалось только одним умом. Большой ум, — утверждал Лев Толстой, — это и большое зло. С. Рахманинов на Западе был тем Утесом, о который разбивались все модернистские волны» [там же, *92–93*].

Голубев подчеркивает преемственность и важную роль традиций в искусстве: «Преклоняясь перед подлинно великими новаторами, такими как Дебюсси или Прокофьев, нахожу, что идти по уже проложенному пути и открывать при этом новое — еще более великая и трудная задача. Вот именно такими были Л. Бетховен, П. Чайковский и другие. Совершенно уверен, что всякие открытия, получившие большое художественное признание, могли появиться только из традиционных связей. Вопрос лишь в степени этих контактных соединений» [там же, *93*].

Целая плеяда композиторов закончила консерваторию по классу Голубева в послевоенное десятилетие, то есть в 50-е годы XX века. Среди них — Г. Шантырь, Т. Николаева, А. Холминов, А. Эшпай, Т. Кулиев, Г. Григорян, А. Шнитке. У этих музыкантов свои стилистические особенности, которые развивал профессор, и в то же время профессионализм. В оперном жанре интересные решения показали Г. Шантырь и А. Холминов. Особенности фольклора разных народов и его преломление в жанрах профессиональной музыки раскрыли Т. Кулиев, Г. Григорян, А. Эшпай, Тодор Попов, А. Исакова, В. Кончаков. Симфоничностью мышления отмечены сочинения К. Баташова, И. Красильникова, А. Головина, А. Коблякова, Ю. Воронцова, А. Шнитке. Жанры фортепианной музыки стали приоритетными в творчестве композиторов-пианистов — Т. Николаевой, А. Эшпая, Т. Смирновой, А. Исаковой, И. Красильникова. Отметим, что многие ученики Голубева, особенно такие, как Т. Кулиев, А. Кобляков, А. Шнитке, стали авторами не только музыкальных произведений, но и написали значительные теоретические исследования. Т. Кулиев в числе первых сделал нотную запись азербайджанских мугамов, А. Кобляков посвятил ряд своих работ изучению музыкального творчества. А. Шнитке принадлежат такие значительные исследования, как «Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича», «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», «Полистилистические тенденции в современной музыке» и многие другие.

Завершая статью, подытожим: Е. К. Голубев и в композиторской, и в педагогической деятельности, развивая традиции своих великих предшественников — Римского-Корсакова, Мясковского, Танеева, Прокофьева и др., создал во второй половине XX века одну из самых значительных композиторских школ в России. Традиции его школы развиваются в новых поколениях.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Белогрудов О. А.* Мясковский — критик. М. : Музыка, 1989. 263 с.
2. *Воронцов Ю. В.* И счастлив тот художник // Советский музыкант. 1980. № 4. 4 с.
3. *Гнесин М. Ф.* Начальный курс практической композиции. М. : Музгиз, 1962. 215 с.
4. *Голубев Е. К.* Алогизмы. Архив Т. Голубевой. Рукопись, 1986. 125 с.
5. *Голубев Е. К.* О творческом процессе. Рукопись. РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 3. Ед. хр. 7. 9 с.
6. *Долинская Е. Б.* Эпистолярные диалоги (Кандинский — Шенберг, Денисов — Слонимский) // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 1 (3). С 7–12.
7. *Евлахов О. А.* Проблемы воспитания композитора. Л. : Советский композитор, 1963. 132 с.

8. *Месснер Е. И.* Основы композиции. М. : Музыка, 1968, 503 с.
9. *Мясковский Н. Я.* Отзывы о Голубеве. Рукопись. РГАЛИ. Ф. 2798. Оп. 1. Ед. хр. 237.
10. Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб. : Композитор, 2012. 84 с.
11. *Слонимский С. М.* Мелодика. СПб. : Композитор, 2018. 404 с.
12. *Туйск О.* Роль школ А. Каппа и Х. Эллера в развитии эстонской симфонической музыки // Прибалтийский музыковедческий сборник. Сб. № 1. Вильнюс. 1982. С. 92–105.
13. *Шенберг А.* Основы музыкальной композиции. М. : Прест, 2000, 232 с.

REFERENCES

1. Belogrudov O. A. Myaskovsky — Critic. Moscow, 1989. 263 p. (In Russian)
2. Vorontsov Yu. V. And That Artist Is Happy. *Sovetskii muzykant* [*Soviet Musician*]. Moscow, 1980, no. 4. P. 4. (In Russian)
3. Gnesin M. F. Nachal'nyi kurs prakticheskoi kompositsii [Initial Course of Practical Composition]. Moscow, 1962. 215 p. (In Russian)
4. Golubev E. K. Alogismy [Alogisms]. Manuscript. *Archive of T. Golubeva*. Moscow, 1986. 125 p. (In Russian)
5. Golubev E. K. O tvorcheskom protsesse [On the Creative Process]. Manuscript. *Russian State Archive of Literature and Art*. Moscow. F. 2798. Op. 3. Ed. khr. 7. 9 p. (In Russian)
6. Dolinskaya E. B. Epistolary Dialogues (Kandinsky — Schoenberg, Denisov — Slonimsky). *Vestnik Saratovskoi konservatorii* [*Bulletin of the Saratov Conservatory*]. 2019. no. 1 (3). P. 7–12. (In Russian)
7. Evlakhov O. A. Problemy vospitaniya kompositora [Problems of the Composer's Education]. Leningrad, 1963. 132 p. (In Russian)
8. Messner E. I. Osnovy kompositsii [Fundamentals of Composition]. Moscow, 1968. 503 p. (In Russian)
9. Myaskovsky N. Ya. Otzyvy o Golubeve [Reviews about Golubev]. Manuscript. *Russian State Archive of Literature and Art*. Moscow. F. 2798. Op. 1. Ed. khr. 237. (In Russian)
10. Slonimsky S. M. Zametki o kompozitorskikh shkolakh Peterburga XX veka [Notes on Petersburg Schools of Composition of the XXth century]. Saint Petersburg, 2012. 84 p. (In Russian)
11. Slonimsky S. M. Melodika [Melodics]. Saint Petersburg, 2018. 404 p. (In Russian)
12. Tuisk O. The Role of the Schools of A. Kapp and H. Eller in the Development of Estonian Symphonic Music. *Pribaltiiskii muzykovedcheskii sbornik* [*Baltic Musicology Compendium*]. Vilnius, 1982, vol. 1. P. 92–105. (In Russian)
13. Schoenberg A. Osnovy muzykal'noi kompositsii [Fundamentals of Musical Composition]. Moscow, 2000. 232 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Санько А. К. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

Information about the author:

Sanko A. K. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию: 26 июня 2024 года; одобрена после рецензирования 25 июля 2024; принята к публикации 29 июля 2024.

The article was submitted June 26, 2023; approved after reviewing July 25, 2024; accepted for publication July 29, 2024.

Научная статья
УДК 78
DOI: 10.36871/hon.202403019

ДИСЦИПЛИНЫ ПО ВЫБОРУ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ВУЗОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Татьяна Николаевна Красникова

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Российская Федерация, Москва, улица Поварская, 30–36

krasnikova-tn2016@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-9538-374X

В статье дается характеристика дисциплине «Фактура в музыке XX века», выросшей из факультативного авторского курса и с 2004 года занявшей прочное место в учебном плане Российской академии музыки имени Гнесиных. В блоке дисциплин по выбору данный курс наряду с «Ритмикой в музыке XX века» отражает стратегию развития современного музыкального образования. Он читается бакалаврам по направлению компьютерная музыка и аранжировка и композиторам, а также в рамках курса «Актуальные проблемы теоретического и исторического музыкознания» аспирантам по специальности 5.10.3. «Виды искусства (музыкальное искусство)». Автором обосновывается целесообразность обращения к фактуре как неотъемлемой составляющей стиля композитора, которая исследуется во взаимодействии с голосоведением, гармонией, тембром, техниками композиции и процессами формообразования. Специфика предмета исследования потребовала введения в музыковедческий обиход системы понятий, способствующих созданию целостной концепции фактуры, основные положения которой становятся фундаментом интегрального анализа.

Ключевые слова: дисциплина, фактура, система терминов, музыкальный язык, техника композиции, стиль, жанр, типология, синтез

Для цитирования: *Красникова Т. Н.* Дисциплины по выбору в системе современного вузовского музыкального образования // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 19–23. https://doi.org/10.36871/ hon.202403019

Original article

ELECTIVE SUBJECTS IN THE SYSTEM OF UNIVERSITY MUSIC EDUCATION

Tatiana N. Krasnikova

Gnesin Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation

krasnikova-tn2016@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-9538-374X

The article contains a description of the discipline "Texture in Music of the XXth century", which emerged from an optional author course and since 2004 has occupied a firm place in the curriculum of the Gnesin Russian Academy of Music. Together with "Rhythmics in Music of the XXth century", this course has become a bearer of strategic functions of modern music education in the block of elective disciplines. It is taught to bachelors in the field of computer music and arrangement and to composers, as well as within the framework of the course "Actual Problems of Theoretical and Historical Musicology" to postgraduate students in the

© Красникова Т. Н., 2024

specialty 5.10.3. — "Types of Arts (Musical Art"). The author substantiates the expediency of referring to texture as an integral component of the composer's style, which is studied in interaction with vocal science, harmony, timbre, compositional techniques and shaping processes. The specificity of the subject of the study requires the introduction into musicological usage of a system of concepts that contribute to the creation of an integral concept of texture, the main provisions of which become the foundation of integral analysis.

Keywords: discipline, texture, system of terms, musical language, compositional technique, style, genre, typology, synthesis

For citation: Krasnikova T. N. Elective Subjects in the System of University Music Education. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 19–23. https://doi.org/10.36871/hon.202403019 (In Russian)

Курс «Фактура в музыке XX века» в Российской академии музыки имени Гнесиных читается композиторам в девятом семестре V курса, бакалаврам-аранжировщикам в 3–4 семестрах и аспирантам по специальности 5.10.3. «Виды искусства (музыкальное искусство)» в пределах предмета «Актуальные проблемы теоретического и исторического музыкознания». Сформировавшийся поначалу в рамках курсов гармонии и полифонии, он «выделился в самостоятельную область научного знания, отраженного в монографиях, диссертациях, учебных пособиях, сборниках, ставшего свидетельством преемственности музыкального образования» [4, *88*]. Эта область музыковедения постоянно дорабатывается теоретиками и композиторами. Сошлемся, в частности, на учебное пособие Ю. С. Каспарова «Темброфактура в современном камерном ансамбле», ограниченное рамками камерных сочинений композитора и вышедшее в свет в 2023 году [1].

Внедренный в учебный процесс в 2004 году курс «Фактура в музыке XX века» выдержал проверку временем, став для молодых композиторов новым источником «транслирования научных идей» [3, *30*], способствующим расширению их представлений о жанрах, стилях, техниках композиции, сквозь призму которых рассматривается фактура. Просветительские функции курса допускают возможность варьирования его содержания и повышения его информационной плотности отчасти потому, что материалом исследования служат явления широкого жанрово-стилевого радиуса, представленного камерно-инструментальной и симфонической музыкой, вокальными сочинениями, кантатно-ораториальными жанрами XX столетия. Критериями отбора сочинений становятся, прежде всего, их художественные достоинства, а также уникальность фактурных образов. Так, например, изучение фактурных образов пространства и времени предполагает опору на квартеты С. Танеева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Шнитке, А. Эшпая, Б. Чайковского, Б. Тищенко. В. Кобекина. Симфонический жанр представлен в авторском курсе феноменами симфонического творчества Б. Чайковского, Ю. Буцко, Г. Канчели, А. Тертеряна, А. Пануфника, К. Пендерецкого, В. Лютославского, В. Шалонека, Х. Гурецкого, Р. Палестра, Э. Денисова, А. Эшпая, Г. Дмитриева, А. Головина, В. Артемова, А. Рыбникова, А. Пярта, внесших большой вклад в историю развития жанра. Кантатно-ораториальное творчество — произведениями Н. Сидельникова, В. Рубина, К. Волкова, А. Ларина, В. Калистратова, В. Ульянича. Одной из важных составляющих курса становится анализ теоретических учений о фактуре, где дана характеристика системы терминов и оценка направлений ее исследования.

«Музыкальную ритмику XX века» и «Фактуру в музыке XX века» можно рассматривать как доказательство «новых реалий в современной музыкальной культуре», которые «исследуются с привлечением аналогий из области живописи, архитектуры, литературы, поэзии и кино» [3, *34*]. Такой подход к предмету исследования выявил необходимость разработки комплексной методологии, где сочетаются компаративный (сравнительный), таксонометрический (классификационный), фракционный и системно-функциональный методы исследования, а композиционные основы синтеза приобретают основополагающее значение.

Цель курса видится в создании целостной концепции музыкальной фактуры и применении накопленного знания в сфере современной композиторской практики. Его задачи связаны с расширением кругозора студентов,

воспитанием навыков анализа современной музыки, освоением истории развития предмета исследования. Создание представлений о взаимосвязи фактуры и техники композиции, роли фактуры в формировании жанрово-стилевой системы, существенной для выработки принципов интегральной интерпретации музыкального произведения, предусматривает введение в курс новых понятий, таких как «фактурная фракция», «фактурный ландшафт», «фактурная тектоника», «фактурная модуляция», гомогенные и полигенные типы текстуры, «жанровая фактура».

Сам предмет настраивает студентов на проявление творческой инициативы в поисках музыкального материала и разработках новых аналитических технологий, соответствующих содержанию и нотации современных партитур. В результате освоения дисциплины они должны составить четкое представление о принципах взаимодействия фактурных элементов в произведениях современных композиторов, уметь распознавать и комментировать типовые и стилевые признаки организации текстуры. Итоговое испытание связано со знанием теоретических основ фактуры и демонстрацией аналитических умений и навыков освоения музыкальных текстов сочинений современных отечественных и зарубежных композиторов, где фактуре как средству выразительности принадлежит ведущая роль.

В течение семестра студенты знакомятся со структурой и содержанием курса, который нацелен на создание теоретической базы для новой методики анализа музыкальных сочинений. В каждой лекции излагаются основные установочные положения по изучаемой теме, рекомендуется учебная литература по ее разделам, предлагаются задания для самостоятельной домашней работы. Особое внимание отводится творческим заданиям. Будущие специалисты должны свободно владеть основными принципами аналитических процедур, формами и методами классификации фактурных комплексов, осуществлять связь курса с другими дисциплинами. В содержании курса предусмотрены следующие разделы, которые касаются:

- связи фактуры с голосоведением, гармонией, тембром, процессами формообразования, техниками композиции; отметим, что особенно интенсивно в последнее время развивается область взаимодействия текстуры и тембра как наименее разработанная сторона теории фактуры [1; 2; 5];
- типологии фактуры, подразделяющейся на монодию, монофонию, гетерофонию, полифонию в ее различных разновидностях (имитационную, контрастную, подголосочную, мультиконтрапунктирующую), хоральный склад, гомофонию, полимелодическую гомофонию, пуантилизм, сонеризм, включающий фоно-колористическую, сонорную, сонористическую ткань, а также фактурные миксты, гомогенные и полигенные типы звуковой ткани;
- организации фактурного пространства, неразрывно связанной с понятием фактурной тектоники, фактурного ландшафта, явлениями симметрии, влияющими на формирование глубинных свойств звукоткани, особыми формами артикуляции, способствующими выработке объемного угла зрения на звуковую ткань;
- феномена фактурного времени, обусловленного принципами фактурной переменности и постоянства, полифункциональности и комплементарности, характером фактурных модуляций, свойствами статики и динамики, спецификой соотношения абсолютного и относительного хроноса в композиции;
- новых видов фактурной организации, рассмотренных в аспекте синтеза искусств.

Поскольку партитура симфонического оркестра XX века существенно преобразилась, включив в себя многочисленные «формы фактурной графики» [5, *24*], выходящие за пределы точной фиксации звука, воссоздающие его в знаках и символах, следует уделять особое внимание графической нотации как особой форме кодирования музыкальной ткани. В связи с этим рекомендуется знакомиться с комментариями к произведениям композиторов, расположенными в начале музыкального текста. Исходя из того, что артикуляционно-штриховая сфера в композициях XX века радикально расширилась, оказав влияние на музыкальную ткань, а тембровая сторона стала своеобразным аргументом образования фактуры, надо освоить те разновидности музыкальной нотации, которые характеризуют новую технику записи.

Не следует также отождествлять или смешивать понятия «фактура» и «техника композиции». В таких случаях следует опираться на конкретные примеры, такие как Концерт А. Веберна *op*. 24 или «Попугай» из «Сычуаньских элегий» Н. Сидельникова,

где серийная техника представлена в оправе пуантилистической текстуры.

Не менее важно осознать и стремление к реконструкции исторически сложившихся типов фактуры, которые стимулируют появление «стереомонодии» или политембровой монодии в хоровом творчестве итальянских композиторов XX века: Л. Ноно, Б. Мадерны, Л. Берио [7, 7], а также новые типы гетерофонной фактуры, появившиеся в мистерии «Протопоп Аввакум» К. Волкова, «Интерлюдии» В. Лютославского.

Особый интерес представляют и радикальные типы трансформации звукоткани в сочинениях Л. Берио, допускающие инкрустацию в текстуру смеха, кашля, криков, вздохов, достижения в этой сфере В. Шалонека, сумевшего обобщить в учении об артикуляции свой композиторский опыт, а также музыку В. Калистратова, К. Волкова, чьи открытия в сфере артикуляции достойны внимания будущих профессионалов.

В заключение можно сделать следующий вывод: курс «Фактура в музыке XX века» создает широкое поле возможностей в поисках новой звуковой среды, основанной на открытиях и изобретениях, определяющих направление эволюции музыкального языка в целом и фактурного письма в частности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Будников В. В.* Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н. К. Метнера : автореф. дис. … кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2020. 26 с.
2. *Каспаров Ю. С.* Темброфактура в современном камерном ансамбле. М. : НИЦ МГК, 2023. 160 с.
3. *Красникова Т. Н.* Авторский курс как форма транслирования научных идей // Музыкальная педагогика и искусство в условиях современного социума / XX Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске : материалы всероссийской научно-практической конференции (г. Магнитогорск, 25–29 ноября 2014 г.). Магнитогорск, 2015. С. 30–35.
4. *Красникова Т. Н.* Стратегические функции современного музыкального образования // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2 (45). С. 87–89.
5. *Красникова Т. Н.* Фактура в музыке XX века. М. : РАМ имени Гнесиных, 2008. 220 с.
6. *Пысларь С.* Трактовка тембра в симфоническом творчестве П. Ривилиса : дис. … доктора искусствоведения. Кишинев, 2019. 173 с.
7. *Рыжинский А. С.* Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : автореф. дис. … доктора искусствоведения. М, 2016. 49 с.

REFERENCES

1. Budnikov V. V. Tembral'nost' fortepiannoi faktury v ispolnitel'skom tekste: na primere proizvedenii N. K. Medtnera [The Timbre of Piano Texture in the Performing Text: on the Example of Works by N. K. Medtner]. Candidate dissertation abstract. Novosibirsk, 2020. 26 p. (In Russian)
2. Kasparov Yu. S. Tembrofaktura v sovremennom kamernom ansamble [The Timbre Texture in the Contemporary Chamber Ensemble]. Moscow, 2023. 160 p. (In Russian)
3. Krasnikova T. N. Author's Course as a Form of Transmitting Scientific Ideas. *Muzykal'naya pedagogika i iskusstvo v usloviakh sovremennogo sotsiuma: XX Rossiiskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske* [*Music Pedagogy and Art in Modern Society: XXth Russian Pedagogical Assemblies of Arts in Magnitogorsk: materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference (November 25–29, 2014)*]. Magnitogorsk, 2015. P. 30–35. (In Russian)
4. Krasnikova T. N. Strategic Functions of University Music Education. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [*Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music*]. 2023, no. 2 (45). P. 87–89. (In Russian)
5. Krasnikova T. N. Faktura v muzyke XX veka [Texture in the Music of the XXth century]. Moscow, 2008. 220 p. (In Russian)
6. Pyslar' S. Traktovka tembra v simfonicheskom tvorchestve P. Rivilisa [The Interpretation of Timbre in P. Rivilis' Symphonic Work]. Doctoral dissertation. Chisinau, 2019. 173 p. (In Russian)

7. Ryzhinsky A. S. L. Nono, B. Moderna, L. Berio: puti razvitiya ital'yanskoi khorovoi muzyki vo vtoroi polovine XX veka [L. Nono, B. Moderna, L. Berio: Ways of Development of Italian Choral Music in the second half of the XXth century]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 2016. 49 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Красникова Т. Н. — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, член редакционной коллегии журнала «Вестник Ипполитовки»

Information about the author:

Krasnikova T. N. — Doctor of Art Criticism, Professor at the Music Theory Department, member of the Editorial Board of *The Vestnik of Ippolitovka*.

Статья поступила в редакцию 28 июня 2024 года; одобрена после рецензирования 26 июля 2024 года; принята к публикации 29 июля 2024 года.

The article was submitted June 28, 2024; approved after reviewing July 26, 2024; accepted for publication July 29, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403024

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЗВУКОРЕЖИССУРА» В КОНТЕКСТЕ СТАНДАРТИЗАЦИИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Карина Викторовна Коваленко

Российская государственная специализированная академия искусств
121151, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

karina3672@ya.ru, ORCID: 0000-0004-3537-4915

Статья посвящена теме стандартизации высшего образования в России, происходящей в период с начала 90-х годов XX столетия по настоящее время. Присоединение России к Болонскому процессу определило ключевые направления переформатирования содержания и организации образовательного процесса, целью которого стало формирование групп базовых и профессиональных компетенций. На данном этапе особое внимание уделяется мерам, направленным на обеспечение доступности профессионального образования для лиц с ограниченными возможностями здоровья (далее — ОВЗ). История развития государственных стандартов рассматривается в контексте подготовки специалистов по звукорежиссуре. В этом ракурсе анализируются требования госстандарта к образовательным организациям в части подготовки абитуриента при поступлении в вуз, а также требований к итоговой государственной аттестации выпускника. В научной литературе представленная проблема освещена недостаточно, а монографические исследования, обращенные к данной теме, отсутствуют. Профессиональное образование в России за последние десятилетия проходит сложный путь реформирования. Корреляция исторического опыта профобразования и инновационных научно-педагогических знаний в этой области предоставляет возможность сохранить лучшие традиции отечественной педагогической мысли, а также вырабатывать новые подходы к оптимизации образовательной деятельности на основе Федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС).

Ключевые слова: стандартизация высшего образования, государственный образовательный стандарт, специалитет, «Музыкальная звукорежиссура», условия реализации образовательной программы

Для цитирования: *Коваленко К. В.* Специальность «музыкальная звукорежиссура» в контексте стандартизации высшего образования в России // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 24–30. https://doi.org/10.36871/ hon.202403024

Original article

SPECIALTY “MUSICAL SOUND ENGINEERING” IN THE CONTEXT OF STANDARDISATION OF HIGHER EDUCATION IN RUSSIA

Karina V. Kovalenko

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121151, Russian Federation

karina3672@ya.ru, ORCID: 0000-0004-3537-4915

© Коваленко К. В., 2024

This article is devoted to the standardisation of higher education in Russia, covering the period from the early 1990s to the present. Russia's accession to the Bologna Process has determined the key directions for restructuring activities in the formation of the content and organisation of the educational process, the purpose of which became the formation of groups of basic and professional competences. At this stage, special attention is paid to the measures aimed at ensuring the accessibility of vocational education for people with disabilities. The history of the development of the state standards is considered in relation to the direction of training specialists in sound engineering. The requirements of the state standard for educational institutions are analysed in terms of preparing the applicant for admission to the university, as well as the requirements for the final state certification of the graduate. The presented problem is not sufficiently covered in the scientific literature and there are no monographic studies dealing with this topic. Over the past decades, vocational education in Russia has undergone a difficult process of reform. Correlation of historical experience in vocational education and innovative scientific and pedagogical knowledge in this area provides an opportunity to preserve the best traditions of national pedagogical thought, as well as to develop new approaches to the optimisation of educational activities based on the Federal State Educational Standards (FSES).

Keywords: standardisation of higher education, State Educational Standard, specialist degree, "Musical Sound Engineering", conditions for educational programme implementation

For citation: Kovalenko K. V. Specialty "Musical Sound Engineering" in the Context of Standardisation of Higher Education in Russia. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 24–30. https://doi.org/10.36871/hon.202403024 (In Russian)

Переход системы высшего профессионального образования на Федеральные государственные образовательные стандарты третьего поколения, сопровождавшийся присоединением России к Болонскому процессу, определил ключевые направления перестройки деятельности на основе компетентностного подхода к формированию содержания и организации образовательного процесса. Целью применения компетентностного подхода является формирование групп базовых и профессиональных компетенций выпускника высшего учебного заведения. Таким образом, сформированность компетенций становится залогом его успешной личностной и профессиональной самореализации.

Процесс стандартизации высшего образования в России, охватывающий период с начала 90-х годов XX столетия по настоящее время, коснулся и образовательного процесса в области звукорежиссуры.

Постановлением Правительства Российской Федерации от 30 декабря 2009 года № 1136, в редакции постановления Правительства Российской Федерации от 29 июня 2011 года № 521 [3], утверждается перечень направлений подготовки (специальностей), в котором существовавшая ранее специализация «Звукорежиссура» (код 051500) делится на три направления подготовки специалистов-звукорежиссеров: «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» (код 070701), «Музыкальная звукорежиссура» (код 070702) и «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ» (код 070703).

Заметим, что на данном этапе «Музыкальная звукорежиссура» выделяется в отдельное направление подготовки специалистов. Кроме того, необходимым условием обучения по указанному направлению становится наличие среднего профессионального музыкального образования, подтвержденного документом государственного образца.

Изменения происходят и в структуре государственных стандартов. В отличие от ГОС, определяющих обязательный минимум содержания основных образовательных программ, максимальный объем учебной нагрузки обучающихся и требования к уровню подготовки выпускников, Федеральные государственные образовательные стандарты должны были включать требования:

1) к соотношению частей основной образовательной программы и их объему, а также к соотношению обязательной части основной образовательной программы и части, формируемой участниками образовательного процесса;
2) к условиям реализации основных образовательных программ, в том числе кадровым, финансовым, материально-техническим и иным условиям;
3) к результатам освоения основных образовательных программ.

Также ФГОС не предусматривали наличие регионального (национально-регионального) компонента.

С 1 сентября 2013 года в соответствии с Федеральным законом «Об образовании в Российской Федерации» [8] вступают в силу новые перечни специальностей и направлений подготовки высшего образования, которые изменяют распределение специальностей и направлений подготовки по укрупненным группам [4]. В новых перечнях, действующих с 12 ноября 2013 года, при сохранении трех направлений подготовки изменяются коды специальностей: «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ» (51.05.01), «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» (55.05.02) и «Музыкальная звукорежиссура» (53.05.03).

Программа специалитета ФГОС ВО по специальности 53.05.03 «Музыкальная звукорежиссура», сменившего ФГОС ВПО по специальности 070702, состоит из перечисленных ниже блоков:

Блок 1. «Дисциплины (модули)», который включает дисциплины (модули), относящиеся к базовой части программы, и дисциплины (модули), относящиеся к вариативной части программы;

Блок 2. «Практики, в том числе научно-исследовательская работа (НИР)»;

Блок 3 «Государственная итоговая аттестация».

Эти блоки в полном объеме относятся к базовой части программы.

Ключевым моментом в стандартизации высшего образования на данном этапе является вопрос о мерах, направленных на обеспечение доступности профессионального образования, включая совершенствование методов профессиональной ориентации детей-инвалидов и лиц с ОВЗ. В письме заместителя министра Министерства образования и науки Российской Федерации А. А. Климова «О федеральных государственных образовательных стандартах» от 20 августа 2014 года образовательным организациям ВО рекомендовано привести в соответствие с требованиями «Закона об образовании» документы, регламентирующие образовательный процесс [2]. Это означает, что вуз берет на себя обязательства по обеспечению условий, способствующих получению образования инвалидами и лицами с ОВЗ.

Так, с учетом новых требований программа специалитета ФГОС ВО по специальности 53.05.03 предусматривает возможность приема-передачи информации в доступных для них адаптированных формах. Автор статьи имеет уникальный опыт обучения музыкальной звукорежиссуре студентов с проблемами зрения, для которых такими формами являются новейшие, специально разработанные аппаратные и программные средства — компьютерные тифлотехнологии (так называемые программы экранного доступа), преобразующие традиционное визуально-ориентированное представление информации в рельефно-точечную и/или звуковую форму. Отметим, что без подобных технологий освоение данной специальности было бы невозможным.

Особый интерес для нас представляет аспект, свидетельствующий об усилении связи с работодателями и направленный на максимальное приближение программ обучения к условиям будущей профессиональной деятельности. С целью формирования универсального конкурентоспособного специалиста с широким спектром профессиональных компетентностей учебный план по специальности «Музыкальная звукорежиссура» содержит дисциплины, отражающие все направления звукорежиссерской деятельности: «Звукозапись в студии» — профессиональная деятельность в студии звукозаписи, «Технология концертного звукоусиления» — звукоусиление на концертной площадке, «Специфика режиссуры на радио и телевидении» — работа на радио и телевидении, в пост-продакшн и т. д. Привлечение к образовательному процессу преподавателей из числа действующих руководителей и практикующих звукорежиссеров, представляющих различную профессиональную направленность, позволяет обучающимся ознакомиться со всем спектром звукорежиссерской деятельности и имеет огромное практическое значение.

Дополнен раздел стандарта «Требования к условиям реализации программы специалитета», включающий общесистемные требования к реализации программ. К сожалению, мы вынуждены констатировать, что на сегодняшний момент практикующие звукорежиссеры с научной степенью скорее исключение, чем правило. Тем не менее, являясь лауреатами звукорежиссерских конкурсов и имея в соответствующей профессиональной сфере почетные звания и награды, ценные с профессиональной точки зрения кадры приравниваются к научно-педагогическим работникам, имеющим ученую сте-

пень или ученое звание, и ведут серьезную просветительскую и преподавательскую работу по передаче своего профессионального опыта последующим поколениям. В качестве примера можно привести педагогическую деятельность П. К. Кондрашина, И. П. Вепринцева, А. Л. Субботина, М. А. Соболевой, Д. С. Сухина, С. Н. Кругликовой, Г. А. Катуниной, А. В. Михлина, В. С. Осадчева и многих других практикующих звукорежиссеров.

Вопросы организации самостоятельной и практической работы обучающихся напрямую связаны с другим важным аспектом требований, а именно с материально-технической базой, которой должно располагать образовательное учреждение, реализующее ООП. Перечень материально-технического обеспечения, необходимого для реализации программы специалитета, включает в себя учебные аудитории, оснащенные компьютерной техникой с возможностью подключения к сети интернет и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду организации. Кроме того, организация обязана иметь необходимый комплект лицензионного программного обеспечения, который подлежит ежегодному обновлению. Специализированные помещения аппаратной звукозаписи должны быть оснащены с учетом современных требований к профессиональному звуковому оборудованию, применяемому для работы в условиях как стационарной, так и выездной записи. Следует особо подчеркнуть, что выбор мест прохождения практик для лиц с ограниченными возможностями здоровья производится с учетом состояния здоровья обучающихся и требований по доступности.

С целью выявления изменений в образовательных стандартах специалитета «Музыкальная звукорежиссура» в контексте формирования профессиональной компетентности нами были проанализированы три государственных образовательных стандарта специалитета «Музыкальная звукорежиссура» — 051500 [1], 070702 [7] и 53.05.03 [6]. Особое внимание уделялось требованиям к уровню подготовки абитуриента и итоговой государственной аттестации выпускника как к начальной и конечной стадиям образовательного процесса. В качестве основных критериев для сравнительно-сопоставительного анализа были определены:

1) требования к уровню музыкальной подготовки абитуриента при формировании профессиональной компетентности по специальности «Музыкальная звукорежиссура»;
2) актуальность научно-исследовательской части в форме «Защиты ВКР» в составе итоговой государственной аттестации выпускника-звукорежиссера, кроме практической «Демонстрации десяти разножанровых самостоятельно выполненных звукозаписей».

В результате проведенного анализа были выявлены как позитивные, так и негативные аспекты. К позитивным мы бы отнесли тенденцию к большей самостоятельности и функциональности образовательной организации в решении данных вопросов, а также расширение спектра возможных вариантов для поступления абитуриентов с подготовкой разного уровня. К негативным — снижение общего художественно-эстетического уровня развития студентов-звукорежиссеров в области музыкального искусства: спонтанно сложившийся музыкальный вкус, недостаточно развитый музыкальный слух и т. д.

Так, стандарт 051500 [1] содержит наиболее высокие требования к уровню подготовки абитуриента, а именно необходимо наличие среднего профессионального музыкального образования, подтвержденного документом государственного образца. При приеме на обучение по данной специальности высшее учебное заведение обязано провести вступительные испытания профессиональной направленности: звукорежиссура (письменно, устно) и коллоквиум, сольфеджио (письменно, устно), гармония (письменно, устно), фортепиано.

В требованиях к уровню подготовки абитуриента в государственном стандарте 070702 [7] применяемая формулировка указывает на *объем знаний и умений, соответствующий требованиям к выпускнику образовательных учреждений среднего профессионального образования, реализующих ОПОП в области музыкального искусства.* Перечень вступительных испытаний творческой направленности, которые образовательная организация определяет самостоятельно, включает в себя дисциплины, позволяющие выявить уровень подготовленности абитуриента в области музыкального искусства. Таким образом, требование о наличии среднего музыкального образования отступает на второй план, становится желательным, но не обязательным. В результате вышеуказанных изменений абитуриенты часто имеют недостаточную музыкальную подго-

товку, что создает сложную педагогическую ситуацию и обозначает проблемы, которые необходимо решать в соответствии с требованиями ФГОС ВО уже в процессе обучения.

Подобным образом складывается ситуация в части требований к уровню итоговой государственной аттестации выпускника.

В ООП стандарта 051500 [1] наиболее подробно описаны требования к итоговой государственной аттестации выпускника. Определены два вида ГИА: выпускная квалификационная работа (представление звукозаписей) и государственный экзамен «Профессиональная подготовка»; представлены требования к выпускной квалификационной работе (прописаны номинации фонограмм, составляющих «Демонстрацию десяти самостоятельно выполненных звукозаписей»), а также к носителю и времени звучания каждого фрагмента; прописаны требования к государственному экзамену, включающему защиту теоретической работы (реферата) и коллоквиум, определен круг вопросов к коллоквиуму. Отметим, что данный стандарт является, по сути, первоисточником, на который ссылаются последующие версии Федерального государственного стандарта по специальности «Музыкальная звукорежиссура».

Требования к итоговой государственной аттестации выпускника стандарта 070702 включают защиту выпускной квалификационной работы (дипломного проекта/работы) и государственный экзамен. При этом программа, требования к содержанию, объему и структуре выпускной квалификационной работы, а также к государственному экзамену определяются вузом самостоятельно. В ФГОС полномочия образовательной организации по специальности 53.05.03 трактуются еще шире, вплоть до исключения из состава государственной итоговой аттестации государственного экзамена.

Мы глубоко убеждены в том, что оба вида итоговой государственной аттестации — выпускная квалификационная работа и государственный экзамен «Профессиональная подготовка», которые указываются в стандарте 051500, не могут быть исключены из требований ГИА, поскольку каждый вид аттестации призван показать выпускника с определенной стороны. Так, «Демонстрация десяти самостоятельно выполненных звукозаписей» показывает студента-звукорежиссера, прежде всего, как практика; написание же ВКР имеет целью подготовки будущего выпускника по специальности «Музыкальная звукорежиссура» к научной и исследовательской работе (ранее нами упоминалось, что исследователей в этой области наблюдается крайне мало). В этом аспекте с точки зрения пользы и личностного роста предпочтительнее именно написание исследовательской работы, а не подготовка к ответам на экзаменационные билеты (такой вариант применяется в ряде вузов с большим потоком студентов).

Хотелось бы также внести некоторую корректировку и в названия экзаменов государственной итоговой аттестации. Нам кажется более оправданным, если выпускной квалификационной работой будет называться написание и защита дипломного реферата; а государственным экзаменом — «Демонстрация десяти разножанровых самостоятельно выполненных звукозаписей». К сожалению, на практике мы сталкиваемся с путаницей в трактовках данных определений. Так, в некоторых вузах выпускной квалификационной работой принято считать «Демонстрацию десяти разножанровых самостоятельно выполненных звукозаписей», а государственным экзаменом — процесс написания и защиты дипломного реферата, что, на наш взгляд, лишено логики.

Итак, целью новой редакции ФГОС является установление соответствия нормативам «Закона об образовании в Российской Федерации» (№ 273-ФЗ), вступившего в силу с 01.09.2013 года. Приведение ФГОС высшего образования в соответствие с требованиями Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» привело к следующим результатам:

- в соответствии с Перечнем установлены новые коды направлений подготовки и соответствие старых и новых перечней;
- обеспечена свобода вуза в выборе образовательной технологии;
- включены требования по обеспечению условий для обучения инвалидов;
- предусмотрено использование электронного обучения, дистанционных образовательных технологий, возможность реализации сетевой формы обучения; указан язык обучения;
- уточнены формулировки компетенций; введены универсальные компетенции (УК);
- уточнены требования к проводимым практикам (виды практик, способы проведения);
- разработаны единые подходы к ФГОС с учетом международных стандартов.

С 30 декабря 2017 года, согласно Приказу № 827 от 23 августа 2017 года «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования — специалитет по специальности 53.05.03 Музыкальная звукорежиссура», вступает в силу ФГОС 3++, который продолжает и укрепляет вышеозначенную линию [5].

В заключение отметим, что профессиональное образование в России за последние десятилетия проходило сложный путь реформирования и интеграции в мировое образовательное пространство. Корреляция исторического опыта профобразования и инновационных научно-педагогических знаний в этой области предоставляет возможность сохранить лучшие традиции отечественной педагогической мысли, а также вырабатывать новые подходы к оптимизации образовательной деятельности на основе Федеральных государственных образовательных стандартов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования. Специальность: 051500 Музыкальная звукорежиссура. Квалификация: звукорежиссер. Регистрационный № 598 ИСК/СП (утв. Минобразования России 02.06.2003). URL: https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=EXP&n=337494&ysclid=lxq1925al9873988640#WXdPQGUco4Lrk0HK (дата обращения: 20.06.2024)
2. Письмо зам. министра МОН России А. А. Климова образовательным организациям высшего образования «О федеральных государственных образовательных стандартах» от 20 августа 2014 г. URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/MONpisma/62-1462.pdf (дата обращения: 16.06.2024)
3. Постановление Правительства Российской Федерации от 30 декабря 2009 г. № 1136, в редакции постановления Правительства Российской Федерации от 29 июня 2011 г. № 521. URL: http://base.garant.ru/197076/#friends (дата обращения: 16.06.2024)
4. Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 12 сентября 2013 г. № 1061 «Об утверждении перечней специальностей и направлений подготовки высшего образования» (с изменениями и дополнениями). URL: http://base.garant.ru/70480868/ (дата обращения: 16.06.2024)
5. Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 23 августа 2017 г. № 827 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования — специалитет по специальности 53.05.03 Музыкальная звукорежиссура». URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Spec/530503_C_3_14092017.pdf (дата обращения: 16.06.2024)
6. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования — специалитет по специальности 53.05.03 Музыкальная звукорежиссура. Утвержден Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 23 августа 2017 г. № 827. URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Spec/530503_C_3_14092017.pdf?ysclid=lxq8eemv9d706390040 (дата обращения: 20.06.2024)
7. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки (специальности) 070702 Музыкальная звукорежиссура (квалификация (степень) «специалист»). Утвержден Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 25 марта 2011 г. № 1407. URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/fgos/60/20110614154609.pdf?ysclid=lxq8af4xce311356758 (дата обращения: 20.06.2024)
8. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (последняя редакция). URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 16.06.2024)

REFERENCES

1. Gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart vysshego professional'nogo obrazovaniya no. 598 ISK/SP [State Educational Standard of Higher Professional Education. Specialty: 051500 Music Sound Engineering. Qualification: Sound Engineer. Registration no. 598 ISK/SP. Approved by the Ministry of Education of the Russian Federation on 02.06.2003]. (In Russian). Available at: https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=EXP&n=337494&ysclid=lxq1925al9873988640#WXdPQGUco4Lrk0HK (accessed: 20.06.2024)

2. Pis'mo zam. ministra MON RF Klimova A. A. obrazovatel'nym organizatsiyam vysshego obrazovaniya "O federal'nykh gosudarstvennykh obrazovatel'nykh standartakh" [Letter of the Deputy Minister of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation Klimov A. A. to educational organisations of higher education "On the Federal State Educational Standards" dated August 20, 2014]. (In Russian). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/MONpisma/62-1462.pdf (accessed: 16.06.2024)
3. Postanovlenie Pravitel'stva Rossiiskoi Federatsii no. 1136 [Resolution of the Government of the Russian Federation dated December 30, 2009 no. 1136, as amended by Resolution of the Government of the Russian Federation dated June 29, 2011 no. 521]. (In Russian). Available at: http://base.garant.ru/197076/#friends (accessed: 16.06.2024)
4. Prikaz Ministerstva obrazovanija i nauki Rossiiskoi Federatsii no. 1061 "Ob utverzhdenii perechnei spetsial'nostei i napravlenii podgotovki vysshego obrazovaniya" (s izmeneniyami i dopolneniyami) [Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated September 12, 2013 no. 1061 "On Approval of the Lists of Specialties and Areas of Training of Higher Education" (as amended and supplemented)]. (In Russian). Available at: http://base.garant.ru/70480868/ (accessed: 16.06.2024)
5. Prikaz no. 827 "Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya — spetsialitet po spetsial'nosti 53.05.03 Muzykal'naya zvukorezhissura" [Order no. 827 dated August 23, 2017. "On Approval of the Federal State Educational Standard of Higher Education. Specialty: 53.05.03 Musical Sound Engineering"]. (In Russian). Availablehttp://base.garant.ru/70480868/ (accessed: 16.06.2024)
6. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart vysshego obrazovaniya no. 827 [Federal State Educational Standard of Higher Education. Specialty: 53.05.03 Musical Sound Engineering. Approved by the order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated August 23, 2017 no. 827]. (In Russian). Available at: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Spec/530503_C_3_14092017.pdf?ysclid=lxq8eemv9d706390040 (accessed: 20.06.2024)
7. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart vysshego professional'nogo obrazovaniya no. 1407 [Federal State Educational Standard of Higher Professional Education. Specialty: 070702 Musical Sound Engineering. Qualification: Specialist. Approved by the Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated 25 March 2011 no. 1407]. (In Russian). Available at: https://fgosvo.ru/uploadfiles/fgos/60/20110614154609.pdf?ysclid=lxq8af4xce311356758 (accessed: 20.06.2024)
8. Federal'nyi zakon no. 273-FZ "Ob obrazovanii v Rossiiskoi Federatsii" [Federal Law dated December 29, 2012 no. 273-FZ (latest edition) "On Education in the Russian Federation"]. (In Russian). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (accessed: 16.06.2024)

Информация об авторе:

Коваленко К. В. — доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры, акустики и информатики.

Information about the author:

Kovalenko K. V. — Associate Professor at the Department of Musical Sound Engineering, Acoustics and Computer Science.

Статья поступила в редакцию: 21 июня 2024 года; одобрена после рецензирования 19 июля 2024 года; принята к публикации 23 июля 2024 года.

The article was submitted June 21, 2024; approved after reviewing July 19, 2024; accepted for publication July 23, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.2
DOI: 10.36871/hon.202403031

О СПЕЦИФИКЕ ПОНЯТИЯ «КИТАЙСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА»

Ван Янчжэ

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

15288735306@163.com, ORCID 0009-0007-3030-2981

Статья посвящена исследованию одного из важнейших феноменов китайской музыкальной культуры — процесса формирования китайской исполнительской и педагогической фортепианной школы в контексте диалога культур. При изучении данного феномена возникает необходимость историко-теоретического осмысления общих тенденций развития китайского фортепианного искусства в рамках межкультурного диалога. Цель исследования заключается в музыковедческом осмыслении сущности самого понятия «китайская фортепианная школа». Объектом исследования является фортепианное искусство Китая. Предметом исследования стал процесс формирования фортепианной школы Китая в контексте культурного диалога. Впервые в музыковедении исследуется само понятие «фортепианная исполнительская школа» в музыкальной культуре Китая и его специфика, что явилось результатом культурно-художественных обменов китайских пианистов с западными исполнителями, изучения достижений западноевропейских фортепианных школ и активного взаимодействия с ними. Выявлены три составляющих понятия «фортепианная школа Китая» (как направление в национальном музыкальном искусстве; как творческий коллектив; как методическая система), а также изложены наиболее значительные достижения в педагогическом и методическом воспитании профессиональных исполнителей. Результаты исследования могут быть использованы в чтении курсов по истории фортепианного исполнительства и методике обучения игре на фортепиано.

Ключевые слова: фортепианная школа Китая, музыкальное исполнительство и педагогика, методика обучения игре на фортепьяно

Для цитирования: *Ван Янчжэ.* О специфике понятия «китайская фортепианная школа» // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 31–40. https://doi.org/10.36871/hon.202403031

Original article

ON THE SPECIFICS OF THE CONCEPT OF “CHINESE PIANO SCHOOL”

Wang Yanzhe

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

15288735306@163.com, ORCID: 0009-0007-3030-2981

The article is devoted to one of the most important phenomena of Chinese musical culture — the formation of the Chinese performing and pedagogical piano school in the projection of cultural dialogue. The study of this phenomenon requires a historical and theoretical under-

© Ван Янчжэ, 2024

standing of the general trends in the development of Chinese piano art in the context of intercultural dialogue. The purpose of the study is to provide a musicological understanding of the essence of the concept of "Chinese piano school". The object of the research is Chinese piano art. The subject of the research is the process of formation of the Chinese piano school in the context of cultural dialogue. The concept of the "piano performing school" in Chinese musical culture and its specificity, which was the result of cultural and artistic exchanges between Chinese and Western pianists, the study of the achievements of Western European piano schools and active interaction with them, will be examined for the first time in musicology. The author identifies and systematises three components of the concept of "Chinese piano school" (as a direction in the national musical art; as a creative team; as a methodological system), and also outlines the most significant achievements in the pedagogical and methodological training of professional performers. The results of the study can be used in teaching courses on the history of piano performance and methods of teaching piano playing.

Keywords: Chinese piano school, musical performance and pedagogy, piano teaching methods

For citation: Wang Yanzhe. On the Specifics of the Concept of "Chinese Piano School". *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 31–40. https://doi.org/10.36871/hon.202403031 (In Russian)

Впервые фортепиано появилось в Китае в XIX веке, однако использование инструмента в исполнительской практике и педагогической работе носило в то время единичный характер. Только в начале XX века фортепианное искусство Китая вступило в фазу своего становления, выйдя за пределы домашнего музицирования и частных форм музыкального образования, сосредоточенных преимущественно в среде эмигрантов и приезжих с Запада пианистов, и сформировавшись в относительно упорядоченную систему образования. Отечественные пианисты, которые начали постепенно заявлять о себе в художественных кругах Китая, стремились получить профессиональные знания, как и признание своего творчества. Особенно важную роль в этом процессе сыграло постепенное создание сети музыкальных учебных заведений — студий, школ, техникумов и училищ, фортепианных отделов в институтах и университетах и, конечно же, консерваторий. Открытие Шанхайской консерватории, а вслед за ней учебных заведений такого же типа в других китайских мегаполисах стало знаком появления в Поднебесной профессионального фортепианного образования, выстроенного по образцам лучших педагогических школ Запада. Именно Шанхайская консерватория представила миру первых национальных пианистов: Дин Шаньде, Ли Цуйчжэн, У Леи, Фань Цзычэн, И Кайцзи. Как отмечал Бянь Мэн, «все они активно участвовали в различных концертах города, некоторые даже осуществляли грамзаписи. Их успехи говорили о музыкальном таланте китайского народа и способности китайской нации чутко воспринимать культурные достижения других стран» [4, 7].

Важнейшую роль в этом процессе сыграл Сяо Юмэй, который, понимая проблему отсутствия национальных профессиональных кадров, методик обучения и репертуара, приступил к планомерному внедрению в обучение западных образовательных форм, для чего привлек в Китай лучших профессоров-пианистов из других стран — Б. Захарова, А. Черепнина, А. Авшаломова, В. Гартца, Э. Левитина, А. Маркуса, В. Френкеля, Э. Дружинину, Т. Кравченко и др., а также китайских пианистов, вернувшихся после учебы с Запада — Ли Сианьминь, Ван Руисиань, Чжао Юаньжэнь, Ян Цзяжэнь, Ву Леи, Дун Гуангун, Чжу Гони, Фу Цун, Дин Шаньде и др. Сяо Юмэй активно способствовал организации концертов фортепианной музыки в исполнении лучших европейских пианистов — М. Пачи, А. Рубинштейна, Л. Годовского, В. Горовица. Концентрация в городе столь мощных педагогических и исполнительских сил способствовала созданию центра для формирования китайского фортепианного искусства, росту популярности фортепиано и его утверждению в музыкальном искусстве Китая.

На первом этапе (конец 1920-х – 1930-е годы) важным шагом на пути утверждения фортепианной школы в Китае стало накопление большого массива методических работ (И. Ложье, Ф. Бузони, О. Гнесиной, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза), нотной литературы с произведениями западноев-

ропейских композиторов, среди которых, в первую очередь, отбирались сочинения музыкально-дидактического характера — сборники упражнений и этюдов К. Черни, А. Лемуана, А. Бертини, Й. Крамера, М. Клементи, А. Ганона, произведения И.-С. Баха в редакциях Ф. Бузони («Французские сюиты», двухголосные и трехголосные инвенции, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»). Особое внимание уделялось изучению сонатин М. Клементи, а также сонат Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, произведений М. Равеля, М. Регера, И. Мошелеса и особенно Ф. Шопена и Ф. Листа. Эти произведения сформировали начальную базу для достижения исполнительского мастерства.

Значительную помощь в становлении китайской фортепианной школы сыграло создание китайской композиторской школы и постепенное накопление национального репертуара для фортепиано. Это время ознаменовалось появлением первых фортепианных пьес и переложений для фортепиано китайских народных мелодий для голоса или традиционных инструментов, созданных композиторами Ван Лисанем, Чжао Юаньженем, Дин Шаньде, Чу Ван Хуа, Ли Инхаем, Ван Цзянем, Инь Чензуном и др. Их творчество стало импульсом для усиления внимания к фортепиано со стороны китайских музыкантов и значительно повысило его популярность, оно способствовало расширению национального и европейского фортепианного репертуара и совершенствованию методов работы над фортепианной техникой. Хотя первые китайские композиторы еще не создали собственной национальной литературы чисто дидактического назначения, свои композиции они сочиняли, изучая и систематизируя известные им европейские и советские методические разработки.

Важнейшей для китайских пианистов стала возможность постигать тонкости исполнительского мастерства, обучаясь на образцах национальной музыки, воспроизводить при игре на фортепиано специфические тонкости китайской ритмики, лада, особые закономерности музыкальной формы, тонкости интерпретаторской работы — специфику тембров и технические исполнительские нюансы игры на любимых национальных инструментах. Это способствовало появлению новых пианистических достижений и привело к формированию учебной литературы китайских педагогов-пианистов, содержащей методические указания для работы с учащимися над исполнением произведений национального наследия.

ФОРТЕПИАННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА

Термин «фортепианная исполнительская школа» в Китае довольно распространен. Он используется в содержании программ учебных заведений высшего музыкального образования и является важной составляющей учебных дисциплин «Фортепиано» и «История фортепианного искусства». Однако, как ни парадоксально, до сих пор у этого термина нет точного определения ни на теоретическом, ни на эмпирическом уровнях. Содержание самого понятия «фортепианная исполнительская школа Китая» на уровне характеристики его составляющих, достижений в педагогике и методике воспитания профессиональных исполнителей в китайском музыковедении пока еще не исследована. Отчасти это объясняется тем, что китайская фортепианная школа как системный феномен формировалась под влиянием достижений западноевропейских образцов, которые внедрялись приезжими пианистами. Таким образом, уникальная китайская фортепианная школа несет в себе как элементы западного пианизма, так и собственные национальные разработки.

В этой связи большой интерес вызывают исследования С. Айзенштадта «Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона» [1], А. Бородина «О структуре понятия “фортепианная школа”» [2], Ван Сяовей «Исследование китайского фортепианного образования» [11], О. Виноградовой «Системный подход как метод исследования фортепианной школы в музыкальном исполнительском искусстве» [5], Дань Чжаои «Записки о фортепианном образовании» [12; 13], М. Дрожжиной «Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века» [7]. В них авторы раскрывают признаки, характеризующие само понятие «фортепианная исполнительская школа». Их исследования позволяют сделать вывод, что в китайском фортепианном искусстве первой половины XX века усилиями многих педагогов сформировались традиции методического воспитания китайских пианистов, традиции концертного исполнения и культуры пианиста-исполнителя, которые можно обобщить формулировкой «китайская фортепианная исполнительская школа».

Однако понятие «фортепианная исполнительская школа» может подразделяться на несколько категорий: индивидуальную, региональную и национальную школы.

Индивидуальную создает яркий педагог, сумевший достичь выдающихся результатов в сфере фортепианного исполнительства и подготовить достойную смену — своих учеников. О появлении индивидуальной исполнительской школы можно говорить, когда творческие достижения такого педагога и его методики продолжают применять, развивать и пропагандировать в педагогической и исполнительской деятельности его ученики-последователи (в качестве примера приведем школы Александра Черепнина, Дин Шаньде, Ван Руисиань, Ву Леи, Чжоу Гуанжэнь).

О существовании региональной фортепианной школы можно говорить, когда произошло объединение нескольких индивидуальных. Региональную школу характеризуют общие истоки ее образования, общее местонахождение и совпадение взглядов на пути достижения художественного и технического мастерства. Региональными являются шанхайская, харбинская, пекинская, сычуаньская фортепианные школы.

Национальная фортепианная исполнительская школа объединяет региональные на основе общих принципов и характерных признаков. В частности, в китайской фортепианной школе объединились характерные признаки советской (московской и ленинградской), немецкой, французской, итальянской, польской и чешской фортепианных школ.

Все представленные категории исполнительских школ находятся в постоянном взаимодействии. Например, школе Чжоу Гуанжэнь свойственны некоторые признаки региональной (шанхайской, затем пекинской) фортепианной школы, национальной (китайской), а также мировой школы.

Анализируя мировую фортепианную школу, мы учитываем достижения в концертной и международной конкурсной деятельности учащихся и последователей выдающихся пианистов. В частности, можно проследить преемственность:

Феруччо Бузони → Лео Сирота → Чжу Гони;
Анна Есипова → Борис Захаров → Фу Цун;
Борис Захаров → Чжоу Гуанжэнь → Лан-Лан;
Борис Захаров → Леопольд Годовский → Фу Цун;
Леопольд Годовский → Фу Цун → Ся Годжоан;
Леопольд Годовский → Дин Шаньде → Ву Леи и Ли Цифан;
Артур Шнабель → Ван Руисиань;
Фрэнк Маннгеймер → Ли Цзяолу → Гу Шени и Инь Чэньзун;
Боске и Корто → Ли Сианминь → Дун Гуангун, Ли Цифан и Цинь Инминь;
Альфред Маркус → Чжоу Гуанжэнь → Ли Юнди;
Маргарет Лонг → Ву Леи → Ли Цифан и т. д.

А. Бородин отмечает, что, характеризуя специфику систематизации фортепианных исполнительских школ, необходимо также уяснить, что понятие «фортепианная исполнительская школа» — это многоуровневое явление, имеющее свою сложное структуру.

Фортепианную школу как образовательную структуру возглавляет выдающийся музыкант, передающий свой опыт и навыки ученикам. Фактор места нахождения такой школы не важен (в консерватории, колледже, в музыкальной школе или студии). К этому типу относятся школы пианистов-педагогов А. Есиповой, Г. Нейгауза, Л. Годовского, которые на этапе становления китайской исполнительской фортепианной школы оказали на нее наибольшее влияние. Среди национальных пианистов к ним можем добавить классы Дин Шаньде, Ван Руисиань, Чжоу Гуанжэнь, которые осуществляли цикл обучения по определенной программе. Кроме выполнения учебной программы в рамках деятельности этого типа школ чаще всего выполняются некоторые специальные формы работы, например:

- публичная демонстрация различных форм практических занятий, которые могут охватывать самые разные виды работы: над беглостью пальцев, артикуляцией, исполнением пассажей, нюансами агогики, педализацией, игрой в дуэте, работу, касающуюся понимания специфики стиля (конкретного композитора, художественного направления). В Китае с самого начала формирования фортепианной педагогики и по сей день особенно популярна форма проведения групповых занятий по фортепиано, когда педагог занимается с одним из своих воспитанников, а на уроке присутствуют все ученики его класса, также приглашаются другие педагоги и их ученики. Кроме того, с конца XX века появилась практика видеозаписи таких уроков, которой в любое время могут воспользоваться все желающие, независимо от того, в каком календарном году это занятие проводилось;

- мастер-классы, которые могут проходить как в учебном заведении в виде показательного урока отдельного педагога, так и за пределами страны, на международном уровне. Мастер-классы с китайскими пианистами проводили в разное время Марио Пачи, Леопольд Годовский, Фрэнк Маннгеймер, Петр Палечный и др.

В условиях расширения межнациональных контактов образовательных учреждений Китая практика проведения мастер-классов стала особенно распространенной и имеет положительные последствия для развития китайского исполнительского искусства. Упомянем в ретроспективе мастер-классы Л. Годовского, состоявшиеся в 1923 году в Шанхае на заре становления китайского фортепианного исполнительства. Их проведение имело исключительное значение для пианистов Китая в ракурсе постижения музыки Ф. Шопена и возможности различных интерпретаций его этюдов.

В Китае такие мероприятия записываются на разнообразные видео- и звуковые носители, образуя специальный фонд материалов для кафедральных библиотек. Кроме неоценимой практической пользы материалы, записанные на этих носителях, имеют важное значение и как помощь педагогам, и для организации самостоятельной работы студентов (так как студенты могут пользоваться ими индивидуально во внеурочное время в любом месте, где они находятся). Они могут непосредственно наблюдать за работой выдающихся мастеров и таким образом совершенствовать свое мастерство.

Из практики автора настоящей статьи приведем такой пример. В Китае хранится аудиозапись мастер-класса профессора Московской консерватории, выдающейся пианистки Веры Горностаевой. В процессе обучения нам было рекомендовано прослушать ее много раз. Тема мастер-класса Горностаевой была посвящена проблеме избрания правильного темпа при исполнении конкретного произведения (этюда *C-dur* № 1 *op*. 10 и первой части сонаты *b-moll op*. 35 Ф. Шопена) с целью сохранения его художественной целостности. Несмотря на большую концертную практику на протяжении своей жизни, профессор В. Горностаева никогда не была в Китае. Тем не менее в среде китайских пианистов ее исполнительское искусство достаточно известно и высоко ценится. Прослушивание мастер-класса Горностаевой стало возможным только благодаря оцифрованным записям с ее грампластинок с исполнением произведений Ф. Шопена, Й. Брамса и Р. Шумана. В Китае хорошо известно высказывание музыковеда Г. Цыпина об игре Веры Васильевны: «У Горностаевой-пианистки несложно услышать ее разум… Она прекрасно чувствует законы музыкально-исполнительской деятельности — досконально изучив рояль, она знает, чего можно достичь и как это сделать» [6, *56*].

На современном этапе, в условиях расширения межнациональных контактов, практика проведения мастер-классов в сфере исполнительского искусства стала особенно распространенной. Приглашение ведущих, известных во всем мире педагогов и исполнителей для проведения мастер-классов, как правило, имеет громкий резонанс и положительные последствия для развития китайского исполнительского искусства. И это также формирует национальную фортепианную школу КНР.

ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

С конца XVIII века в Европе было сформировано достаточное количество национальных фортепианных школ. Первой среди них стала Лондонская школа, основанная М. Клементи, продолжателем которой стал И. Мошелес. Среди других наиболее выдающихся фортепианных школ — австрийская, сформировавшаяся под руководством чеха Карла Черни, немецкая (Ф. Мендельсон), французская (Б Ложье, А. Ш. Ганон, Маргарет Лонг), польские школы в Варшаве (Ада Бронштейн, Л. Годовский, Т. Лешетицкий), русская школа (Антон Рубинштейн, А. Есипова, Л. Николаев в Петербурге; К. Игумнов, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер в Москве). Наиболее яркие национальные исполнительские школы в Китае создали Дин Шаньде, Ван Руисиань, Чжоу Гуанжэнь, Лю Шикунь, Инь Чэньзун, Ли Минцян, Чэнь И, в ансамблевой игре — Чжоу Лун. Среди пианистов младшего возраста — пианисты-виртуозы Лан Лан (1982 года рождения), который уже успел создать свою собственную школу, состоящую из хорошо известных за пределами Китая первоклассных пианистов (Чжоу Ли, Чарли Ю, Дерек Ван, Анна Ларсен и др.). Среди молодых музыкантов Ки-

тая выделяется Ли Юньди (1982 года рождения) — преподаватель фортепиано Сычуаньской консерватории и победитель многих престижных международных конкурсов фортепианной музыки; пианисты с мировым именем Чу Фанхуан (1982 года рождения), непревзойденная по виртуозности Ван Юйцзя, которую называют автором искусства «летающих пальцев», и т. д.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что при достижении высоких результатов (педагогических, исполнительских) влияние конкретной национальной школы, характеризующейся высоким уровнем исполнительского искусства, может распространяться на территориях других национальных школ. Это подтверждается деятельностью Ли Минцяна, Лан Лана, Чу Ванхуана, Ван Юйцзя и других музыкантов, чьи школы стали известны далеко за пределами локального местонахождения и представляют собой явление интернационального масштаба.

ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА КАК ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Фортепианная школа как творческий коллектив — это сообщество пианистов-педагогов, работающих над достижением художественных и исполнительских результатов своих учеников под руководством ведущего пианиста. К такому типу относится школа Ван Руисиань, куда входят ассистенты Ву Леи и Ли Сианьминь и их ученики, лучшими из которых стали Ли Цифан, Цинь Иминь. Их творческий коллектив работает в Шанхайской консерватории.

Нередко в процессе развития фортепианных школ такие коллективы могут превращаться в разветвленную сеть, где последователями разных педагогов могут быть общие учащиеся, продолжающие совершенствовать методы обучения, способы преподавания игры на фортепиано и сохраняющие особенности исполнительского стиля сразу нескольких наставников. Убедительным образцом такого творческого коллектива стала сформированная в Шанхае мощная фортепианная школа Бориса Захарова (председатель), куда вошли Дин Шаньде (его ученик и последователь) и ученики Ли Цуйчжэнь, Ву Леи, Ся Годжан, Ли Сианминь. Дин Шаньде обучался не только в классе Б. Захарова, но и во Франции у А. Онеггера и Г. Буланже, продолжая развивать также их исполнительские традиции. В рамках образовательного процесса все вместе они, по существу, стали членами единого педагогического коллектива.

Еще более интересным примером может быть фортепианная школа Чжоу Гуанжэнь, которая училась у китайских пианистов (Цянь Ци, Дин Шаньде, Ян Цзяжень), у представителей немецкой (В. Френкель, А. Маркус, Виденбаум), итальянской (Марио Пачи), венгерской (Б. Белаи), чешской (Й. Гат), советской (А. Татулян, познакомивший ее со школами игры своих собственных, московских педагогов О. Гнесиной, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза) школ.

Все они являются представителями единой фортепианной школы как творческого коллектива (школы Б. Захарова, школы Ван Руисиань, школы Чжоу Гуанжэнь). Творческими усилиями этих коллективов стало достижение исполнительских, художественных и технических результатов. По существу, в рамках образовательного процесса представители каждой из этих фортепианных школ стали членами единого педагогического коллектива.

ШКОЛА КАК МЕТОДИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Такую школу возглавляет опытный педагог, ежедневный труд которого посвящен развитию фортепианной техники своих учеников, расширению знаний о стилевых направлениях и формированию художественного и эстетического вкуса. Круг задач такого педагога весьма широк. В процессе практики, воспитывая высококвалифицированных специалистов и приобщая своих учеников к мировым и национальным духовным ценностям, педагог работает над их комплексным воспитанием, развивает художественный и эстетический вкус, помогает раскрыть творческую индивидуальность, работает над анализом музыкального произведения, расширяет мировоззрение и знание о стилевых направлениях, формирует понимание стилей исполняемых фортепианных произведений. Развивая собственную исполнительскую школу, педагог, прежде всего, тренирует и совершенствует их пианистическую технику, приучает к ежедневному упорному труду.

Педагог выстраивает свою методику преподавания игры на фортепиано и в процессе практики постоянно ее совершенствует. Его деятельность согласно разработанной методике направлена на решение поставленных задач, например, на тренировку

фортепианной техники во всех аспектах — от начальных навыков до достижения виртуозности (работа над пассажами, над аппликатурой, исполнение штрихов, мелизмов, классификация темпов, постижение нюансов агогики, над развитием музыкальной памяти и т. д.). Расширяя исполнительский репертуар, педагог помогает ученику находить индивидуальные приемы игры с целью более точного проникновения в художественный образ произведения и овладения искусством собственной интерпретации.

В методической системе фортепианных школ достаточное распространение получило обобщение педагогами полученного опыта на страницах публикаций. Такая форма работы с самого начала становления фортепианных школ была востребована, поскольку дает возможность охватить несравненно более широкую аудиторию пользователей. Изданными трудами пользуются пианисты не только из класса конкретного педагога или учебного заведения. Лучшие из них становятся достоянием пианистов всего мира. К такому виду работы относятся публикуемые учебники и методические пособия. Среди них сборники упражнений (М. Лонг, А. Ш. Ганон, А. Корто), этюды и школы игры (М. Клементи, Г. Гермера, Б. Ложье, Т. Куллака, К. Черни, Ф. Бузони). В XX–XXI веках появилось немало школ игры, где затрагивались как проблемы развития технической сноровки, так и эстетики музыкального исполнительства. К ним относятся «Пианизм как искусство» С. Фейнберга, «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауза, «Работа над фортепианной техникой» Л. Либермана и другие труды.

К фортепианной школе как методической системе относится также издание методических работ и музыкальных произведений, например интерпретирующие редакции «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха (К. Черни, Ф. Кроль, Г. Бишофф, Ф. Бузони, Б. Муджеллини, В. Мержанов и др.), произведений Ф. Шопена (К. Микули, И. Падеревский, Ф. Шольц и др.) и т. д.

Большой популярностью в Китае пользуются методические труды по развитию пианизма и методике преподавания произведений романтической музыки. Популярны также отдельные высказывания композиторов и предисловия к их произведениям (например, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, отошедших от педагогики чисто технического направления и заложивших основы воспитания у пианистов интеллекта и духовных качеств для вдохновенного исполнения). В данном ряду назовем: предисловие к «Альбому для юношества» Р. Шумана, где он критикует увлечение работой над техникой ради техники; высказывания Ф. Шопена о необходимости осмысления художественной сущности исполняемого произведения, работы над звуком, фразировкой и использованием индивидуальных возможностей каждого пальца; замечания Ф. Листа по поводу разработки новых аппликатурных приемов, достижения полноты звука в кантилене, развития крупной техники, о работе над фактурными трудностями.

Период романтиков совпадает с появлением фундаментальных методических трудов С. Тальберга «Искусство пения на фортепиано», И. Мошелеса «Метод методов для фортепиано», К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника», К. Орфа «Шульверк». Именно на их основе формировалась китайская методическая фортепианная мысль. В этой связи выделим работы Чжао Сяошен «Фортепианное исполнительство» [14] и Чжоу Гуанжэнь «Искусство преподавания фортепиано», где автор осуществила анализ педагогических достижений И. Падеревского, Беллы Давидович и китайских педагогов разных этапов становления фортепианной школы в Поднебесной: Инь Чэньзуна, Дин Шаньде и Ву Леи. Второй раздел «Искусства преподавания фортепиано» пианистка-исследователь посвятила методическим аспектам педагогической работы, которые она сформулировала в следующей последовательности: «Темп и ритм», «Динамика», «Педаль», «Запоминание нотного текст», «Аппликатура», «Средства музыкальной выразительности». Впервые в своем исследовании Чжоу Гуанжэнь уделяет внимание изучению полифонической музыки: «Студентам необходимо играть больше полифонических произведений. Сначала изучать текст отдельно правой, отдельно левой руки, чтобы лучше слышать оба голоса... Наши ученики еще не научились слушать длительные звуки и правильно исполнять *tenuto* (задерживать) — то есть, в отличие от *legato* уметь выдерживать полную продолжительность ноты без пауз между соседними звуками — чаще всего для задержки сильной доли затакта. Его следует выполнять особенно точно в произведениях композиторов эпохи барокко, например в двухголосных и трехголосных инвенциях Баха, в которых нередко два голоса следует исполнять одной рукой» [2, *98*].

Следующими учебниками китайских авторов стали труды Хан Линшена «Основные уроки фортепианной игры» (1984), Фан Вайли «Упражнения для развития пальцевой техники в обучении игре на фортепиано» (1993), Ван Цзюдин «Инструкции Ганнона для пальцевой техники», «Ганон для детей» (2005), Ин Шичжен «Фортепианная педагогика» (2007), Цзян Чэня «Основы курса игры на фортепиано по методике Фердинанда Бейера» (2008), Чен Фумей «Фердинанд Бейер для детей» (2008), сборник упражнений и этюдов в четырех томах Ли Сяопина «Организация курса фортепиано» (2007–2008).

Среди национальных авторов особо отметим работу Ни Хончжин «Чжуансян». По окончании Шанхайской и позже, в 1959 году, Московской консерватории она посвятила себя собиранию народных песен и танцев родной земли, исполнению собственных фортепианных композиций, созданных на материале этих мелодий. В пьесах «Корабль, приехавший издалека», «Лодка в утреннем тумане», «Колыбельная», «Песня вина», «Забытые песни» она отразила картины народных обычаев, ярких и живописных музыкальных праздников, эмоции людей в процессе их общения и труда. Важными в сборниках произведений Ни Хончжин стали разъяснения автора в предисловии, касающиеся особенностей исполнения этих композиций на фортепиано (о специфике ритмики, исполнении мелизмов, об особых эффектах при использовании педали). Методические указания об исполнении фортепианных произведений на основе народных мелодий, к которым редко обращаются композиторы Китая, делают этот труд уникальным.

Одной из лучших работ, раскрывающих разные аспекты мастерства китайских пианистов, является исследование Ситу Бинчуна «Новый метод преподавания игры на фортепиано» (2012), в котором автор, помимо прочего, рассматривая проблему просветительской деятельности китайских педагогов, выдвигает на первый план психологический аспект во взаимодействии педагога со студентом. Впервые в китайской литературе небольшой отдельный параграф посвящен основным вопросам концертмейстерского искусства. Однако следует признать, что этот раздел пианизма находится в Китае в самом начале своего развития [см. подробнее: 8].

Также заметим, что главной особенностью китайской фортепианной педагогики остается работа над развитием беглости пальцев и свободы движений. Несмотря на рекомендации педагогов китайских консерваторий, которые советуют студентам шлифовать свою индивидуальную технику на базовых сборниках этюдов К. Черни, *ор*. 299, 599, 740, 849, Черни-Гермера и упражнений А. Ш. Ганона, сделать упор на изучении изданного в 1960-х годах в Китае труде Ганона «Пианист-виртуоз», будущие музыканты в большинстве случаев склоняются к работе над инструктивными пьесами своих национальных и некоторых зарубежных авторов. Сюй Бо отмечает, что с большим удовольствием они играют только этюды, похожие на красивые, с приятной мелодией и гармонией пьесы, например французского педагога Фридриха Бургмюллера (1804–1874), а именно его 25 легких этюдов. Результатом этого становится «достаточно прочная и действительно массовая техническая оснащенность» [10, *105*]. Работа над достижением высокой пальцевой техники отмечается как существенная особенность подавляющего большинства китайских пианистов. Сюй Бо продолжает: «Недаром выдающиеся китайские пианисты удивляют именно своей “компьютерной” виртуозностью, которая является основным критерием демонстрируемой и оцениваемой профессиональной подготовки» [9, *32*].

Завершая наше исследование, сделаем следующие выводы.

Становление китайской фортепианной исполнительской школы началось только в первой половине прошлого столетия, когда в стране после завершения векового правления императорских династий и образования Китайской Республики начались грандиозные изменения в общественной, экономической, политической, идеологической и художественной жизни. Этот факт мы связываем также с выходом из домашнего музицирования и частных форм музыкального образования и открытием в Китае консерваторий, а также активным участием китайцев в межкультурном диалоге с западными государствами, интенсификацией международных контактов и открытостью китайского социума к новым знаниям. Определена роль Сяо Юмея во внедрении в обучение западных образовательных форматов и привлечении в Китай большого ряда лучших зарубежных специалистов.

Фортепианная исполнительская школа Китая систематизирована по уровням: индивидуальная, региональная, национальная и мировая. Как особое и уникальное достиже-

ние на примере деятельности Чжоу Гуанжэнь доказано создание «полинациональной фортепианной школы». Все исполнительские школы описаны в данной статье, показано их взаимодействие. К примеру, школа Чжоу Гуанжэнь может рассматриваться как на региональном уровне (шанхайская, затем пекинская), так и на уровне национальном (китайская) и на мировом (полинациональная школа), при характеристике школ каждого уровня учтены достижения учащихся в области концертной, международной конкурсной деятельности.

Таким образом, фортепианная исполнительская школа Китая исследована как многоуровневое явление: образовательная структура, направление в собственном национальном искусстве, творческий коллектив, методическая система.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Айзенштадт С. А.* Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона // Идеи и идеалы. 2012. № 3. С. 101–109.
2. *Бородин А. Б.* О структуре понятия «фортепианная школа» // Вестник башкирского университета. 2007. № 1. С. 187–190. (Искусство. Искусствоведение)
3. *Бугаевский А.* В классе Татьяны Петровны Кравченко. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-bugaevski-kravchenko.html (дата обращения: 13.08.2023)
4. *Бянь Мэн.* Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : автореф. дис. …кандидата искусствоведения. СПб., 1994. 22 с.
5. *Виноградова Е. С.* Системный подход как метод исследования фортепианной школы в музыкальном исполнительском искусстве // Научный вестник. 2016. Вып. 2. С. 102–106.
6. *Григорьев Л., Платек Я. В.* Современные пианисты. М. : Советский композитор, 1990. 221 с.
7. *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : автореф. дис. … доктора искусствоведения. Новосибирск, 2005. 49 с.
8. *Калицкий В. В.* Пути развития концертмейстерского искусства пианиста в Китае // Художественное образование и наука. № 1 (34). 2023. С. 6–13.
9. *Сюй Бо.* Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. С. 118–124.
10. *Сюй Бо.* Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков : автореф. дис. … кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с.
11. 王笑冯.建国六十年中国冯琴教育冯展探究.河冯范大学学冯.石家庄, 2010. № 44–53冯 [*Ван Сяовей*. Исследование китайского фортепианного образования от 1949 года // Вестник Хебейского педагогического университета. Шизцячжуан, 2010. С. 44–53]
12. 向昭仪致敬。 钢琴教育笔记. 上海音乐. 上海，2013 年。189 页。[*Дань Чжаои*. Записки о фортепианном образовании. Шанхайская музыка. Шанхай, 2013. 189 с.]
13. 向昭仪致敬。钢琴演奏中的主要问题。钢琴艺术。 北京，1997年，第1期。 第 1-9 页。[*Дань Чжаои*. Основные проблемы фортепианного исполнения // Фортепианное искусство. Пекин, 1997. № 1. С. 1–9.]
14. 赵晓申. 钢琴演奏。 北京：民间音乐，1992年。243页。[*Чжао Сяошэнь*. Фортепианное исполнительство. Пекин: Народная музыка, 1992. 243 с.]
15. 周广振. 第二届中国国际钢琴协奏曲比赛。[*Чжоу Гуанжэнь*. Второй китайский Международный конкурс фортепианных концертов. URL: http//www.chiaculture.org/ (дата обращения: 13.08.2023)]

REFERENCES

1. Aisenstadt S. A. The Origin of Piano Playing in the Countries of the Far East Region. *Idei i idealy* [*Ideas and Ideals*]. 2012, no. 3. P. 101–109. (In Russian)
2. Borodin A. B. On the Structure of the “Piano School” Concept. *Vestnik bashkirskogo universiteta* [*Bulletin of the Bashkir State University. Series: Art. Art History*]. 2007, no. 1. P. 187–190. (In Russian)
3. Bugaevsky A. V klasse Tatyany Petrovny Kravchenko [In the Class of Tatyana Petrovna Kravchenko]. (In Russian). Available at: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-bugaevski-kravchenko.html (accessed: 13.08.2023)

4. Bian Meng. Ocherki stanovleniya i razvitiya kitaiskoi fortepiannoi kul'tury [Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture]. Candidate dissertation abstract. Saint Petersburg, 1994. 22 p. (In Russian)
5. Vinogradova E. S. System Approach as the Method of Research of Piano School in Musical Performing Art. *Nauchnyi vestnik* [*Scientific Bulletin*]. 2016, issue 2. P. 102–106. (In Russian)
6. Grigriev L., Platek Ya. Sovremennye pianisty [Contemporary Pianists]. Moscow, 1990. 221 p. (In Russian)
7. Drozhzhina M. N. Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka [Young National Composing Schools of the East as a Phenomenon of the XXth century Musical Art]. Doctoral dissertation abstract. Novosibirsk, 2005. 49 p. (In Russian)
8. Kalitzky V. V. The Development of the Pianist's Concertmaster Art in China. *Khudozhestvennoe obrazovanie* i nauka [*Arts Education and Science*]. 2023, no. 1. P. 6–13. (In Russian)
9. Xu Bo. Chinese Pianists at the turn of the XXth – XXIst centuries: Performing Achievements and Training System. *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [*South-Russian Musical Anthology*]. 2011. P. 118–124. (In Russian)
10. Xu Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubehe XX–XXI vekov [The Phenomenon of Piano Performance in China at the turn of the XXth – XXIst centuries]. Candidate dissertation abstract. Rostov-on-Don, 2011. 25 p. (In Russian)
11. Wang Xiaowei. 建国六十年中国冯琴教育冯展探究 [A Study of Chinese Piano Education from 1949]. *河冯范大学学冯* [*Bulletin of the Hebei Normal University*]. Shizjiazhuang, 2010. P. 44–53. (In Chinese)
12. Dan Zhaoyi. 钢琴教育笔记 [Notes on Piano Education]. *上海音乐* [*Shanghai Music*]. Shanghai, 2013. 189 p. (In Chinese)
13. Dan Zhaoyi. 钢琴演奏中的主要问题 [The Main Problems of Piano Performance]. *钢琴艺术* [*Piano Art*]. Beijing, 1997, no. 1. P. 1–9. (In Chinese)
14. Zhao Xiaoshen. 钢琴演奏 [Piano Performance]. Beijing, 1992. 243 p. (In Chinese)
15. Zhou Guangzhen. 第二届中国国际钢琴协奏曲比赛 [Second China International Piano Concerto Competition]. (In Chinese). Available at: http//www.chiaculture.org/ (accessed: 13.08.2023)

Информация об авторе:

Ван Янчжэ — ассистент-стажер кафедры инструментального исполнительства (Китайская Народная Республика)

Information about the author:

Wang Yanzhe — Postgraduate student at the Department of Instrumental Performance (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 14 апреля 2024 года, одобрена после рецензирования 13 мая 2024 года, принята к публикации 16 мая 2024 года.

The article was submitted April 14, 2024; approved after reviewing May 13, 2024; accepted for publication May 16, 2024.

Научная статья
УДК 785
DOI: 10.36871/hon.202403041

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ В ДИАЛОГЕ С ПРОШЛЫМ

Ирина Васильевна Алексеева

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
450008, Российская Федерация, Республика Башкортостан, Уфа, улица Ленина, 14

alexeevaiv@mail.ru, ORCID: 0000-0002-6344-1706

Духовный опыт прошлого играет огромную роль в жизни и творчестве человека. Его постижение осуществляется сквозь призму настоящего, образуя дихотомию памяти и забвения. В статье рассматриваются инструментальные опусы композиторов конца XX – начала XXI века, главной темой которых является стремление воплотить уникальную способность художника выстраивать концепцию посредством заимствования «чужого слова». Оригинальные подходы композиторов во многом обусловлены эстетикой пост- и метамодернизма, провозглашающей быстрое присвоение и смешение в одном сочинении традиций и стилей, интра- и экстрамузыкальных компонентов, в роли которых выступает музыка, слово, живопись. Авторов-постмодернистов привлекает способность в воспоминании пересекать границу настоящего и прошлого, объединять реальный и сакральный миры, сталкивать светское и духовное, высокое и низкое. В статье осуществлена попытка систематизации сочинений композиторов с заимствованиями из близкого и далекого прошлого посредством теории музыкального текста, разработанной отечественными музыковедами. В этом ключе рассматриваются уникальные образцы инструментальной музыки светского и духовного содержания с цитированием и без него наших соотечественников и современников. Особое внимание уделяется постижению причин обращения композиторов к артефактам прошлого, а также обновления принципов и форм межтекстового взаимодействия на пути создания оригинального художественного мира сочинения. Автор ставит вопросы, касающиеся перспектив изучения проблемы диалога современных сочинений с прошлым. Статья адресована музыкантам-профессионалам, аспирантам и специалистам в области музыкознания.

Ключевые слова: прошлое, память, пост- и метамодернизм, интертекст, заимствования, методы работы с «чужим словом»

Для цитирования: *Алексеева И. В.* Инструментальная музыка рубежа XX–XXI веков в диалоге с прошлым // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 41–47. https://doi.org/10.36871/ hon.202403041

© Алексеева И. В., 2024

Original article

INSTRUMENTAL MUSIC FROM THE TURN OF THE XXTH – XXIST CENTURY IN A DIALOGUE WITH THE PAST

Irina V. Alekseeva

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
14 ul. Lenina, Ufa, Republic of Bashkortostan, 450008, Russian Federation

alexeevaiv@mail.ru, ORCID: 0000-0002-6344-1706

The spiritual experience of the past plays a huge role in a person's life and creativity. It is understood through the prism of the present, forming a dichotomy of memory and oblivion. The article examines the instrumental opuses of composers of the late XXth – early XXIst centuries, whose main theme is the desire to embody the artist's unique ability to preserve a concept by borrowing "someone else's word". The original approaches of the composers are largely determined by the aesthetics of post- and metamodernism, which proclaim the rapid appropriation and mixing in one composition of traditions and styles, intra- and extramusical components, such as music, word and painting in a single composition. Postmodern authors are attracted by the ability to cross the border between the present and the past in memory, to unite the real and the sacred worlds, to collide the secular and the spiritual, the high and the low. The article attempts to systematise composers' works with borrowings from the near and distant past through the theory of musical text developed by Russian musicologists. In this sense, unique examples of instrumental music of secular and spiritual content with and without quotations from our compatriots and contemporaries are considered. Particular attention is paid to understanding the reasons for composers' appeal to the artefacts of the past, as well as to updating the principles and forms of intertextual interaction on the way to creating an original artistic world of the composition. The author raises questions aimed at studying the problem of dialogue between modern works and the past. The article is addressed to professional musicians, postgraduate students and specialists in the field of musicology.

Keywords: past, memory, post- and metamodernism, intertext, borrowings, methods of working with "someone else's word"

For citation: Alekseeva I. V. Instrumental Music from the turn of the XXth – XXIst century in a Dialogue with the Past. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 41–47. https://doi.org/10.36871/hon.202403041 (In Russian)

> «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем».
>
> *И. Ф. Стравинский* [*8, 99*]

Музыка как вид искусства наиболее тесно связана с временем. Закономерно, что разгадка тайны ее содержания в обусловленности историческим и концептуальным временем стала одной из сущностных для ученых. При этом если настоящее время — это реальное время звучания музыкального сочинения (в том числе созданного ранее), осмысление которого осуществляется во многом посредством законов акустики, психологии восприятия, то область прошлого постигается только благодаря ретроспекции и сравнению отдаленного от нас по времени творения с современным. В этом смысле интересна инструментальная музыка рубежа XX–XXI веков.

Несмотря на то что XX век стал прошлым относительно недавно, пришедшее ему на смену XXI столетие уже насыщено новым художественным смыслом. Однако глубокое осознание его музыкальных достижений станет возможным только в будущем, когда придет новое время. Как отмечает М. Г. Арановский, «дистанция времени, отделяющая нас от XX века, все еще слишком мала для формирования объективного, "стороннего" взгляда» [3, *3*]. Вероятно, именно поэтому стремление осмыслить противоречия, проблемы, парадоксы, характеризующие инструментальную музыку на границе эпох, является столь притягательным для музыковеда.

Связь времен в инструментальной музыке рубежа веков осуществлялась довольно

сложно и в принципиально новом формате. Так, типологическими признаками XX столетия Арановский называет «поистине вавилонское смешение музыкальных языков» и нарастающую индивидуализацию «стиля каждого произведения» [там же, *4–5*]. Тотальные инновации, стремительно сменяющие друг друга противоположные течения, техники письма и стили тем не менее высвечивают некоторые общие направления и закономерности. Их художественную ценность определяет сопряжение быстротечности настоящего и стабильной незыблемости прошлого. При этом гармония изменчивости и постоянства рождает у художника ощущение прикосновения к вечности. В этой связи в статье будут рассмотрены новейшие и наиболее интересные, с точки зрения автора, инструментальные сочинения, ярко и разнообразно представляющие *диалог с прошлым*. А главным методологическим подходом станет разработанная в отечественном музыкознании теория музыкального текста.

В духовной жизни человека воспоминание о прошлом играет важную роль в постижении настоящего времени и собственного «я». Художники стремятся отобразить уникальную способность человека в воспоминании пересекать границы времени и перемещаться в близкое и далекое прошлое. В музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI столетия актуальным становится диалог сочинений разных эпох, традиций, концепций. Вместе с тем лучшие достижения прошлого и настоящего сосуществуют в одновременности, образуя смысловую вертикаль. Так, по словам Арановского, история музыки предстает не как воплощение «непрерывного хода эволюционного процесса, а как вечное хранилище ценностей, одинаково актуальных во все времена и существующих в некоем мыслимом симультанном пространстве» [3, *6*]. Возможность вариативного возврата в новом пространстве и времени к шедеврам прошлого открывает тесно связанную с названным феноменом тему *памяти*, отображение которой в музыке происходит в диалектике с забвением. В общем смысле любой художественный текст является формой культурной памяти и поэтому становится неисчерпаемым источником для возникновения нового.

Обращение к прошлому композиторов современности во многом связано с эстетикой пост- и метамодернизма (Н. А. Хрущева [10]) и охватывает предельно широкое поле разнообразных накопленных историей компонентов искусства и культуры. Здесь пересекаются опусы академической традиции и джаза, фольклора и поп музыки, в одном образце смешиваются «высокое» и «низкое», формируя своеобразный *универсальный* стиль. Посредством свободного оперирования всем технико-стилевым арсеналом музыки («культурологический метод», по В. Г. Тарнопольскому) композиторы выстраивают индивидуальную концепцию сочинения. При этом интертекстуальность открытого и полиструктурного произведения не подразумевает какого-то единственного адресата или определенного «ответа». А вариативная трактовка слушателем и исполнителем авторского сообщения происходит в опоре на собственные опыт и память. Таким образом, диалог настоящего и прошлого предполагает процесс постижения музыкального содержания посредством игры в расшифровку смыслов.

Наиболее ярко диалог композиторов рубежа XX – начала XXI столетия с прошлым представлен в сочинениях, посвященных художественной теме *in memoriam*. Обращаясь к своему или «чужому» прошлому, авторы рефлексивно переживают и осмысливают собственную жизнь. При этом музыкальное произведение приближается к мемуарам, дневниковой прозе, автобиографическим очеркам или эссе со специфическим для них типом «сюжета воспоминания» (Б. В. Аверин [1]), формируется и новое научное «поле» исследований «*memory studies*» (К. А. Сундукова [9]).

Среди инструментальных обращений к собственному прошлому «Квинтет “Памяти матери”» А. Шнитке, Симфония № 5 «Памяти родителей» Г. Канчели, Концерт для скрипки и альта с оркестром «Далекие сны детства» А. Чайковского, о котором сам автор сказал так: «посттрагедийный, грустный, типа “Соляриса” Тарковского…» [7]. «Чужое» прошлое, связанное с профессиональным, а не кровным родством композиторов, представлено в «Фортепианном интермеццо “Памяти Брамса”» (1980) и «Элегии памяти Сибелиуса. Для фортепиано» (1988) С. Слонимского; «*…le vent des mots qu’il n’a pas Dits*» («…ветер слов, которых он не сказал») для виолончели и оркестра памяти О. Кагана (1996) В. Тарнопольского; «Пяти отражениях на тему Паганини» для альта, пяти солирующих скрипок и камерного оркестра (2018) К. Бодрова. Важное место занимает эмоциональный отклик и оценка общече-

ловеческих культурных ценностей прошлого, а также драм и трагедий, выраженных соответственно в цикле для фортепиано «Воспоминания о XIX веке» (1993) С. Слонимского, а также в «Трене (Памяти жертв Хиросимы для 52 струнных инструментов)» К. Пендерецкого. В этой связи показательны коллективные приношения, посвященные ушедшим знаковым личностям. Таково, к примеру, сочинение «12 *Hommages a Paul Sacher*» Л. Берио, В. Екимовского, В. Шутя, В. Тарнопольского, В. Мартынова, А. Вустина, С. Губайдулиной. Характерно, что и близкое, и далекое прошлое в новом опусе становятся частью современности.

Музыкальный материал прошлого в сочинениях современных композиторов может быть использован как *собственный*, так и *чужой*. При этом вневременные ценности, как правило, анонимны, в отличие от шедевров прошлого, которые «маркированы» именем творца. В первом случае часто выступают народные темы или средневековые секвенции, знаменный роспев и аутентичные инструменты. Во втором — сочинения легендарных композиторов, в том числе виртуозов прошлого. В этом смысле важную роль играют Каприс № 24 для скрипки соло Н. Паганини, фортепианный цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки», музыка балетов П. Чайковского. Среди новейших сочинений «Путеводитель по балету» (2021) Н. Хрущевой и Симфония «Спящая красавица» (2020) К. Ярви по одноименному балету Чайковского.

Роль «наведения внимания» (метафора Б. В. Асафьева) выполняют внемузыкальные компоненты — заголовок, комментарии, посвящение и др. При этом в роли импульса, обозначенного в названии, способны выступать не только музыкальные образцы прошлого, но и художественные артефакты. В этой связи знаковым для постмодернизма становится диалог музыки, живописи и слова. Так, синтез символов, принадлежащих различным видам искусства, в целом характерен для сочинений отечественных композиторов И. Соколова («Евангельские картины»), Э. Денисова («Три картины Пауля Клее», «Живопись»), С. Слонимского («Три грации»), Д. Смирнова («Лестница Иакова», «Ангелы Альбиона» по картинам У. Блейка) и мн. др. Присутствие в них изобразительного ряда является побудительным источником рефлексии при создании опуса.

Внемузыкальный компонент может включаться и непосредственно в полотно инструментальной музыки. К примеру, в трио Михаила Коллонтая «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» для фортепиано, виолончели и скрипки, созданного «по следам» фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки» для международного конкурса-фестиваля художников в Вене (1993), причудливо переплетаются интра- и экстрамузыкальные компоненты: заголовок, названия пьес на шести языках (французском, итальянском, польском, идише, латыни и русском), цитаты из литературных источников — стихотворение «Ангел» М. Лермонтова, сказка братьев Гримм «Румпельштильцхен», два фрагмента Послания апостола Павла к Галатам из Нового Завета, художественные артефакты, комментарии и разъяснения концепции в письмах автора. В новом сочинении они образуют диалог «чужого» и «своего», прошлого и настоящего, светского и духовного. При этом цитаты еще и произносятся музыкантами, которые становятся актерами и выстраивают мизансцены, что вносит театральные черты в содержание камерно-инструментального опуса (см. об этом в статье автора [2]).

Однако заимствования и аллюзии сочинений прошлого могут и не обозначаться автором в заголовке. Например, в музыку «Пяти отражений на тему Паганини» для альта, пяти солирующих скрипок и камерного оркестра К. Бодрова включен фрагмент арии из оркестровой Сюиты № 3 *D-dur* (*BWV* 1068) И.-С. Баха. Слушателю же предстоит распознать зашифрованный в музыкальной материи знак прошлого. А кроме того, обозначенное в заголовке заимствование может касаться исключительно вербального компонента при полном отсутствии собственно «чужого» музыкального слова, как это происходит в оригинальном по средствам интонационно-инструментального выражения сочинении М. Коллонтая.

Обращение к музыкальному искусству и культуре прошлого может осуществляться «корпусно» или «лексически» (термины М. Г. Арановского [4]), то есть посредством заимствования всего сочинения или его сегмента соответственно. На пересечении названных подходов возникли новые формы диалога с прошлым — рекомпозиция, комментирование, кавер-версия, ремикс. Этому способствует принципиальная незавершенность и открытость музыкального текста сочинений прошлого и современности. Яркий образец *первого* подхода к заимствованию —

«Времена года» (2012) Макса Рихтера, рекомпозиция скрипичного шедевра Вивальди (см. в статье [5]), а также опусы Ханса Цендера «Зимний путь» (1993) с «пересочиненным» для камерного ансамбля одноименным вокальным циклом Шуберта и «33 вариации на 33 вариации» (2011) — интерпретация вариаций Бетховена на вальс Диабелли. При этом, не реставрируя прошлое в рекомпозициях, композиторы «перекидывают» ассоциативный «мост» между настоящим и «канувшим в Лету» временем. Ключевой же становится тема воспоминания, возвращения забытых мигов бытия. Второй метод в пост- и метамодернизме проявляется в тотальном цитировании и комментировании фрагментов «чужого» музыкального сочинения. При этом нарастает собственный текст, вплоть до дописывания автором ранее созданного. Например, «пробелы» в коллажном оркестровом сочинении Лучано Берио «*Rendering*» (1989–1990) по шубертовским наброскам Симфонии № 10 *D-dur* (*D* 936 *A*) заполнены собственной музыкой, намеренно контрастной первоисточнику (см. об этом в статье: [11]).

В связи с изменением подходов композиторов к «чужому» слову меняется и отношение к прошлому. Оно обусловливает прогрессирующую в современной музыкальной практике тенденцию перехода от точного цитирования шедевров к их комбинаторной и кардинальной трансформации. При этом гетерономность формы сочинения, то есть постижение композиционной организации, происходит посредством опоры на образцы, накопленные в коллективной памяти на протяжении всей эволюции музыкального искусства.

Художественный результат от восприятия сочинений, основанных на новых методах обращения с заимствованиями в эпоху постмодернизма, ученые разделяют на *игровой* и *медитативный* (Е. Я. Лианская [6]). В первом доминирует *ироничная* позиция автора (В. Екимовский «Лунная соната», «Соната с похоронным маршем»), во втором — *метафизическая обобщенность* культурного фона и ключевая роль звука, времени и пространства (А. Кнайфель «Диалог с Прелюдией и Фугой *b-moll* И.-С. Баха» для ансамбля солистов). Возникающие при этом разнообразные, а иногда причудливые и парадоксальные взаимодействия с прошлым обусловлены спецификой современной культуры.

Особняком стоят не принадлежащие церковной традиции инструментальные сочинения рубежа XX–XXI веков с духовной тематикой. По словам М. Г. Арановского, «XX век ощутил себя *наследником всей истории христианской цивилизации*» [3, 7]. При этом сакральные образы реквиема, мессы, оратории в опусах современных композиторов отсылают к духовному опыту прошлого как идее вечных даров и ценностей. Во внелитургических современных инструментальных сочинениях эталоном нетленного, не подвластного времени нравственного начала становятся канонические напевы и молитвы, а также тексты Священного Писания. Диалог с прошлым возникает даже в ранее не предназначенных для воплощения религиозного содержания инструментальных жанрах фантазии, поэмы, сонаты. Среди сочинений для камерных составов (гимны А. Шнитке и Н. Корндорфа, «Тихая музыка для струнного оркестра» В. Сильвестрова, «Музыка для ангела» А. Вустина и др.) находятся и поэмы Маргариты Зеленой (современный российский композитор, живущий в Нью Йорке) «Верую» для струнных инструментов (2008) и «Моление о чаше по картине Эль Греко» для альта и фортепиано (2011), Духовный концерт «Византийские песнопения» для виолончели соло (2008) с авторской рекомпозицией подлинных гимнов. Так, в первом опусе автором заимствованы фрагменты трех молитв — православной, еврейской и афроамериканского госпела. Это соответственно фрагменты: многоголосный из второй части («Антифоны») «Демественной литургии» А. Гречанинова, анонимные одноголосный на иврите «Шма Исраэль» («Слушай, Израйль») и «*We Are Climbing Jacob's Ladder*» («Мы поднимаемся по лестнице Иакова»). В диалог с настоящим включаются рожденные в разном прошлом времени и культурном контексте, а также противоположные по национальным архетипическим характеристикам источники. Однако автор демонстрирует их коренное родство и в процессе развития объединяет. Сочинения показательны и в то же время оригинальны по воплощению духовного содержания в камерно-инструментальной музыке начала XXI столетия. В них особое место занимают черты театральности, обозначенные в вербальном и/или живописном компонентах.

Таким образом, в диалоге с прошлым инструментальная музыка рубежа XX–XXI веков предпринимает попытки осмыслить стремительно обновляющееся настоящее и определить роль художника в этом многоликом мире. И хотя взгляд на ушедшее время и утраченные иллюзии не связан

со стремлением их реставрировать, тем не менее их материализация в музыкальном тексте неизбежна. Пути воспоминаний/поминаний о прошлом в разнообразных по концепции современных сочинениях бесконечны. Главным же притяжением для композиторов, исполнителей и слушателей становится пересечение временных границ и погружение в кардинально переосмысленное или пересозданное автором прошлое, которое возвращает человека к собственному «я». А завершим наше небольшое «путешествие» из современности в прошлое словами М. Г. Арановского о том, что обращение к художественному опыту истории «явилось следствием пробудившегося в музыке *инстинкта самосохранения*: прошлое могло помочь удержать музыку от распада и исчезновения. <…> *Обращаясь к прошлому, музыка заботилась о своем будущем*» [3, *8*].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб. : Амфора, 2003. 398 с.
2. *Алексеева И. В.* Тема памяти в трио Михаила Коллонтая «Десять слов Мусоргского на смерть Виктора Гартмана» // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 44–52.
3. *Арановский М. Г.* Вместо введения. Парадоксы музыки XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования : сборник статей. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М. : ГИИ, 2006. С. 3–8.
4. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
5. *Изергина А. Р., Алексеева И. В.* «Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 3. С. 55–64.
6. *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : автореф. дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2003. 26 с.
7. Неизвестный Александр Чайковский // Уфа. Культура. 2017, 7 декабря.
8. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни; пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной. Л. : Государственное музыкальное издательство, 1963. 271 с.
9. *Сундукова К. А.* Поэтика и поэтология памяти: проблема отражения вспоминающего сознания в художественном тексте // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 15. 2013. № 2 (4). С. 1056–1059.
10. *Хрущева Н. А.* Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 135–147.
11. *Цареградская Т. В.* Поздний модернизм в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10. Вып. 3. С. 8–27.

REFERENCES

1. Averin B. V. Dar Mnemoziny: Romany Nabokova v kontekste russkoi avtobiograficheskoi traditsii [The Gift of Mnemosyne: Nabokov's Novels in the context of Russian Autobiographical Tradition]. Saint Petersburg, 2003. 398 p. (In Russian)
2. Alekseeva I. V. The Theme of Memory in Mikhail Kollontay's Trio "Ten Words of Mussorgsky on the Death of Viktor Hartmann". *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2023, no. 4 (37). P. 44–52. (In Russian)
3. Aranovsky M. G. Instead of Introduction. Paradoxes of Music of the XXth century. *XX vek i istoriya muzyki. Problemy stileobrazovaniya* [*XXth Century and the History of Music. Problems of Style Formation*]. Digest of articles. Moscow, 2006. P. 3–8. (In Russian)
4. Aranovsky M. G. Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoistva [Music Text. Structure and Properties]. Moscow, 1998. 343 p. (In Russian)
5. Izergina A. R., Alekseeva I. V. Antonio Vivaldi's "The Seasons" in the Reinterpretation of British Minimalist Composer Max Richter. *Problemy muzykal'noi nauki* [*Music Scholarship*]. 2020, no. 3. P. 55–64. (In Russian)

6. Lianskaya E. Ya. Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma [Russian Music from the perspective of Postmodernism]. Candidate dissertation abstract. Nizhny Novgorod, 2003. 26 p. (In Russian)
7. Unknown Alexander Tchaikovsky. *Kul'tura* [*Culture*]. Ufa, 2007, December 7. (In Russian)
8. Stravinsky I. F. Khronika moei zhizni [Chronicle of My Life]. Leningrad, 1963. 271 p. (In Russian)
9. Sundukova K. A. Poetics and Poetology of Memory: Reflection of Remembering Perception in Fiction Text. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [*Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*]. Vol. 15. 2013, no. 2 (4). P. 1056–1059. (In Russian)
10. Khrushcheva N. A. Post-Irony and Euphoria: on Metamodernity in Academic Music. *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*]. 2019, no. 1. P. 135–147. (In Russian)
11. Tsaregradskaya T. V. "Late Modernism" in the Music of the late XXth — early XXIst century: Some Observations. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [*Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*]. 2019, vol. 10, issue 3. P. 8–27. (In Russian)

Информация об авторе:

Алексеева И. В. — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки.

Information about the author:

Alekseeva I. V. — Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 31 мая 2024 года; одобрена после рецензирования 25 июня 2024 года; принята к публикации 28 июня 2024 года.

The article was submitted May 31, 2024; approved after reviewing June 25, 2024; accepted for publication June 28, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.2
DOI: 10.36871/hon.202403048

ДИАЛОГ КАК НАУЧНАЯ ИДЕЯ: БЕСЕДЫ Д. С. ДМИТРИЕНКО С М. И. ИМХАНИЦКИМ

Инна Михайловна Ромащук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
109147, Российская Федерация, Москва, улица Марксистская, 36

inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-630X

Диалоги — атрибуты современного знания о писателях, художниках, музыкантах-исполнителях, дирижерах. Круг изданных книг-диалогов обширен, их фонд продолжает активно пополняться. Разнообразны подходы к такому формату книг: беседы (Хитрук А. Беседы с музыкантами о фортепианном искусстве. Избранные статьи и рецензии. М., 2015); подразумеваемые диалоги (Овчинников А. Г. *Диалоги* с Чеховым. Чехов в диалоге с писателями. М., 2024); интервью в форме диалогов (Игорь Стравинский. *Диалоги*. Л., 1971). Направленность диалогических трудов об искусстве понятна: услышать голос художника, писателя, музыканта, отвечающего на вопросы о творческом процессе, конкретных произведениях, жизненном пути. При этом не так часто можно встретить книги бесед с учеными, поскольку их труды говорят сами за себя. Тем больший интерес вызывает недавно изданная книга — Имханицкий М. И. *Диалоги* с *Д*. С. *Дмитриенко* [2]. На вопросы известного музыканта, заслуженного артиста Российской Федерации, главного дирижера и художественного руководителя Государственного русского народного ансамбля «Россия» им. *Л*. Г. Зыкиной *Д*. С Дмитриенко отвечает заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор М. И. Имханицкий, чьи труды по широкому кругу вопросов, связанных с темой «*народные музыкальные инструменты*», давно стали научной классикой.

Ключевые слова: диалог в истории науки и искусства, книга диалогов М. И. Имханицкого с *Д*. С. Дмитриенко

Для цитирования: *Ромащук И. Н*. *Диалог* как научная идея: беседы *Д*. С. *Дмитриенко* с М. И. Имханицким // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 48–52. https://doi.org/10.36871/ hon.202403048

Original article

DIALOGUE AS A SCIENTIFIC IDEA: CONVERSATIONS BETWEEN D. S. DMITRIENKO AND M. I. IMKHANITSKY

Inna M. Romashchuk

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-630X

Dialogues as a form of communication are no less in demand today. To a certain extent, they replenish the knowledge that was previously discovered through epistolary and diary entries.

© Ромащук И. М., 2024

We can talk about “hidden” dialogue, “internal” dialogue, and, of course, dialogue as a form of answering questions during an interview, a conversation with a famous person. Dialogues are attributes of modern knowledge about writers, artists, performing musicians, and conductors. The range of published dialogue books is vast, and their fund continues to be actively replenished. There are various approaches to this format of books: conversations, implied dialogues, interviews. The focus of dialogues on art is clear: to hear the voice of an artist, a writer, a musician answering questions about the creative process, specific works, and life path. At the same time, it is not so common to find books of conversations with scientists, since their works speak for themselves. The more interesting is the recently published book by Imkhanitsky M. I. *Dialogues with D. S. Dmitrienko* [2]. Honoured Artist of the Russian Federation, Doctor of Art Criticism, Professor, M. I. Imkhanitsky, whose works have long become scientific classics on a wide range of topics “folk musical instruments”, answers the questions of the famous musician, Honoured Artist of the Russian Federation, Chief Conductor and Artistic Director of the State Russian Folk Ensemble *Russia* named after L. G. Zykina, D. S. Dmitrienko.

Keywords: dialogue in the history of science and art, book of dialogues of M. I. Imkhanitsky with D. S. Dmitrienko

For citation: Romashchuk I. M. Dialogue as a Scientific Idea: Conversations between D. S. Dmitrienko and M. I. Imkhanitsky. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 48–52. https://doi.org/10.36871/hon.202403048 (In Russian)

Жанр диалога (греч. *Dialogos* — разговор между двумя или несколькими лицами) известен с давних времен. В Древней Греции диалог как способ выражения своих взглядов практически постоянно использовал Платон. Исключением стал один только его труд «Апология Сократа». Особую форму диалога, так называемые «*парные речи*» с приготовленным введением, внедряет Аристотель. Позже появились *диатрибы* (в ораторской речи, с обращением и к самому себе) в философских спорах, диспутах.

В XX веке теорию диалога как формы познания разрабатывал М. М. Бахтин. И это стало важным смысловым дискурсом применительно к научному знанию, связанному с «диалогической интуицией» [1, *104*]. Научная теория М. М. Бахтина получила продолжение в работах Ю. Кристевой. «Диалогизм рассматривает любое слово как слово о слове, обращенное к другому слову, лишь в том случае, если слово участвует в подобной полифонии, принадлежит “межтекстовому” пространству, оно оказывается полнозначным… Диалог слов-дискурсов *бесконечен*», — пишет автор, подвигая к внимательному изучению формы и вида диалогов [4, *16*]. Здесь речь идет о методе изучения произведений искусства, и эта позиция стала одной из доминантных в научном знании. Не менее востребованы в настоящее время и диалоги как форма общения. Они в определенной степени восполняют знания, которые ранее открывались через эпистолярий и дневниковые записи. Можно говорить о «скрытом» диалоге, «внутреннем» диалоге и, конечно же, о диалоге как форме ответа на вопросы во время интервью, беседы с известной личностью.

В предисловии книги бесед с Сэйдзи Одзавой широко известный японский писатель Харуки Мураками (р. 1949) написал: «Наш разговор не был интервью в общепринятом смысле. Не был он и пресловутой “беседой двух знаменитостей” <…>. Что и говорить, это было весьма интересное переживание» [6, *11*].

Эти слова как нельзя более подходят и для представления книги «Диалогов» М. И. Имханицкого и Д. С. Дмитриенко — двух крупных, известных музыкальных деятелей, равно погруженных в обширную сферу народного инструментария. В чем особая значимость этого издания: в нем открывается обширная панорама историко-теоретического и исполнительского искусства, к которому причастны оба собеседника. Тема интересна и потому, что «уже в первые десятилетия XX века заметно стремление музыкантов использовать народные инструменты в противоположной по отношению к их природе функции» [3, *38*].

О значении деятельности ученого в осмыслении вопросов истории и теории народно-инструментального искусства, развития исполнительского музыкознания, педагогики, теории и практики музыкального исполнительства Д. С. Дмитриенко пишет во введении, подчеркивая, что открытия М. И. Имханицкого важны для общей теории испол-

нительства, «причем для различных музыкальных специальностей. И особенно важна здесь предлагаемая новая классификация музыкальных инструментов, в которой для музыканта первичным становится базовый способ извлечения звука на инструменте, а не его источник» [2, *5*].

Обратим внимание и на «*Слово*» Дмитриенко о Михаиле Иосифовиче Имханицком. Оно помещено в конце книги и содержит факты жизни и деятельности музыканта, авторитетного ученого. «В этих диалогах мне хотелось представить творческий облик М. И. Имханицкого — мыслителя, ученого, педагога, композитора, необычайно творческого и инициативного человека» [2, *481*]. Здесь же — архивные изыскания Имханицкого, находки изображений древних домр, его новая систематизация народных инструментов, новый взгляд на историю баяна, русской гармони в целом [там же, *483*], предложенная Имханицким трактовка артикуляции как искусства дикции и фразировки [там же, *484*].

В шести частях книги представлены основные идеи ученого, подробно изложенные, сфокусированные в более чем 20 беседах. Названия и подзаголовки книги дают возможность говорить о том, что здесь в целостном охвате проблем выделены главные моменты, систематизированы общие положения, касающиеся взглядов ученого на мир русских народных инструментов.

В каждой из глав открываются важные для науки и исполнительского искусства позиции ученого по тем или иным вопросам, что подчеркнуто и в названиях: «Идеи М. И. Имханицкого о сущности академического исполнительства в музыкальном искусстве» (часть 3), «О новых принципах классификации музыкальных инструментов» (часть 4), «О новом понимании сущности музыкальной артикуляции, фразировки и штрихов» (часть 5).

В развернутой первой части речь идет о разных инструментах: о поисках древнерусской домры, о ее преобразовании в балалайку, о новом взгляде на историю гитары и гуслей в России, об уточнении терминов «баян», «аккордеон», «гармонь», «гармоника», о процессе взаимодействия русского и зарубежного исполнительства. Отвечая на вопрос: «В чем необходимость комплексного осмысления истории академического исполнительства на русских народных инструментах?» [2, *147*], Имханицкий определяет критерии, согласно которым целостное понимание народных инструментов имеет большое значение: появление нового репертуара, новой методики, «школ» игры на народных инструментах, возникновение новой области творчества отечественных композиторов, введение универсальных норм хроматического звукоряда. Ученый отмечает создание разветвленной системы обучения на народных инструментах (школа — училище — вуз). Дмитриенко согласен с Имханицким в том, что комплексное изучение истории исполнительства действительно помогает осознать общие закономерности эволюции концертных русских народных инструментов в тот или иной период времени [2, *159*].

В общей композиции книги значительное место занимают вопросы, касающиеся статуса русских народных инструментов (часть 2), различия и взаимосвязи между фольклорным и академическим исполнительством (часть 3), новой классификации музыкальных инструментов (часть 4), заметен переход к конкретным художественным задачам и техническим моментам, связанным с музыкальной артикуляцией. Здесь в одной из бесед Имханицкий рассуждает о зависимости артикуляционных соотношений от трех основополагающих принципов музыки: кантилены, моторики и речевого начала — и свои доводы подкрепляет нотными примерами из сочинений современных композиторов и переложений из классического репертуара. И это позволяет Д. С. Дмитриенко подтвердить, что «действительно, артикуляция — и в словесной речи, и в музыкальной есть искусство дикции как феномен именно универсальный» [2, *406*].

О шестой части книги стоит сказать отдельно: здесь раскрывается исполнительская, композиторская, педагогическая составляющая феномена личности Имханицкого и его деятельности. Этот большой раздел можно было бы выделить в виде отдельного очерка или даже книги о жизни выдающегося музыканта, ученого, педагога. Однако именно в «Диалогах» он оказался весьма уместным, поскольку после объемного собрания значительных новаций ученого, его опыта работы, действительно возникает желание ближе познакомиться с незаурядной личностью, во-многом первооткрывателем, сумевшим восполнить существенные пробелы в истории и теории народного исполнительства, пересмотреть и включить в научное знание обоснованные им новые положения. Отве-

чая на вопросы, Имханицкий подробно рассказывает о своем отце, который воевал во время Великой Отечественной войны и был фронтовым фотографом; о маме, Софье Захаровне, которая училась на филологическом факультете Харьковского университета, но не смогла его окончить в связи с началом войны. О том, что важную роль в его профессиональной судьбе сыграл Владимир Подгорный[1], тогда студент консерватории. Именно благодаря ему Имханицкий начал учиться игре на баяне: «Услышав его необычайно проникновенную игру, тогда я твердо решил: буду баянистом» [2, *464*]. Среди тех, кто оказал на него наиболее сильное влияние, были композитор Дмитрий Львович Клебанов, Олег Михайлович Агарков, который «ко всему подходил с позиций Большой музыки» [там же, *474*], Виктор Порфирьевич Кузовлев, под руководством которого молодой баянист начинал свой путь в педагогике. Имханицкий называет много имен тех, с кем сводила его судьба, подвигая как к исполнительской, так и научной деятельности. Так, например, услышав еще в 1971 году в исполнении Ф. Липса Медитацию № 9 «Бог среди нас» О. Мессиана, Имханицкий, по его словам, был «буквально ошеломлен» [там же], и, вероятно, с этого времени у него и возник большой интерес к современной музыке. А что же композиция? Ряд его сочинений, а это Камерная симфония, квартет, пьеса для скрипки, романсы, Концертино для баяна и фортепиано, были созданы еще в годы учебы, позже появилась Соната для баяна и фортепиано.

Еще очень важно Приложение — список публикаций М. И. Имханицкого из 418 наименований [2, *486–500*].

Книга «Диалогов» вобрала в себя практически весь полный объем научного творчества мастера, и все же каждый, кто захочет что-то уточнить, может обратиться к конкретным статьям и книгам М. И. Имханицкого.

Текст книги предполагает общение с заинтересованным читателем, музыкантом, ученым, педагогом и молодым исполнителем, который стремится овладеть высшей школой мастерства. И эти диалоги, говоря словами Ю. Лотмана, фиксируют «свойство искусства превращать условное в реальное и прошедшее в настоящее» [5, *235–236*].

[1] Владимир Яковлевич Подгорный (1928–2010) — баянист, композитор, автор многочисленных сочинений для баяна — фантазий, прелюдий, «Альбома для юношества» и др.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М. : Художественная литература, 1972. 471 с.
2. *Имханицкий М. И.* Диалоги с Д. С. Дмитриенко: М. : ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2023. 512 с.
3. *Имханицкий М. И., Шарабрин М. И.* Особенности формирования репертуара для смешанных ансамблей русских народных инструментов // Художественное образование и наука. 2022. № 1 (30). С. 35–43.
4. *Кристева Ю.* Избранные труды. Разрушение поэтики. М. : РОССПЭН, 2004. 656 с.
5. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М. : Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
6. *Мураками Х.* Беседы о музыке с Сэйдзи Одзавой. М. : ЭКСПО, 2021. 320 с.

REFERENCES

1. Bakhtin M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1972. 471 p. (In Russian)
2. Imkhanitsky M. I. Dialogi s D. S. Dmitrienko [Dialogues with D. S. Dmitrienko]. Moscow, 2023. 512 p. (In Russian)
3. Imkhanitsky M. I., Sharabrin M. I. Features of Forming and Developing the Repertoire for a Mixed Ensemble of Russian Folk Instruments. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts* Education and Science]. 2022, no. 1 (30). P. 35–43. (In Russian)
4. Kristeva Yu. Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki [Selected Works: The Destruction of Poetics]. Moscow, 2004. 656 p. (In Russian)
5. Lotman Yu. M. Kul'tura i vzryv [Culture and Explosion]. Moscow, 1992. 272 p. (In Russian)

6. Haoruki Murakami. Besedy o muzyke s Seiji Ozawa [Absolutely on Music. Conversations with Seiji Ozawa]. Moscow, 2021. 320 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Ромащук И. М. — доктор искусствоведения, профессор, и.о. проректора по научной работе.

Information about the author:

Romashchuk I. M. — Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-Rector for Research.

Статья поступила в редакцию 26 мая 2024 года; одобрена после рецензирования 21 июня 2024 года; принята к публикации 24 июня 2024 года.

The article was submitted May 26, 2024; approved after reviewing June 21, 2024; accepted for publication June 24, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403053

«ТРИ ЧЕТВЕРТИТОНОВЫЕ ПЬЕСЫ» ЧАРЛЗА АЙВЗА: ЧЕРТЫ НОВАТОРСТВА В ТРАКТОВКЕ ФОРТЕПИАНО

Дарья Алексеевна Барабанова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Москва, улица Большая Никитская, 13

daria.barabanova@inbox.ru, ORCID: 0009-0000-3185-172X

Чарлз Айвз (1874–1954) — выдающийся американский композитор, органист, пианист, лауреат Пулитцеровской премии, один из родоначальников американской национальной музыки. В контексте традиционной музыки фортепианный стиль Айвза приобретает свежесть и инновационность благодаря использованию современных техник письма. На примере «Трех четвертитоновых пьес для фортепиано» (1925) в статье прослеживается, как именно в творчестве Айвза отразились традиционные и новаторские черты композиции. В анализируемых пьесах была применена новая техника четвертитонового письма, основанная на микротоновых и микрохроматических интервалах, изучением которых в России занимались И. А. Вышнеградский и Н. Б. Обухов. Помимо инновационных методов в произведении используются типичные черты музыкального языка Айвза, такие как симметричные эпизоды, палиндромы, целотоновые лады, а также цитирование американских и французских гимнов и патриотических песен. В качестве материала для публикации использована статья композитора «Некоторые четвертитоновые впечатления», которая впервые была опубликована в марте 1925 года в журнале Франко-американского музыкального общества. Статья Айвза, ранее не публиковавшаяся на русском языке, является важным документом, в котором композитор дает теоретическое обоснование своей новаторской четвертитоновой системы.

Ключевые слова: Чарлз Айвз, американская музыка, современная композиторская техника, музыка XX века, новаторство, исполнительство, микрохроматика, четвертитоновое письмо

Для цитирования: *Барабанова Д. А.* «Три четвертитоновые пьесы» Чарлза Айвза: черты новаторства в трактовке фортепиано // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 53–60. https://doi.org/10.36871/hon.202403053

Original article

THREE QUARTER-TONE PIECES BY CHARLES IVES: INNOVATIVE APPROACH TO THE PIANO PERCEPTION

Daria A. Barabanova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation

daria.barabanova@inbox.ru, ORCID: 0009-0000-3185-172X

The article is devoted to studying the music of one of the founders of American national music, Charles Ives (1874–1954). Charles Ives was an outstanding American composer, organist and Pulitzer Prize winner. In the context of traditional music, Ives's piano style gains fresh-

© Барабанова Д. А., 2024

ness and innovation through the use of modern writing techniques. On the example of *Three Quarter-Tone Pieces* for piano (1925), the article traces exactly how traditional and innovative compositional features are reflected in Ives's work. In these pieces, the composer imposes a new technique of quarter-tone writing based on microtonal and microchromatic intervals. In addition to innovative compositional techniques, Ives employs traditional techniques such as symmetrical episodes, palindromes, whole-tone scales, quotations from American and French national anthems and patriotic songs. The theoretical material used for the publication is the composer's article "Some Quarter-Tone Impressions", an important document in which Ives gives a theoretical justification for his innovative quarter-tone system. The article was first published in March 1925 in the Franco-American Musical Society Bulletin. Ives's article has never before been published in Russian.

Keywords: Charles Ives, American music, modern compositional technique, twentieth century music, innovation, performance, microchromatics, quarter-tone writing

For citation: Barabanova D. A. *Three Quarter-Tone Pieces* by Charles Ives: Innovative Approach to the Piano Perception. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 53–60. https://doi.org/10.36871/hon.202403053 (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Изучение творчества американских композиторов XX века получило широкое освещение как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании. Многие исследователи затрагивают различные вопросы стилистики американской музыки как отдельной ветви в развитии музыкального искусства XX века. В этом контексте в фокусе музыковедов оказываются также вопросы образного, жанрового и стилевого разнообразия творчества каждого автора в отдельности.

Крупнейшим трудом по вопросам стилевых тенденций и художественных направлений в американской музыке XX века среди русскоязычных работ является труд С. Ю. Сигиды о музыкальной культуре США конца XVIII – первой половины XX века. Частичные сведения по теме содержатся в трудах М. С. Высоцкой и А. С. Соколова.

Творческий путь и черты стиля Ч. Айвза рассматриваются в монографиях С. С. Павлышина, А. В. Ивашкина и отдельных публикациях Е. А. Дубинец, А. Е. Кром, О. Б. Манулкиной, Дж. К. Михайлова, М. В. Переверзевой, Е. В. Придановой, М. П. Рахмановой, Т. В. Цареградской. Зарубежные работы по названным композиторам принадлежат *J. P. Burkholder* [2], *P. Dickinson*, *K. Gann*, A. Rich [6], *R. Taruskin*. Важные сведения содержались и в англоязычной статье самого автора.

К началу XX века проблема национальной самоидентификации особенно остро отразилась в стремлениях американских авторов создать национальную, самобытную музыку. Если до XX века американские композиторы традиционно обучались в Европе (Дж. Пайн, Э. Макдауэлл, Г. Паркер получили музыкальное образование в Германии), то к XX веку они могли уже получить музыкальное образование в своей стране.

Первая половина XX столетия отмечена в американской музыке новыми именами: Чарлз Айвз (1874–1954), Генри Коуэлл (1897–1965), Джордж Антейл (1900–1959). Их творчество оказало огромное влияние на историю мировой музыки в целом. Однако тема исследования творчества данных композиторов, к сожалению, не получила достойного освещения в отечественной научной литературе. В статье автор частично заполняет данную лакуну и освещает вопрос фортепианного творчества Чарлза Айвза на примере «Трех четвертитоновых пьес». В исследовании используются зарубежные источники, ранее не фигурировавшие в отечественном музыкознании.

Как отмечалось выше, Чарлз Айвз — выдающийся американский композитор, органист, пианист, лауреат Пулитцеровской премии, один из родоначальников американской национальной музыки. Ему удалось соединить современные техники письма и индивидуальный стиль, что придало его сочинениям оригинальность в контексте традиционной музыки.

В произведении «Три четвертитоновые пьесы для фортепиано» композитор использовал новую технику письма, которую описал в статье «Некоторые четвертитоновые впечатления» [3, *106–119*]. Данная техника основана на микротоновых системах и микрохроматических интервалах, изучением которых в России занимались И. А. Вышне-

градский и Н. Б. Обухов. Помимо инновационных методов композиторского письма Айвз в этом произведении применяет типичные черты своего музыкального языка, такие как симметричные эпизоды, палиндромы, целотоновые лады, а также цитирует американские и французские гимны и патриотические песни [4, *50*].

Четвертитоновые произведения Айвза занимают особое место в американской музыке начала XX века. Первая попытка композитора написать сочинение с использованием четвертитоновых интервалов датируется 1903–1904 годами. Айвз создал «Четвертитоновый хорал для струнных инструментов»[1], который позднее был переложен композитором для четвертитонового фортепиано с двумя клавиатурами, где верхняя была настроена на четверть тона выше нижней [3, *112*]. В 1923–1924 годах пьеса вошла в сборник «Три четвертитоновые пьесы» в качестве третьего произведения цикла. Первое исполнение «Хорала» состоялось 8 февраля 1925 года в зале Чикеринг холл (*Chickering Hall*) в Нью-Йорке. Целиком цикл впервые был исполнен 14 февраля 1925 года на концерте в Эоловом зале (*Aeolian Hall*) в Нью-Йорке в рамках Второго международного референдума, проведение которого спонсировалось Франко-американским музыкальным обществом (*Franco-American Musical Society*).

Целью композитора было создание нового звукового эффекта, чего невозможно добиться на инструменте с одной клавиатурой, поэтому цикл «Три четвертитоновые пьесы для фортепиано» написан для двух фортепиано, где первое настроено на четверть тона выше, а второе имеет стандартную настройку. Первая пьеса (*Largo*) и вторая пьеса цикла (*Allegro*) были созданы в 1923–1924 годах.

Несмотря на то что Айвз писал эссе и статьи на философские темы, он редко анализировал собственные сочинения с точки зрения их музыкального языка и техники композиции. Одним из немногих таких трудов является его статья «Некоторые четвертитоновые впечатления» (*Some Quarter-Tone Impressions*) [3, *106–119*], впервые опубликованная в марте 1925 года в журнале Франко-американского музыкального общества.

Статья написана очень лаконично и содержит около 12 страниц печатного текста, включая философские отступления. Данный труд является важным документом, в котором Айвз дает теоретическое обоснование своей четвертитоновой системы.

Айвз строит четвертитоновую систему на трех базовых аккордах. Первый аккорд данной системы композитор называет «главным аккордом» («*major chord*») [3, *112*]. Мы в своем исследовании обозначим его как А-аккорд. А-аккорд состоит из четырех нот, которые находятся друг от друга на расстоянии семи четвертитоновых интервалов — 350 центов[2] (*нотный пример 1*). Данный аккорд очень сходен по строению с уменьшенным септаккордом, который состоит из одинаковых интервалов (трех малых терций), что дает определенную мобильность при построении обращений, равных друг другу по интервальному составу [там же, *118–119*]. А-аккорд состоит из двух чистых квинт: первая квинта расположена между двумя диатоническими, а вторая — между двумя четвертитоновыми звуками (*нотный пример 1*)[3].

Нотный пример 1

Ч. Айвз. Первый «главный» аккорд четвертитоновой системы (А-аккорд)

Айвз пишет о важности такого интервала, как чистая квинта: «В чистой квинте присутствует непоколебимость и монументальность. Этот интервал является неотъемлемой частью тех законов физики, которые не могут быть свергнуты современными эстетическими принципами» [3, *113*].

Второй базовый аккорд четвертитоновой системы Айвза, назовем его В-аккорд, похож

[1] Существуют ноты «Четвертитонового хорала для струнных» в издании *Peters Edition* 1975 года. Американский композитор Алан Стоут (1932–2018) переоркестровал третью пьесу из цикла «Три четвертитоновые пьесы» в хорал для струнных.

[2] Цент (лат. *centum* — сто) — безразмерная логарифмическая единица отношения двух частот или значений границ музыкального интервала. Это понятие было введено А. Дж. Эллисом. Изменение частоты на один цент соответствует ее изменению примерно на 0,058%. Сто центов составляют один полутон равномерно темперированного строя, пятьдесят центов равны половине полутона равномерно темперированного строя, тысяча двести центов равны октаве.

[3] Все приведенные здесь и далее музыкальные примеры были взяты из сборника: *Ives C. Three Quarter-Tone Pieces / ed. G. Pappastavrou. New York : Edition Peters*, 1968. 26 p.

по строению на предыдущий, но по звучанию он более ярок. B-аккорд состоит из пяти звуков, находящихся на расстоянии пяти четвертитоновых интервалов (250 центов) друг от друга. В состав аккорда входят три чистые кварты (*нотный пример 2*).

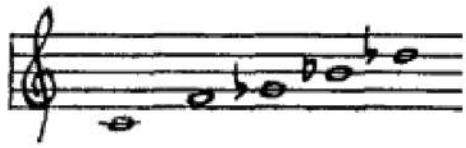
Нотный пример 2

Ч. Айвз. Второй базовый аккорд (B-аккорд) четвертитоновой системы

Айвз иногда варьирует порядок звуков внутри этого аккорда. Однако композитор считает эту перестановку не обращением, а лишь незначительной перегруппировкой внутри аккорда (*нотный пример 3*) и отмечает, что в этом расположении B-аккорд звучит значительно мягче.

Нотный пример 3

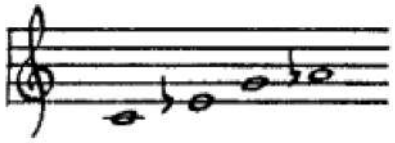
Ч. Айвз. Второй базовый аккорд (B-аккорд) четвертитоновой системы в другом расположении звуков



Третий базовый аккорд четвертитоновой системы Айвз называет «вспомогательным» («*subsidiary*»). Мы обозначим его как C-аккорд. Автор описывает данный аккорд как «довольно пластичный» по сравнению с предыдущими базовыми аккордами системы [3, *114*] (*нотный пример 4*).

Нотный пример 4

Ч. Айвз. Третий базовый «вспомогательный» аккорд (C-аккорд) четвертитоновой системы



В монографии Айвз дает акустическое обоснование трем базовым аккордам системы по теории Вильяма Пола [5, *209–222*]. В основе данной системы лежит первая научная теория консонанса, изложенная в классическом труде Г. Гельмгольца *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* («Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки») [1], который был переведен с немецкого и издан в России в 1875 году (впервые опубликован в Германии в 1863 году).

Айвз пишет, что каждый из трех базовых аккордов можно строить на любом из 24-х звуков четвертитоновой октавы. По его мнению, аккорды четвертитоновой системы гораздо менее «статичны» по сравнению с диатоническими. Композитор отмечает: «Изобретенные мной четвертитоновые аккорды при многократном повторении приобретают новые краски, в отличие от диатонических аккордов, от повторения которых слушатель устает» [3, *115*]. Айвз объясняет это привычкой к звучанию диатонических аккордов, тогда как аккорды четвертитоновой системы — новые для восприятия.

Говоря о четвертитоновой мелодии, Айвз отмечает, что четвертитоновые звуки — не просто украшения диатонической мелодии: они должны быть равномерно распределены между диатоническими и четвертитоновыми звуками [там же, *112*].

Композитор пишет, что именно за счет соединения диатонических и четвертитоновых звуков музыка обретает новые краски, становится более насыщенной и выразительной. С первых тактов «Трех четвертитоновых пьес» можно наблюдать подобный эффект, где одновременно звучат увеличенные трезвучия, находящиеся на расстоянии трех или пяти четвертитонов друг от друга (*нотный пример 5*).

Нотный пример 5

Ч. Айвз. «Три четвертитоновые пьесы», *Largo*, такты 1–6

Другой вид техники — написание одновременно нескольких увеличенных трезвучий, основные тона которых находятся на расстоянии одного четвертитона друг от друга, и распределение их на клавиатуре по разным регистрам и октавам. Примером может служить эпизод из второй пьесы (такты 42–46), где увеличенные трезвучия, построенные от звуков до, до 𝄲, до#, до 𝄪, ре, ре 𝄲, ре#, ре 𝄪, разложены на арпеджио и звучат на демпферной полупедали (*нотный пример 6*). Как писал композитор, таким образом создается эффект «завывающих и размеренных гудков, которые можно услышать, если поднести ухо близко к телеграфному столбу, когда дует сильный ветер» [3, *116–117*].

Нотный пример 6

Ч. Айвз. «Три четвертитоновые пьесы», *Allegro*, такты 42–46

Наивысшей точки развития четвертитоновая техника достигает в «Хорале». Произведение написано по принципу сквозного развития, в его основе лежат музыкальные фрагменты из патриотических песен «Америка»[4] и «Марсельеза»[5].

Сначала мелодические очертания песни «Америка» едва различимы, и только в последних тринадцати тактах она звучит более отчетливо. С 48 по 60 такт четвертитоновая тема песни «Америка» играется поочередно двумя инструментами под аккомпанемент четвертитоновых аккордов и остинатных мотивов в левой руке в партии второго фортепиано (*нотный пример 7*). Этот фрагмент является одним из наиболее ярких примеров использования четвертитоновой системы внутри цикла.

Другим ярким примером применения четвертитоновой системы является эпизод с 10 по 15 такт, где диатонические фрагменты «Марсельезы» сопровождаются четвертитоновыми аккордами.

В тактах 16–29 звучат остинатные фигуры, в основе которых лежат темы из «Америки» и «Марсельезы». Тематический материал переходит от первого фортепиано ко второму и обратно. Вследствие того, что инструменты настроены с разницей в четверть тона друг от друга, создается эффект политональности.

В тактах 26–27 звучит прямая цитата из «Марсельезы» (*нотный пример 8*). Этот эпизод написан в *G-dur*, но с четвертитоновыми альтерациями аккордов.

Несмотря на широкое использование четвертитоновых аккордов, в этом произведе-

[4] «Америка» — американская патриотическая песня, также известная под названием «Моя страна — она твоя» («*My Country, 'Tis of Thee*»). Слова были написаны С. Ф. Смитом. Она являлась одним из неофициальных гимнов Америки до того, как в 1931 году песня «Знамя, усыпанное звездами» была избрана официальным гимном Соединенных Штатов Америки. Мелодия, использованная в гимне, — это видоизмененная тема из английского гимна «Боже, храни короля» («*God Save the King*»).

[5] «Марсельеза» (фр. *La Marseillaise*) — патриотическая песня времен Французской революции, принятая Французской Республикой в качестве государственного гимна: в первый раз Конвентом на девять лет с 14 июля 1795 года до провозглашения Первой империи в 1804 году, во второй раз 14 февраля 1879 года при Третьей Республике. Остается государственным гимном Франции до настоящего времени.

Нотный пример 7

Ч. Айвз. «Три четвертитоновые пьесы для фортепиано», «Хорал», такты 48–60

Нотный пример 8

Ч. Айвз. «Хорал», такты 25–27

нии Айвз не отказывается полностью от концепции тональности. На протяжении «Хорала» первый из основных аккордов четвертитоновой системы, построенный на звуке до, становится тональным центром произведения. Айвз часто использует классическую гармоническую структуру в басу IV–I–V–I, стремясь сохранить концепцию тональности в этом произведении.

Заслуживает внимания остинатная фигура, лежащая в основе последней части «Хорала» (такты 48–55). Она состоит из пяти звуков, расположенных на расстоянии увеличенной кварты, квинты, сексты, большой септимы от баса до (*нотный пример 7*). Постепенно фигура сокращается до увеличенной кварты — интервала, который звучит на протяжении всего цикла. Отметим, что ни один из основных аккордов четвертитоновой системы не включает в себя этот интервал.

В заключении статьи «Новые четвертитоновые впечатления» Айвз кратко описывает каждую из трех пьес. По поводу первой части, *Largo*, композитор пишет так: «В ней используется много диатонических звуков и гармоний. Четвертитоновые звуки можно встретить в качестве проходящих нот или задержаний, однако в середине звучит большое количество четвертитоновых аккордов. Средняя часть произведения состоит из полиаккордов[6] (в основном увеличенных и мажорных трезвучий) с неаккордовыми звуками, которые усиливают диссонантное звучание» [3, *119*].

Айвз описывает вторую часть, *Allegro*, так: «Основным элементом данной части является контрастный ритм, а также попеременный обмен мотивами между первым и вторым фортепиано» [там же]. Во второй части первое и второе фортепиано взаимодействуют друг с другом по принципу, который был заимствован из антифонного пения[7]. Музыкальная тема сначала звучит в партии одного рояля, а затем другой рояль повторяет ее же на четверть тона выше или ниже в зависимости от порядка. «С точки зрения четвертитоновой техники эта часть не представляет большого интереса» [там же], — пишет композитор. Вероятно потому, что из-за избранной техники письма два фортепиано редко звучат вместе. Исключение представляют такты 88–89, где представлена серия четвертитоновых аккордов, и маршеобразная фигура в тактах 47–50, основанная на четвертитоновых аккордах.

Айвз пишет, что «Хорал» демонстрирует четвертитоновую систему в полном объеме. По сравнению с первыми двумя частями в третьей представлено гораздо большее ко-

[6] Полиаккорд — аккорд комплексной (составной) структуры, то есть многозвучие, расслаивающееся на относительно самостоятельные части либо складывающееся из двух или нескольких относительно самостоятельных частей-аккордов. Полиаккорд имеет вид двух или нескольких различных по звуковому составу аккордов, звучащих одновременно.

[7] Антифонное пение — хоровое (ансамблевое) пение, в котором попеременно звучат два хора.

личество и разнообразие четвертитоновых аккордов. На протяжении почти всей части композитор разделяет регистры двух фортепиано: партия первого фортепиано написана выше до первой отавы, а партия второго фортепиано — ниже до первой октавы. За несколькими исключениями основные аккорды четвертитоновой системы написаны в основной позиции. В «Хорале» композитор отказывается от знаков при ключе, но его тональность можно определить как *in C*. В этом произведении Айвз пытается объединить четвертитоновую и классическую гармоническую системы: «Я не понимаю, почему тональность нужно исключить навсегда, так же как не понимаю, почему тональность всегда должна быть обозначена» [3, *117*].

В дальнейшем Айвз почти не использовал четвертитоновую технику в своих сочинениях. В «Тоновых дорогах» (*Tone Roads* № 3, 1915) Айвз пишет четвертитоновый кластер, состоящий из шести звуков, который появляется в конце первой части. Более частое применение четвертитонов можно услышать во второй части Четвертой симфонии (1909–1916) композитора. Струнные играют параллельные аккорды глиссандо или кластеры, создавая эффект органума[8]. Также в симфонии выписан пассаж из восьми тактов, предназначающийся для четвертитонового фортепиано, который состоит из различных модификаций остинатных фигур.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, «Три четвертитоновые пьесы» — это единственное произведение Айвза, в котором он применил четвертитоновую систему в полной мере в рамках своего уникального композиторского стиля. Вот что писал композитор: «Как четвертитоновая система повлияет на тональность, поможет ли она в создании политональных или атональных систем — это вопрос времени и многих обстоятельств, которые мне неподвластны» [там же].

[8] Органум — техника музыкальной композиции в эпоху Средних веков. Исторически наиболее ранняя форма европейского многоголосия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки; пер. с нем. М. О. Петухова. СПб. : Типография товарищества Общественная польза, 1875. 595 с.
2. *Burkholder J. P.* Charles Ives and Classical Tradition. Princeton : Princeton University Press, 1996. 452 p.
3. *Ives C.* Essays before a Sonata and Other Writings / ed. H. Boatwright. New York, 1962. 258 p.
4. *Lambert P.* The Music of Charles Ives. New Haven; London, 1997. 256 p.
5. *Pole W.* Philosophy of Music. London, 1879. 316 p.
6. *Rich A.* American Pioneers : Ives to Cage and Beyond. London : Phaidon Press, 1995. 240 p.

REFERENCES

1. Helmholtz H. Uchenie o slukhovykh oshchushcheniyakh kak fiziologicheskaya osnova dlya teorii muzyki [On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music]. Saint Petersburg, 1875. 595 p. (In Russian)
2. Burkholder J. P. Charles Ives and Classical Tradition. Princeton, 1996. 452 p. (In English)
3. Ives C. Essays before a Sonata and Other Writings. New York, 1962. 258 p. (In English)
4. Lambert P. The Music of Charles Ives. New Haven; London, 1997. 256 p. (In English)
5. Pole W. Philosophy of Music. London, 1879. 316 p. (In English)
6. Rich A. American Pioneers : Ives to Cage and Beyond. London, 1995. 240 p. (In English)

Информация об авторе:

Барабанова Д. А. — соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Научный руководитель — профессор, доктор искусствоведения В. П. Чинаев.

Information about the author:

Barabanova D. A. — Applicant of the Department of Performance Studies, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Scientific Supervisor — Tchinaev V. P., Professor, Doctor of Art Criticism.

Статья поступила в редакцию 2 июля 2024 года, одобрена после рецензирования 19 августа 2024 года, принята к публикации 22 августа 2024 года.

The article was submitted July 2, 2024; approved after reviewing August 19, 2024; accepted for publication August 22, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403061

БАЛЛАДА Ц. А. КЮИ «УТЕС»: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Лидия Валентиновна Воробьева

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
450008, Российская Федерация, Республика Башкортостан, Уфа, улица Ленина, 14

lv.mhk@yandex.ru, ORCID 0000-0002-1903-5209

В статье рассматривается жанровый канон баллады и его отражение в фортепианном *opus*'е Ц. А. Кюи «Утес» из цикла «В Аржанто». Раскрывается история возникновения произведения. Отмечается влияние программного содержания, сюжета на драматургию и композицию сочинения. Подчеркивается роль анаграммы *AGEEA* (*ArGEntEAu*), совпадающей с названием замка Аржанто в Бельгии. Произведение Кюи анализируется с точки зрения соответствия параметрам жанрового канона баллады на уровне содержания, драматургии, формы, внутрижанровой структуры, средств музыкальной выразительности. Выявляются особенности музыкальной драматургии и композиции сочинения, обусловленные спецификой обобщенно-сюжетной программности и в целом разворачивающимся музыкальным сюжетом, итогом которого становится типичная для жанрового канона баллады трансформация исходных тем-образов. Определяются интонационные источники тематизма баллады и прослеживается их судьба в произведении. Акцентируются композиционные принципы свободной (смешанной) композиции на основе сложной трехчастной формы в синтезе со свободной вариационностью, сонатностью, концентричностью. Особое внимание уделяется методам монотематизма и лейттематизма, а также внутрижанровому синтезу и театральности как типологическим свойствам поэтики жанра баллады. В то же время раскрываются специфические черты их трактовки композитором.

Ключевые слова: баллада, жанровый канон, драматургия, форма, Кюи, Аржанто

Для цитирования: *Воробьева Л. В.* Баллада Ц. А. Кюи «Утес»: к проблеме трактовки жанра // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 61–66. https://doi.org/10.36871/hon.202403061

Original article

"THE CLIFF" BALLAD BY C. A. CUI: ON THE PROBLEM OF GENRE INTERPRETATION

Lidiia V. Vorobeva

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
14 ul. Lenina, Ufa, Republic of Bashkortostan, 450008, Russian Federation

lv.mhk@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-1903-5209

The article examines the genre canon of the ballad and its reflection in C. A. Cui's piano opus "The Cliff" from the cycle *In Argenteau*. The history of the creation of the work is revealed. The influence of the programme content and plot on the dramaturgy and composition of the work is noted. The role of the anagram *AGEEA* (*ArGEntEAu*), which coincides with the name of the castle of Argenteau in Belgium, is highlighted. Cui's work is analysed in terms of its

© Воробьева Л. В., 2024

compliance with the parameters of the ballad genre canon at the level of content, dramaturgy, form, intra-genre structure, and means of musical expression. The features of the musical dramaturgy and composition of the work are revealed, which are determined by the specifics of the generalised narrative programme and the generally unfolding musical plot, the result of which is the transformation of the original themes-images, typical for the ballad genre canon. The intonation sources of ballad themes are determined and their fate in the work is traced. The compositional principles of free (mixed) composition based on a complex three-part form in synthesis with free variation, sonatism, and concentricity are emphasised. Particular attention is paid to the methods of monothematism and leitematism, as well as intra-genre synthesis and theatricality as typological properties of the poetics of the ballad genre. At the same time, the specific features of their interpretation by the composer are revealed.

Keywords: ballad, genre canon, dramaturgy, form, Cui, Argenteau

For citation: Vorobeva L. V. "The Cliff" Ballad by C. A. Cui: on the Problem of Genre Interpretation. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 61–66. https://doi.org/10.36871/hon.202403061 (In Russian)

Проблема канона и его претворения в конкретных произведениях — сквозная в литературоведении (теория текста) [10] и культурологии (историческая поэтика) [1], в музыковедении она часто рассматривается в связи с феноменом жанра [2] и национального стиля [8; 12]. С этих позиций внимание привлекает проблема отражения в инструментальной академической музыке жанрового канона баллады, который в народном музыкально-поэтическом творчестве, по мнению ученых, формируется, начиная с XIII века [7, *20*]. Сложение же канона относится к позднему Средневековью[1].

В процессе эволюции жанра от эпохи Возрождения до XX века архетипические черты баллады, образующие ее жанровый канон, в целом сохраняются. В то же время они подвергаются изменениям, отражающим характерные тенденции художественной культуры каждого исторического этапа. Отсюда разные подходы к трактовке жанрового канона в зависимости от национальных традиций, характерных свойств стиля композитора, программы, лежащей в основе произведения и т. д. Так, например, романтическая баллада аккумулирует жанровые, стилевые, образно-поэтические, семантические и другие закономерности, сложившиеся на предыдущих этапах становления жанра. Определяя жанровый архетип романтической баллады на основе анализа содержания, О. В. Бегичева выделяет две типологические разновидности: табуированную и национально-историческую [3]. При этом константными параметрами канона остаются синтетический тип драматургии (синтез эпоса — лирики — драмы) и межжанровый синтез; свободная композиционная структура, сквозное развитие, театральность, звукоизобразительные приемы [7, *22–23*].

В таком контексте особый интерес вызывают пути претворения жанрового канона в камерно-инструментальной балладе на рубеже XIX–XX веков. Эталоном балладного жанра западноевропейских и русских композиторов рубежного этапа по-прежнему является романтическая баллада XIX века — от первых образцов вокальной и инструментальной баллады в творчестве Ф. Шуберта («Лесной царь», 1815, «Скиталец», 1822), фортепианных баллад Ф. Шопена (1831–1843), до более поздних опусов Ф. Листа, И. Брамса, Б. Сметаны, Э. Грига, А. Дворжака и др.[2]

В творчестве русских композиторов влияние баллад Шопена нашло отражение в балладе И. Ф. Ласковского (1840–1850 годы) — первом фортепианном сочинении в этом жанре[3], позднее — в балладах А. Г. Рубинштейна (1873, 1885) и А. Ф. Гедике (1901).

[1] Более подробно проблема становления жанрового канона рассматривается в статье автора «Народная музыкальная баллада: некоторые вопросы формирования и изучения» [6].

[2] Таковы две фортепианные баллады Ф. Листа (1845–1848, 1853 годы соответственно), пять баллад И. Брамса (1854, 1893), фортепианные баллады Э. Грига (1875–1876), Б. Сметаны (1858). Можно также назвать баллады Дворжака для скрипки и фортепиано (1880), для солистов, смешанного хора и оркестра на текст К. Эрбена и т. д.

[3] Подробнее об этом см. статью «Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского» [7].

В этом ряду особое место принадлежит балладе Ц. А. Кюи «Утес».

Цель статьи — выявить особенности претворения жанрового канона в балладе «Утес» на уровне содержания, драматургии, формы, средств музыкальной выразительности. Обращение к этому сочинению под таким углом зрения предпринимается впервые[4]. С одной стороны, в балладе Кюи прослеживаются такие основные параметры канона, как сквозной характер драматургии, синтез *эпики — лирики — драмы*, свободная (смешанная) форма, театральность. В то же время особенность музыкальной драматургии и композиции сочинения обусловлены спецификой обобщенно-сюжетной программности (классификация В. П. Бобровского [4]) и в целом разворачивающимся музыкальным сюжетом.

Баллада выполняет функцию финала *фортепианного цикла «В Аржанто» ор*. 40 № 9 (1887)[5] и является в своем роде смысловым итогом, масштабным суммированием по отношению к другим пьесам[6]. Ее название тесно связано с историей стоявшего на утесе средневекового замка, краткое изложение которой содержится в авторской ремарке, определяющей сюжет произведения и изначально настраивающей на балладный тон повествования: «*L'ancien château fort d'Argenteau, rasé en* 1674*, était construit sur un rocher isolé sur les bords de la Meuse*» («Старинный укрепленный замок Аржанто, разрушенный до основания в 1674 году, был построен на изолированном утесе на берегу Мез». *Перевод наш. — Л. В.*).

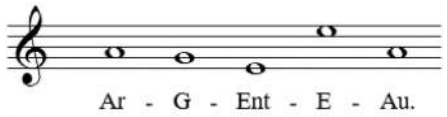
Основными этапами развития сюжета, влияющими на музыкальную драматургию и форму сочинения, становятся эпическая завязка и следующий за ней драматический эпизод, ассоциирующийся с историей разрушения замка. Переключение действия в сферу светлой пасторальной лирики (средняя часть) воспринимается как безмятежное созерцание окружающей природы, что в то же время соответствует типичному для романтиков уходу от окружающей действительности. Итогом становится заключительный апофеоз — символ стойкости и нерушимости замка.

В проекции на музыкальную драматургию пьесы такая направленность сюжета приводит к типичной для канона баллады образно-жанровой трансформации эпики через драму и лирику в героику (линия развития близкая поэмным формам Листа). С этим неразрывно связано проявление такой закономерности жанрового канона баллады, как композиционно-драматургическое сквозное развитие от расчлененности начальных разделов к непрерывности, слитности, взаимодействию контрастирующих прежде разделов формы и их сближению в кульминации произведения (заключительный раздел формы). Отсюда особенности композиционной структуры баллады, о чем речь пойдет далее.

Содержанием произведения определяется специфика его тематической драматургии, основу которой составляет совпадающая с названием замка музыкальная анаграмма — *знак замка* (*нотный пример 1*).

Нотный пример 1

Кюи Ц. А. «Утес», анаграмма



В разных комбинациях она присутствует во всех частях фортепианного цикла Кюи и утверждается в финальной балладе, таким образом выполняя функцию *лейттемы* на уровне всего цикла, но наиболее последовательно — в его заключительной части. Она неоднократно возникает в разных разделах формы, при этом подвергаясь трансформации, драматизируется и утверждающе, как апофеоз, звучит в кульминации (*нотный пример 2*).

Нотный пример 2

Кюи Ц. А. «Утес», тт. 236–240

[4] Баллада упоминается в таких источниках, как «Цезарь Антонович Кюи: биографический очерк» В. В. Стасова [13], монографии «Цезарь Антонович Кюи» А. Ф. Назарова [11], книге Л. де Мерси-Аржанто, посвященной композитору [14], учебнике «История русской музыки». Т. 7. Ч. 1 [9].

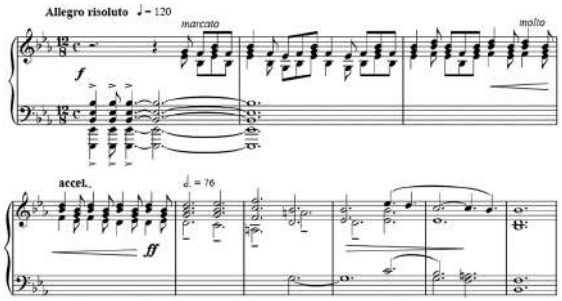
[5] Аржанто — название замка графов де Мерси-Аржанто недалеко от Льежа (Люттиха) на высоком берегу Лиезы в Бельгии, где композитор нередко проводил летние месяцы.

[6] Части цикла «В Аржанто»: № 1 «*Le Cèdre*» («Кедр»), № 2 «*Far niente*» («Сладкое безделье»), № 3 «*Capriccioso*» («Каприччиозо»), № 4 «*La petite guerre*» («Маленькая война»), № 5 «*Sérénade*» («Серенада»), № 6 «*Causerie*» «Непринужденная беседа», № 7 «*Mazurka*» («Мазурка»), № 8 «*À la chapelle*» («В часовне»), № 9 «*Le Rocher*» («Утес»).

Проекцией содержания пьесы на тематизм обусловлен интонационный строй главной темы, в которой соединяются два элемента: фанфарный — символ героики, стойкости и хоральный, с анаграммой в нижнем голосе — знак замка, лейттема (*нотный пример 3*). Если анаграмма, как было отмечено, оказывается лейттемой баллады и всего цикла, то фанфара становится интонационным источником тематизма средней части и репризы, что позволяет говорить о методе *монотематизма*, типичном для свободных (смешанных) форм XIX века.

Нотный пример 3

Кюи Ц. А. «Утес», тт. 1–9



Из трансформированной интонации *фанфарного элемента* в центральной части трехчастной композиции — сфере лирики — рождаются темы пасторального характера, вариантные по отношению друг к другу, с характерными для них спокойным размеренным ритмом, подголосочно-полифоническими принципами изложения и развития (*нотные примеры 4, 5*). Диатонический характер напевных интонаций, вариантно-подголосочный тип фактуры свидетельствует о связи тем с русской песней.

Нотный пример 4

Кюи Ц. А. «Утес», тт. 98–106

В свою очередь, *хоральный элемент* в контрапунктическом соединении с *ритмом скачки* образует контрастную тему, ассоциирующуюся с *темой нашествия* и разрушения замка (*нотный пример 6*). Она появляется в первой части, впоследствии перерастет в разработочный раздел-связку. Вторжение ее интонаций нарушает созерцательный характер средней части и приводит к вариантному повторению в репризе.

Нотный пример 5

Кюи Ц. А. «Утес», тт. 112–120

Нотный пример 6

Кюи Ц. А. «Утес», тт. 29–36

В результате последовательное претворение сюжета и драматургическое развитие в балладе «Утес» обусловливают композиционные особенности произведения. Связь с жанровым каноном обнаруживается в формировании свободной (смешанной) полифункциональной композиции на основе постоянного совмещения функций (терминология Бобровского [5, *185*]). Так, композиционной основой становится *сложная трехчастная* форма с контрастной средней частью, непосредственно отражающая этапы развития сюжета.

Черты *свободной вариационности* проявляются, как отмечалось, в преобразованиях-трансформациях начальных фанфарного и хорального тематических элементов с соответствующей семантикой вплоть до трансформации и объединения в единый героический образ в генеральной кульминации (репризный раздел).

Данное качество формы неразрывно связано с методами *монотематизма* и *лейттематизма* — типичными принципами романтических балладных форм. Многократным проведением лейттемы замка, выполняющей рефренную функцию, обусловлены черты *рондальности*.

Важным компонентом формы являются черты *сонатности*, которые раскрываются в роли сквозного развития, связующих построений, в перерастании моторного драма-

тического эпизода «нашествия» в разработку. Результатом оказывается трансформация *темы замка* в героический образ.

Черты *концентрической* формы с лирическим эпизодом в центре проявляются благодаря перестановке тем в зеркальной репризе.

В балладе «Утес» характерный для жанрового канона *внутрижанровый синтез* проявляется в опоре на первичные жанры. Таковы основные элементы темы, связанные с жанрами фанфары и хорала, за каждым из которых закреплены определенные семантические характеристики: фанфара — воинственный знак клича, призыва, хорал — молитвенного песнопения. Марш как выражение энергии, активности, становится основой тематизма в эпизоде «нашествия». На интонациях, родственных русской народной песне, построена тема средней части баллады.

Театральность — типологическая черта поэтики жанра — раскрывается в образной рельефности, картинности баллады Кюи. Этому способствуют разнообразные *звукоизобразительные* приемы: имитация звучания фанфар, «золотой ход валторн», ритм скачки. Более того, данная тенденция неразрывно связана с расширением выразительных — тембровых, а также собственно технических возможностей фортепиано, исполнительских приемов[7]. Усложнение фортепианной партии обусловлено расцветом русской пианистической школы на рубеже XIX–XX веков, новым уровнем развития фортепианного исполнительства в целом, появлением плеяды гениальных композиторов-пианистов (А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер и др.), что не могло не отразиться и на трактовке самого инструмента.

Таким образом, в балладе «Утес» Кюи, с одной стороны, воплощены все основные параметры жанрового канона. Вместе с тем обращение к сюжету, связанному не с судьбой *героя*, а с историей *замка*, обусловило доминирующую роль эпики, драмы, героики, объективный жизнеутверждающий характер общего итога. Эти особенности определяют специфику музыкальной поэтики «Утеса» в контексте романтической баллады XIX века.

[7] Неслучайно автором была сделана и оркестровая редакция цикла «В Аржанто» [9, *208*].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. С. 104–116.
2. *Аппалонова И. В.* Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века : дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02. Уфа, 2009. 231 с.
3. *Бегичева О. В.* Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв.: типология и поэтика : дис. … доктора искусствоведения: 24.00.01. М., 2019. 426 с.
4. *Бобровский В. П.* Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность. М. : Музыка, 1965. Вып. 3. С. 32–74.
5. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка, 1977. 332 с.
6. *Воробьева Л. В.* Народная музыкальная баллада: некоторые вопросы формирования и изучения // Университетский научный журнал. 2022. № 69. С. 94–100.
7. *Воробьева Л. В., Скурко Е. Р.* Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 2 (47). С. 19–30.
8. *Дулат-Алеев В.* Национальная культура как текст: татарская музыка XX века : дис. … доктора искусствоведения. М., 1999. 297 с.
9. История русской музыки : в 10 т. Т. 7 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. / Всесоюзный НИИ искусствознания Министерства культуры СССР / под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского. М. : Музыка. С. 173–209.
10. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.
11. *Назаров А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи. М. : Музыка, 1989. 223 с.
12. *Скурко Е. Р.* Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 11–15.
13. *Стасов В. В.* Цезарь Антонович Кюи. Биографический очерк. М. : Музгиз, 1954. 56 с. (Русская классическая музыкальная критика)
14. *Mercy-Argenteau M. C. E. L.* César Cui. Esquise critique. Paris, 1888. 217 p.

REFERENCES

1. Averintsev S. S. Historical Mobility of the Genre Category: the Experience of Periodisation. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [*Historical Poetics. Results and Prospects of the Study*]. Moscow, 1986. P. 104–116. (In Russian)
2. Appalonova I. V. Zhanrovyi kanon simfonicheskoi poemy i ego prelomlenie v instrumental'noi muzyke XIX – nachala XX veka [Genre Canon of a Symphonic Poem and Its Refraction in Instrumental Music of the XIXth – early XXth century]. Candidate dissertation. Ufa, 2009. 231 p. (In Russian)
3. Begicheva O. V. Romanticheskaya ballada v khudozhestvennoi kul'ture XIX – XX vv.: tipologiya i poetika [Romantic Ballad in the Artistic Culture of the XIXth – XXth century: Typology and Poetics]. Doctoral dissertation. Moscow, 2019. 426 p. (In Russian)
4. Bobrovsky V. P. Shostakovich's Programme Symphonism. *Muzyka i sovremennost'* [*Music and Modernity*]. Moscow, 1965, vol. 3. P. 32–74. (In Russian)
5. Bobrovsky V. P. Funktsional'nye osnovy muzykal'noi formy [Functional Bases of Musical Form]. Moscow, 2012. 332 p. (In Russian)
6. Vorobeva L. V. Folk Musical Ballad: Some Issues of Formation and Study. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [*University Scientific Journal*]. Saint Petersburg, 2022, no. 69. P. 94–100. (In Russian)
7. Vorobeva L. V., Skurko E. R. Genre Canon of the Ballad and Its Implementation in the Piano Opus by I. Laskowsky. *Problemy muzykal'noi nauki* [*Music Scholarship*]. Ufa, 2022, no. 2 (47). P. 19–30. (In Russian)
8. Dulat-Aleev V. Natsional'naya kul'tura kak tekst: tatarskaya muzyka XX veka [National Culture as a Text: Tatar Music of the XXth century]. Doctoral dissertation. Moscow, 1999. 297 p. (In Russian)
9. Keldysh Yu. V., Levasheva O. E., Kandinsky A. I. (ed.) Istoriya russkoi muzyki [History of Russian Music : in 10 vol.]. Moscow, 1994. Vol. 7: 70–80-e gody XIX veka [70–80^{ies} of the XIXth century]. Part 1. P. 173–209. (In Russian)
10. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]. Moscow, 1970. 384 p. (In Russian)
11. Nazarov A. F. César Antonovich Cui. Moscow, 1989. 223 p. (In Russian)
12. Skurko E. R. The Phenomenon of the Canon as a Methodological Basis for the Study of National Musical Cultures. *Problemy muzykal'noi nauki* [*Music Scholarship*]. Ufa, 2011, no. 1 (8). P. 11–15. (In Russian)
13. Stasov V. V. César Antonovich Cui : biographical sketch. Moscow, 1954. 56 p.
14. Mercy-Argenteau M. C. E. L. César Cui. Esquise critique [César Cui. Critical Essay]. Paris, 1888. 217 p. (In French)

Информацияо об авторе:

Воробьева Л. В. — старший преподаватель кафедры истории музыки.

Information about the author:

Vorobeva L. V. — Senior Lecturer at the Department of Music History.

Статья поступила в редакцию 25 апреля 2024 года; одобрена после рецензирования 22 мая 2024 года; принята к публикации 24 мая 2024 года.

The article was submitted April 25, 2024; approved after reviewing May 22, 2024; accepted for publication May 24, 2024.

Научная статья
УДК 727.054.012:373
DOI: 10.36871/hon.202403067

АРХИТЕКТОНИКА ШКОЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ

Светлана Петровна Ахметова[1],
Эвелина Валериановна Михайлова[2],
Ольга Пименовна Андреева[3]

[1, 2, 3] Чувашский государственный университет имени И. Н. Ульянова
428000, Российская Федерация, Чувашия, Чебоксары, Московский проспект, 15

[1] ahsvetsvet@mail.ru,ORCID: 0000-0001-9407-3750
[2] evelki38@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-6215-031X
[3] olyaokt@mail.ru, ORCID: 0000-0003-3256-2537

Художественная культура, имея важнейшее значение для общества и являясь средством коммуникации, передачи идей, ценностей, знаний и исторического опыта, способна развить чувство прекрасного, творческое мышление и эмоциональную сферу человека. Школьное пространство рассматривается в статье как активный фактор, не только оказывающий воздействие на образовательный процесс, но и способствующий развитию творческого сознания и культурного мышления учащихся. Обсуждается роль архитектуры школьных зданий, их интерьеров и внешнего оформления в формировании образовательной среды, способствующей развитию творческого мышления и художественной культуры учащихся. Рассматриваются теоретические подходы к оценке эффективности школьного пространства для достижения образовательных целей. Исследование, проведенное в лицее № 44 города Чебоксары в рамках федерального проекта «Школа мечты», стало ценным опытом для команды студентов ЧГУ им. И. Н Ульянова. В процессе исследования были использованы различные методы: эмоциональной оценки пространства с учениками 5–7 классов, графического анкетирования, наблюдения, творческого интервью со школьниками 6–11 классов и молодыми педагогами, экскурсии по школе с директором. Проведенные эмпирические исследования, а также их детальный анализ обозначили и сформировали тренды в предпочтениях школьников относительно архитектоники школьного здания, колористических схем и планировочных решений образовательного пространства.

Ключевые слова: художественная культура, образовательный процесс, творческое мышление, архитектоника школьного пространства

Для цитирования: *Ахметова С. П., Михайлова Э. В., Андреева О. П.* Архитектоника школьного пространства как инструмент формирования художественной культуры учащихся // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 67–74. https://doi.org/10.36871/ hon.202403067

Original article

ARCHITECTONICS OF SCHOOL SPACE AS A TOOL FOR THE FORMATION OF STUDENTS' ARTISTIC CULTURE

Svetlana P. Akhmetova[1], *Evelina V. Mikhailova*[2], *Olga P. Andreeva*[3]

Chuvash State University named after I. N. Ulyanov
15 Moskovsky prospekt, Cheboksary, Chuvashia, 428000, Russian Federation

© Ахметова С. П., Михайлова Э. В., Андреева О. П., 2024

[1] ahsvetsvet@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9407-3750
[2] evelki38@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-6215-031X
[3] olyaokt@mail.ru, ORCID: 0000-0003-3256-2537

Artistic culture, which is of paramount importance for society and serves as a means of communication, transmission of ideas, values, knowledge and historical experience, is capable of developing a sense of beauty, creative thinking and emotional sphere of a person. The article considers school space as an active factor that not only influences the educational process, but also contributes to the development of students' creative consciousness and cultural thinking. The role of the architecture of school buildings, their interior and exterior design in creating an educational environment conducive to the development of students' creative thinking and artistic culture is discussed. Theoretical approaches to assessing the effectiveness of school space in achieving educational goals are considered. The study conducted at the Lyceum No. 44 in Cheboksary within the federal project "School of Dreams" has become valuable experience for the team of students at the Chuvash State University named after I. N. Ulyanov. Various methods were used in the research process: emotional assessment of the space with students of grades 5–7, graphic surveys, observations, creative interviews with students of grades 6–11 and young educators, a tour of the school with the director. The empirical studies carried out, as well as their detailed analysis, identify and form trends in the preferences of students regarding the architecture of the school building, colour schemes and decisions on the layout of the educational space.

Keywords: artistic culture, educational process, creative thinking, architectonics of school space

For citation: Akhmetova S. P., Mikhailova E. V., Andreeva O. P. Architectonics of School Space as a Tool for the Formation of Students' Artistic Culture. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 67–74. https://doi.org/10.36871/hon.202403067 (In Russian)

Художественная культура представляет собой сложную систему ценностей, знаний и навыков в области искусства, которая формирует эстетическое восприятие человека и определяет его способность выражать себя в художественной форме. Это понятие включает знание о различных художественных направлениях, стилях, истории искусства, а также способность к критическому анализу и интерпретации художественных произведений.

Художественная культура играет неотъемлемую роль в образовании, наполняя учебный процесс смыслом и вдохновляя учащихся к творческому мышлению. В контексте образования художественная культура способствует формированию целостного восприятия мира, обогащает мировоззрение личности и развивает эмоциональный интеллект.

Теоретические основы формирования художественной культуры подрастающего поколения средствами искусства разрабатывались Ш. А. Амонашвили, В. И. Жуковым, Е. Н. Ильиным, И. Ф. Исаевым, П. Ф. Каптеревым, В. М. Коротовым, Б. Т. Лихачевым, Н. И. Новиковым, Т. А. Стефановской и другими, а также видными специалистами по зарубежной педагогике Ф. Диттесь, Г. Б. Корнетовым, Л. Н. Ладыженским, Э. Лавлей, С. Я. Лурье, К. И. Салимовой, Х. Х. Талашовым и другими учеными [1, *3*].

В исследованиях В. И. Слободчикова и Н. А. Исаева установлено, что воспитание является главной «культурной формой человеческого существования, оно лежит в его основе». Авторы подчеркивают, что без передачи культурных образцов и способов взаимодействия с миром, осуществляемых в образовательном пространстве, невозможно представить людскую жизнь [3, *1*]. Культура и воспитание — это, образно говоря, два начала в развитии индивидуального сознания и создания «образа мира» субъекта (Б. Ф. Ломов). «Любое искусственное разделение процесса обучения и собственно воспитания сводит усилия по созданию воспитательной системы с желаемыми характеристиками на "нет"» [5, *133*].

Школьное пространство не является просто фоном, оно активно влияет на образовательный процесс, воздействуя на эмоциональное состояние и восприятие обучающихся. В данном контексте эффективное использование архитектурных элементов, цветовых решений, пространственной организации и естественного освещения в школьных зданиях может способствовать

более глубокому вовлечению учащихся в образовательный процесс.

Современное образование стремится к созданию не только функциональных, но и вдохновляющих образовательных сред, способствующих как усвоению знаний, так и формированию широкого спектра личностных качеств, включая художественную культуру. В этом ракурсе интерес представляет следующее событие: с 19 по 22 февраля 2024 года в Москве, на площадке Международной выставки-форума «Россия» (ВДНХ) была организована Мастерская «Школа мечты». Ее участниками стали команды из 35 регионов нашей страны, куда вошли студенты, преподаватели-кураторы и представители администрации школ.

Цель Мастерской — оценка эскизных дизайн-проектов для школ, вошедших в Президентскую программу капитального ремонта, акселерация проектов, обмен опытом, встреча экспертов со студентами.

Организатор федерального просветительского, общественно значимого проекта «Школа мечты» — комиссия Общественной палаты Российской Федерации по просвещению и воспитанию. Проект реализуется при поддержке Министерства просвещения Российской Федерации, Министерства науки и высшего образования России.

В рамках Мастерской прошли лекции и мастер-классы федеральных экспертов. Особенно ценной была информация, полученная от ведущего научного сотрудника лаборатории психологического мониторинга МГППУ, директора центра психологического сопровождения образования «Точка Пси», специалиста в области психологии образования и социальной психологии Марины Битяновой. Главная мысль ее сообщения заключалась в том, что дизайн, оснащение, мобильность и функциональность школьного пространства становятся ключевыми факторами, оказывающими влияние на мотивацию ребенка в образовательном процессе, на умение ставить новые вопросы и отвечать на них новыми, не существовавшими прежде решениями, на формирование эстетического восприятия и творческого мышления учащихся.

Современный взгляд на проектирование школ — это абсолютно новый подход к школьной архитектуре как залогу успеваемости и интеллектуального развития ребенка. Он строится на следующих принципах:

– переосмыслении традиционной программы для создания благоприятных условий развития гармоничной личности;
– создании таких пространств, которые способны вдохновлять.

Подобный подход предполагает разнообразие видов связей и коммуникаций, наличие нескольких функций одного и того же пространства, многообразие в визуальных ракурсах, маршрутах и сценариях общения детей с окружающей средой.

Таким образом, цель настоящего исследования заключается в анализе воздействия архитектоники школьного пространства на формирование художественной культуры учащихся. Определение тех аспектов архитектурного дизайна, которые способствуют развитию эстетического восприятия, творческого мышления и культурного сознания, могут послужить основой для создания образовательных сред, способствующих комплексному развитию личности.

Данное исследование предполагает применение как теоретических методов анализа, так и эмпирических методов, таких как анкетирование и наблюдение, с целью выявления конкретных аспектов архитектоники, оказывающих наибольшее влияние на художественное восприятие учащихся. Результаты исследования могут предоставить практические рекомендации для организации образовательных пространств, способствующих более глубокому восприятию и пониманию искусства, а также развитию художественной культуры учащегося. Т. Ф. Борисова рассматривает образовательное пространство в качестве социально-воспитательной среды. Под образовательным пространством исследователь понимает «упорядоченные устойчивые взаимодействия школьника с открытой социально образовательной средой» [2]. Более глубокое изучение этого аспекта позволяет ей зафиксировать сущностные характеристики образовательного пространства человека, в частности школьника.

«Создание воспитательной системы, включающей в себя освоенную коллективом школы социальную и природную среду, позволяет расширить диапазон возможностей воспитательного воздействия на личность» [4, *132*]. «Воспитание, это всегда пространство между взрослым и ребенком, в котором происходит соприкосновение мира ребенка и мира взрослого, их взаимообогащение» [6, *53*], а в нашем случае это еще и третий участник воспитания — сама школа, ее наполнение, атмосфера, архитектурные и ви-

зуальные аспекты. Следовательно, художественная культура не только обогащает интеллектуальный опыт учащихся, но и является ключевым элементом формирования целостной, гармонично развитой личности.

Создавая конкретную образовательную среду, мы сталкиваемся с принципиальным влиянием архитектоники на формирование художественной культуры:

- как важный элемент окружающей среды архитектоника оказывает значительное влияние на эстетическое восприятие и формирование художественной культуры личности. В этом контексте прослеживается взаимосвязь между архитектурными формами, пространственной организацией и восприятием искусства, а также их роль в развитии художественного вкуса и культурного сознания;
- существенное воздействие на эстетическое восприятие окружающего пространства имеют визуальные аспекты архитектурного дизайна — такие его элементы, как линия, форма, цвет и текстура.

Проанализируем некоторые архитектурные элементы, способствующие формированию художественной культуры.

Форма и структура школьных зданий являются первым визуальным впечатлением, которое формируется у посетителей. Нетрадиционные архитектурные решения, а также использование современных и динамичных форм, инновационных подходов к конструкции, могут вдохновлять и стимулировать художественное восприятие учащихся.

Линии как важный архитектурный элемент создают визуальные направления и формируют композицию здания. Различные типы линий — вертикальные, горизонтальные, косые — влияют на восприятие образовательного пространства и вызывают значительные эмоциональные отклики (рис. 1).

Рис. 1. Школьное здание в Австралии

Архитектурные детали, такие как фасады и декоративные элементы, придают зданию характер и индивидуальность. Использование скульптур, резьбы, мозаик и других декоративных приемов в решении интерьеров и экстерьеров школьного пространства способствует формированию эстетического восприятия детей и привлечению их к творчеству (рис. 2).

Рис. 2. Хорошевская гимназия (Москва)

Такие водные объекты, как фонтан, водопад или искусственный водоем, могут дополнить школьное пространство артистической и релаксационной составляющими. Ландшафтный дизайн в сочетании с водными объектами воздействует на художественное восприятие ребенка и педагога, создавая гармоничное средовое окружение.

Освещение, будучи существенной частью архитектуры, может акцентировать ключевые элементы здания, создавать тени и формировать уникальные визуальные эффекты. Различные методы архитектурного освещения воздействуют на художественное восприятие пространства, стимулируя творческое мышление учащихся и раскрывая их творческий потенциал (рис. 3).

Рис. 3. Школьное здание с научным центром (Австралия)

Правильное сочетание цветов и форм также может создать стимулирующую и обогащающую образовательную среду, что влияет на эмоциональное и культурное восприятие учащихся. Анализ оптимального использования этих элементов для создания стимулирующей, эстетически насыщенной образовательной среды поможет расширить современные возможности оформления школьных пространств.

Выбор цветовой палитры в интерьере школы может влиять на эмоциональное состояние учащихся. Психологические аспекты цвета и теории его воздействия на настроение, мотивацию и активность обучения являются значимыми моментами в проектировании образовательной среды (рис. 4).

Рис.4. Библиотека частной школы «Снегири» (Москва)

Создание тематических пространств также является важным аспектом использования современных подходов в дизайне интерьера, связанных с искусством и культурой. Оборудование специальных зон, в которых отражаются различные художественные направления или периоды искусства, может стимулировать интерес и активное участие в образовательном процессе.

Хорошо известно, что между архитектурной формой и ее эмоциональным восприятием существует непосредственная связь. Наш мозг имеет способность различать сложнейшие формы и образы, стимулируя определенные эмоциональные состояния. К примеру, острые углы и резкие линии вызывают ощущение опасности и драматизма, тогда как мягкие, округлые формы и плавные линии вызывают чувство покоя и умиротворения.

Различные формы могут использоваться в интерьере не только как декоративное дополнение, но и как элементы, организующие пространство и формирующие атмосферу. Они способствуют развитию творческого мышления, а также созданию в процессе обучения комфорта и вдохновляющей среды (рис. 5).

Рис.5. Частная школа «Снегири». Холл с арт-инсталляцией (Москва)

Воздействие форм и пропорций на эмоцию человека может быть проиллюстрировано пропорцией «золотого сечения» — математическим соотношением, которое считается идеальным и привлекательным для человеческого глаза. Пропорция «золотого сечения» использована в сооружениях различных эпох: в усыпальницах Древнего Египта, в храме Парфенона в Древней Греции, в здании Адмиралтейства в Санкт-Петербурге и строениях современных архитекторов. Гармония и эстетическая привлекательность этих и других многочисленных объектов поражают, вызывают восхищение и позитивные эстетические эмоции.

Естественно, эмоциональная реакция на архитектурную форму и пропорции у различных людей может быть уникальной и субъективной, что обусловлено как индивидуальными предпочтениями, так и влиянием разноплановых социальных и культурных детерминант. К примеру, сооружения с вертикальным направлением архитектурных элементов на фасадах способны вызвать ощущение величественности и монументальности, тогда как здания с горизонтальным направлением элементов — ощущение статичности и спокойствия. Велико также значение контекста, в котором находится сооружение, ибо окружающие условия могут оказывать значительное влияние на эмоциональное восприятие учеников и учителей.

Значение естественного освещения в классах и его воздействие на учебный процесс трудно переоценить — это должно учитываться в архитектуре школьных зданий. Правильное распределение пространства и максимальное использование природно-

го света могут содействовать художественному восприятию и общему благополучию учащихся. Эффективность данного аспекта и его воздействие на активность, внимание и концентрацию учащихся, а также на создание в учебном заведении общей дружелюбной атмосферы не вызывает сомнения.

Необходимо помнить о создании открытых пространств, способствующих обмену идеями и совместной деятельности учеников, а также уединенных уголков для индивидуального творчества.

Внутреннее пространство, где большая роль отведена природным элементам, способствует формированию художественной культуры и укреплению связи учащихся с окружающей средой. Использование больших оконных проемов и стеклянных конструкций может не только обеспечить достаточное освещение, но и создать визуальное соединение с внешней средой, вдохновляя творческое мышление детей. Грамотные приемы использования растений, элементов природного декора и природных цветовых схем дадут положительный эстетический и эмоциональный результат. «Взаимодействие с природой и культурой может происходить один на один, оно может носить индивидуальный, а не социальный характер, но при этом иметь очень важное как образовательное, так и воспитательное значение» [3, *31*].

Важным этапом на пути исследования архитектоники школьного пространства является осмотр здания учебного заведения, что позволяет выявить разнообразие архитектурных решений в школьных пространствах и их воздействие на формирование художественной культуры учащихся.

Рассмотрим процесс комплексного анализа школьного пространства на примере лицея № 44 города Чебоксары — участника общественно-просветительского проекта «Школа мечты». Для определения дефицита и проблем пространственных зон лицея было проведено соучаствующее исследование, которое включало методы сбора данных, направленные на получение информации о восприятии учащимися архитектурных решений и их влиянии на формирование художественной культуры, среди которых: метод эмоциональной оценки пространства, метод графического анкетирования, метод наблюдения, творческое интервью, экскурсия по школе.

С целью сбора качественных данных были разработаны структурированные анкеты для учащихся, учителей и родителей. Вопросы анкеты затрагивали такие ключевые аспекты, как приоритеты в оформлении пространства, воздействие архитектуры на настроение и мотивацию учащихся, а также художественные предпочтения.

Анкетирование осуществлялось с участием различных возрастных групп учащихся. При этом была обеспечена конфиденциальность ответов, что способствовало открытому выражению мнений.

С целью углубленного анализа проводилось систематическое наблюдение за поведением учащихся, которые находились внутри учебных помещений. Их реакция фиксировалась, что включало такие дефиниции, как выражение эмоций, уровень активности и взаимодействие с окружающим пространством.

Для получения достоверных сведений с отдельными учащимися проводились интервью, в ходе которых отмечались индивидуальные предпочтения, влияние пространства на творческий процесс и общий опыт взаимодействия с архитектурой.

Эффективный сбор данных о восприятии учащимися архитектурных решений позволил более точно определить влияние школьных пространств на формирование их художественной культуры. На основании полученных данных из анкет и результатов наблюдений был произведен анализ с использованием статистических методов и качественных подходов. Эмоциональные реакции, выделенные предпочтения и общие тенденции были выявлены для формирования общего представления о восприятии учащимися архитектурных решений.

По результатам проведенного эмпирического исследования, а также их детального анализа были выделены основные тренды в предпочтениях учащихся относительно архитектурных элементов, цветовых решений и пространственных характеристик. Конкретно по данному лицею были сформированы общие выводы и рекомендации, а именно:

- сделать пространство школы более светлым;
- организовать раздевалки и гардеробные с учетом современных эргономических требований;
- изменить структуру функционального зонирования и организовать места для индивидуальных занятий;
- оснастить современным оборудованием спортивный зал, включив в оформление смелые цветовые решения и формы;

– использовать пространство актового зала более эффективно, а не только для праздничных мероприятий, сделать его более мобильным и трансформируемым;
– переформатировать принцип библиотечной работы, организовав в этом помещении коворкинг и конференц-зал;
– выделить в столовой зоны кафе и общего зала, используя разные сценарии освещения и колористики;
– создать систему более открытых и дружелюбных образовательных пространств.

Потребности и предпочтения учащихся, сформулированные выше, позволяют сделать следующие выводы. Все, что нас окружает в школе, — это отпечаток нашего времени, нашего мироощущения, нашей культуры и предметно-пространственного окружения. Архитектура в силу своей универсальности раскрывает нам множество слоев: философские, конструктивные, пластические, социальные, пространственные. Она учит нас быть организованными и ответственными; учит суммировать смысл, функцию и пластическое начало в проекте; учит эмоциональным откликам на художественные качества интерьера или экстерьера.

Архитектоника школьного пространства использует многогранный язык искусства, говорящий с нами через цвет и материал, форму и ритм, фактуру и пропорции. Главный акцент при проектировании новой образовательной среды необходимо делать на творческих и инновационных концепциях организации школьного пространства:

- технологических инновациях в обучении (внедрение интерактивных досок, виртуальной реальности и других технологических решений, что может стимулировать интерес к искусству и обогащать художественный опыт учащихся);
- открытых обучающих площадках (создание общих творческих зон, включая художественные мастерские и выставочные пространства, которые могут способствовать обмену опытом и коллективному творчеству);
- устойчивости и экологической направленности в дизайне школьных интерьеров (это может стимулировать учащихся к бережному отношению к окружающей среде, а инновационные подходы — к использованию экологически чистых материалов и созданию устойчивых пространств);
- создании арт-инсталляций и объектов современного искусства в школьных интерьерах, их интеграции;
- создании уникальных и вдохновляющих пространств, стимулирующих творческое мышление и формирующих художественную культуру.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ахметова С. П.* Формирование художественной культуры учащихся средствами архитектоники школьного здания в истории германской педагогики: автореф. дис. … кандидата педагогических наук: 13.00.01. Йошкар-Ола, 2006. 23 с.
2. *Борисова Т. Ф.* Образовательное пространство как фактор социального воспитания школьников: дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.06. Москва, 1999. 204 с.
3. *Пономарев Р. Е.* Образовательное пространство как основополагающее понятие теории образования // Педагогическое образование и наука. 2003. № 1. С. 29–31.
4. *Шакурова М. В.* Воспитательная система образовательной организации: от теоретического осмысления к методически значимым рекомендациям // Берегиня.777.СОВА. 2017. № 3. С. 130–138.
5. *Шипова А. В.* Феномен воспитательного пространства в современной образовательной парадигме // Теория и практика общественного развития. 2013. № 7. С. 1–4.
6. *Шустова И. Ю.* Воспитание «от ребенка» // Педагогика. 2015. № 8. С. 53–58.

REFERENCES

1. Akhmetova S. P. Formirovanie khudozhestvennoi kul'tury uchashchikhsya sredstvami arkhitektoniki shkol'nogo zdaniya v istorii germanskoi pedagogiki [Formation of Students' Artistic Culture by means of School Building Architectonics in the History of German Pedagogy]. Candidate dissertation abstract. Yoshkar-Ola, 2006. 23 p. (In Russian).

2. Borisova T. F. Obrazovatel'noe prostranstvo kak faktor sotsial'nogo vospitaniya shkol'nikov [Educational Space as a Factor of Social Education of Schoolchildren]. Candidate dissertation abstract. Moscow, 1999. 204 p. (In Russian).
3. Ponomarev R. E. Educational Space as a Fundamental Concept of the Theory of Education. *Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka* [*Pedagogical Education and Science*]. 2003, no. 1. P. 29–31. (In Russian).
4. Shakurova M. V. Educational System of an Educational Organisation: from Theoretical Understanding to Methodically Meaningful Recommendations. *Bereginya.777.Sova* [*Bereginya.777.Owl*]. 2017, no. 3. P. 130–138. (In Russian).
5. Shipova A. V. Educational Space Phenomenon in the Contemporary Educational Paradigm. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [*Theory and Practice of Social Development*]. 2013, no. 7. P. 1–4. (In Russian)
6. Shustova I. Y. Parenting "from the Child". *Pedagogika* [*Pedagogy*]. 2015, no. 8. P. 53–58. (In Russian).

Информация об авторах:

Ахметова С. П. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры архитектуры и дизайна среды.

Михайлова Э. В. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры архитектуры и дизайна среды.

Андреева О.П. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры архитектуры и дизайна среды.

Information about the authors:

Akhmetova S. P. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Architecture and Environmental Design.

Mikhailova E. V. —Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Architecture and Environmental Design.

Andreeva O. P. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Architecture and Environmental Design.

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 3 апреля 2024 года; одобрена после рецензирования 3 мая 2024 года; принята к публикации 5 мая 2024 года.

The article was submitted April 3, 2024; approved after reviewing May 3, 2024; accepted for publication May 5, 2024.

Научная статья
УДК 784
DOI: 10.36871/hon.202403075

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Ксения Игоревна Устинская

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
119991, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская 3, строение 1

ksenya_ustinskaya@mail.ru, ORCID: 0009-0007-5026-3553

Статья посвящена развитию вокального искусства от Античности до Нового времени. Автор анализирует труды, дошедшие до нас из Греции и Рима и являющиеся первыми источниками информации о развитии вокального мастерства в европейской культуре. Особое внимание уделяется периоду Средневековья, где параллельно с развитием духовной музыки происходило становление песенно-инструментального искусства. В эпоху Возрождения в связи с ростом влияния светской культуры отмечается появление новых жанров вокальной музыки, что было связано в том числе с появлением оперы. Внимание автора обращено на начавшееся в XVII веке формирование национальных вокальных школ, в каждой из которых выделяются индивидуальные показатели исполнительского мастерства: в итальянской школе — технические приемы и экспрессивность, во французской — изысканность и четкое произношение, в немецкой — высокая техника и особое внимание к сути содержания, в английской — обращение к традиции мадригала и развитие многоголосия. В статье уделяется внимание становлению музыкальных традиций в области пения и их преемственности в европейских школах вокального исполнительства на различных этапах их развития; выявляются культурные, религиозные и социальные факторы, оказавшие влияние на формирование их локальных особенностей.

Ключевые слова: музыкальные традиции, школы исполнительства, эволюция вокального искусства

Для цитирования: *Устинская К. И.* Основные этапы становления вокального искусства в европейской культуре: от античности до нового времени // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 75–82. https://doi.org/10.36871/hon.202403075

© Устинская К. И., 2024

Original article

THE MAIN STAGES IN THE FORMATION OF EUROPEAN VOCAL ART: FROM ANTIQUITY TO MODERN TIMES

Ksenia I. Ustinskaya

Lomonosov Moscow State University
3, str. 1, Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 119991, Russian Federation

ksenya_ustinskaya@mail.ru, ORCID: 0009-0007-5026-3553

This article is devoted to the development of vocal art from Antiquity to Modern times. The author analyses ancient sources from Greece and Rome, which for the first time in the history of European culture provide information about vocal skills. Particular attention is paid to the Middle Ages, when vocal and instrumental culture develops in parallel with sacred music. The Renaissance marks the emergence of new genres and forms of vocal music, such as opera and ballet. The author also draws attention to the formation of national vocal schools from the XVIIth century onwards, highlighting their unique technical and artistic features: Italian technical skill and expressiveness, French sophistication and clear pronunciation, German high technique and musical thinking, English appeal to madrigal traditions and development of the vocal ensemble. Thus, the article examines the evolution of musical traditions and performance schools in various countries, identifying cultural, religious and social factors that influenced the formation of local characteristics. This overview allows us to better understand the historical context and evolution of vocal art, as well as its impact on the cultural diversity of humanity.

Keywords: musical traditions, performance schools, evolution of vocal art

For citation: Ustinskaya K. I. The Main Stages in the Formation of European Vocal Art: from Antiquity to Modern Times. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 75–82. https://doi.org/10.36871/hon.202403075 (In Russian)

Пение является одним из самых широко распространенных видов музыкального исполнительства, его корни уходят во времена таких далеких цивилизаций, как Древний Египет и Месопотамия. Для изучения происхождения и становления вокального искусства необходим комплексный подход, включающий как внимание к традициям, так и к факторам развития. Так, в изучении вокальных традиций важное значение имеют музыкально-философские труды от Античности до Нового времени. Отметим, что от эпохи Античности до нас не дошло полного систематизированного описания вокальных методик подготовки певцов, что оставляет пробелы в знаниях о данном периоде, усложняя тем самым изучение последовательного развития вокального искусства.

Первые сведения о вокальном искусстве содержатся в античных источниках, а более точная информация о различных музыкально-поэтических течениях относятся к периоду Архаики, то есть к VII–VI векам до н. э. Среди выдающихся поэтов-музыкантов назовем Терпандра, который жил и работал в конце VII века до н. э. на острове Лесбос и считается основоположником кифародии — искусства пения под аккомпанемент кифары. В этом же ряду упомянем Фалета с острова Крит, проживавшего в Гортине, Саккада из Аргоса, Архилока, Алкея и Сапфо — представителей поэтической школы Лесбоса, а также певицу Носсиду из Локри и др.

Известно, что уже в Древней Греции существовала классификация певческих голосов. Например, мужские голоса разделялись на следующие виды:

1) *Netoide* — высокий голос, характерный для виртуозов, исполнявших свободные, ариозного типа напевы;
2) *Mesoide* — средний голос, типичный для пения популярных песен и хоров;
3) *Iratoide* — низкий голос, свойственный исполнителям трагедий.

В Древнем Риме были подхвачены культурные традиции, заложенные эллинской цивилизацией, в том числе и в вокальном мастерстве. Существуют исторические дан-

ные, указывающие на широкое развитие вокально-педагогического дела в Древнем Риме, где преподаватели пения специализировались по следующим трем направлениям вокального мастерства:

1) *Vociferarril* — расширение границ диапазона и развитие силы голоса;
2) *Phonasci* — улучшение качества голоса (работа над вокальным резонансом);
3) *Vocales* — работа над правильной интонацией и эстетикой исполнения различных жанров.

К сожалению, материалы, касающиеся принципов вокального обучения и системы певческого образования, дошли до нас во фрагментарном виде. Это объясняется тем, что на протяжении Античности обучение вокалу проводилось в основном на эмпирической основе, без формализации принципов и методик. В результате вокальное искусство часто умирало вместе с его носителями, не оставляя после себя достаточного количества документации или систематизированных знаний [2].

Тем не менее именно в период Римской империи в результате перехода от язычества к монотеизму изменился дальнейший курс развития культуры в целом и вокального мастерства в частности. Христианство стало новой религией Рима и по мере своего распространения начало играть ключевую роль в искусстве. Таким образом, к началу Средневековья христианская религия обусловила зарождение нового этапа в развитии пения, в результате чего профессиональное вокальное искусство сосредоточивалось в храмах и монастырях, становясь неотъемлемой частью христианского богослужения. Средневековая теория музыки, как известно, опиралась на духовные жанры церковной музыки. Со II по VI век начали формироваться жанры римских и галликанских песнопений, ставшие основой григорианского хорала — круга одноголосных песнопений римской традиции, утвердившейся у католиков в качестве богослужебного канона.

Действительно, одним из значительных достижений вокального искусства Средневековья было григорианское пение — традиционное литургическое пение римско-католической церкви, основанное на псалмодиях, а также появление гимнов, объединяющих поэтический текст с мелодией. Создателями гимнов были Арий в Александрии, Ефрем Сирин в Сирии, Иларий из Пуатье в Галлии, Амвросий, а также его последователи Августин и Пруденций. К периоду раннего Средневековья относится также возникновение григорианского антифонария — свода певческих произведений, приписываемого папе Григорию I. С появлением григорианского антифонария в монастырях, являющихся центрами культуры и просвещения, с IV века начали формироваться церковно-певческие школы, которые возникли в Болонье, Кремоне, Неаполе, близ Милана, а позднее в Галии и Ирландии.

Изначально в пении ранних христиан участвовала вся община, что неизменно вносило в устоявшиеся каноны элементы местных мелодических традиций. Однако после Лаодикийского поместного собора, состоявшегося около 360 года (по иной версии не позднее 343 года), церковь приняла решение доверить церковное пение только профессиональным певцам. «Кроме певцев, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым пети в церкви». (По изъяснению Валсамона, «правило сие запрещает мирянам только восходити на амвон и предначинать пение») [1].

Еще одним влиянием христианства на состав исполнителей стало основанное на иудейских вокальных нормах отвержение использования в пении женского голоса, так как он рассматривался как греховный и противоречащий нравственным принципам. В то же время в литургическую практику была введена развитая мелизматика аллилуйи, требующая импровизации и высокого мастерства в исполнении. В работе средневекового энциклопедиста Исидора Севильского «Этимологии» приводится определение идеального литургического голоса, который должен быть высоким (*alta*), ясным (*clara*) и приятным (*suave*). Подобное отношение к пению требовало особой эстетики, достигаемой через разложение литургических голосов на высокий и низкий регистры. Низкий обычно обеспечивался мужскими голосами (*cantus firmus*), в то время как высокий регистр — голосами мальчиков. Этот период стал началом идеализации высокого тона, что, начиная с XVI века, легло в основу «*bel canto*» и современного академического вокала.

Закономерно, что постепенно увеличивающаяся профессионализация пения предполагала необходимость профессионального обучения. Так, первая римская школа для мальчиков-певцов появилась во времена понтификата Гилария (461–468 годы), славившегося разнообразными торжествами

и праздниками, где старые языческие обычаи переплетались с христианской верой и щедро поддерживались из папской казны. Об этой школе упоминает библиотекарь Гилария. Кроме того, бенедиктинский монах Иоанн Диакон в Житии святого Григория I Великого («*Vita sancti Gregorii Magni*») утверждает, что папа Григорий I создал в Риме две школы для певцов: одну расположил у ступеней собора Святого Петра, а другую — возле Латеранского дворца.

Вероятно, певческая школа, основанная Григорием I, стала не только результатом его стремлений, но и образцом для других европейских священнослужителей и правителей. Уже в VIII веке Пипин Короткий (741–768) направлял придворных певчих в эту школу для обучения. Позднее она стала базой для будущей знаменитой римской школы певчих, известной как Сикстинская капелла или Папская капелла. К IX веку певческие монастырские и кафедральные школы начали возникать в других европейских городах, таких как Райхенау, Хиршау, Санкт-Галлен, Прюм и др. Как следствие, повышение к XI веку требований к качеству литургического пения привело к разрыву между музыкальной теорией и практикой. В результате произошло разделение профессий на «музыканта-теоретика» (*musicus*) и «певца-исполнителя» (*cantor*). По мнению теоретиков того времени, «сила размышления» должна преобладать над непрерывным, ежедневным практическим тренингом музыкантов-исполнителей. Гвидо д'Ареццо был одним из активных пропагандистов этой идеи, благодаря чьим педагогическим усилиям певцы смогли успешно усваивать все более сложный музыкальный материал. С этого времени певческая культура стала основой музыкального образования, в результате чего внимание акцентировалось на чистой интонации в интервальных последовательностях, чувстве лада и мелодии.

Так, уже в Санкт-Галленском трактате «Церковные установления по псалмодированию или пению» выдвигаются строгие стандарты качества рецитации литургических текстов. В вышеуказанном труде подробно описываются требования к просодии и модусному единству различных частей мессы, подчеркивается необходимость особого звучания голоса для каждой из них. Помимо того в трактате указываются различия в звучании для ночных, утренних, дневных и вечерних часов богослужения, включая обычные и воскресные дни, а также большие церковные праздники. Таким образом, уже в X веке проводится определенное разграничение между различными жанрами богослужебной музыки. В трактате описывается необходимость непрерывного внимания к регистровой окраске поющего тона и распределению вокального дыхания как на длинных периодах псалмов, так и на импровизационных юбиляциях гимнов, аллилуй. Определяется общий критерий пения: «без утомления, но с душевным волнением» как идеал пения, несущего сильное религиозное чувство без вокального напряжения и звукового форсирования. Таким образом, в этом трактате заложены основы, которые стали фундаментальными для последующего развития *bel canto*: ровное звуковедение округло звучащего голоса и красивого тембра, выявленного *не насильственным путем*, не через форсированность и напряженность голосового звучания, не через внешние драматические средства, а через внутреннюю наполненность, окрашенную нежностью и страстностью [6].

В Средневековье параллельно с духовной музыкальной традицией активно развивалась песенно-инструментальная культура странствующих музыкантов, таких как ваганты, жонглеры, труверы, гистрионы, скоморохи, а в более поздний период — менестрели и миннезингеры. В этой среде существовали музыканты с высоким уровнем образования, которые обладали глубокими знаниями в области музыкальной композиции и принципами совершенствования голоса. Но, к сожалению, их пение, как музыка и поэзия в целом, основывались на устной традиции. По этой причине наши знания об эстетических и технических аспектах их исполнительства ограничены лишь разрозненными косвенными источниками.

Для полного представления о периоде Средневековья следует обратиться к сведениям о развитии музыкальной культуры Руси, обусловленном формированием Киевского государства. В отличие от средневековой Европы, на Руси не существовало развитой светской профессиональной музыкальной традиции. Появление профессиональной музыки в древнерусском обществе связано с принятием в 988 году восточной ветви христианства. Действительно, вследствие принятия христианства из Византии к концу X века на землях Руси выделились две основные сферы музыкального искусства:

храмовое богослужебное пение и народное творчество, передаваемое устной традицией. Народная музыка проникла в повседневную жизнь людей, отражая различные аспекты социальной, семейной и личной жизни. Одним из основных видов церковной профессиональной музыки, развивавшейся на Руси в Средневековье, было знаменное пение, известное также как знаменный распев. Для его записи не применялись ноты, а использовались специальные знаки, называемые «знаменами» (от церковно-славянского слова, обозначающего знак), или иначе — «крюками». Богослужебное пение «являлось формой соборной молитвы возвышенно-просветленного характера» [3, *161*].

Начальный период формирования древнерусского певческого искусства неразрывно связан с историей трех великих центров: Киевской, Новгородской и Московской Руси. После разрушения Киева в 1240 году татаро-монгольскими захватчиками Новгород становится новым центром богослужебного пения, где широкое распространение получает повествовательный жанр «скоморошины». Вместе с тем искусство колокольного звона становится важным аспектом как церковной, так и городской жизни новгородцев.

Следующий период в истории Руси, связанный с концом XIV века, ассоциируется с победой в 1380 году на Куликовом поле под руководством московского князя Дмитрия Донского и, как следствие, началом формирования централизованного государства Московской Руси. Значительным новшеством в музыкальной сфере этой эпохи становится зарождение и развитие многоголосия, что предполагает существование нескольких мелодических вариантов для одного и того же гимна.

Изначально в контексте традиционного знаменного пения особо выделяется музыкальное явление, именуемое «большим распевом», также известным как «большое знамя», или «большой стих». Этот музыкальный жанр, обогащенный мелодическими украшениями и мелизмами, стал чрезвычайно значимым. Считается, что его появление связано с именем Федора Христианина. Затем возник «демественный распев», который, по мнению Д. В. Разумовского, зародился вне церковного пространства, в домашней обители. В рукописях того времени демественное пение обозначалось как *красное*, ввиду его великолепия, пышности и богатства мелодических украшений. Демественные песнопения звучали во время торжественных событий и великих церковных праздников. Изначально они записывались с использованием обычных «крюков», но со временем была разработана специальная демественная нотация для их фиксации. В XV веке появился «путевой распев», записываемый при помощи специфической безлинейной нотации, близкой к записям знаменного пения, но дополненной новыми графическими элементами. Подобно демественному, путевой распев применялся в торжественных церковных церемониях и празднествах.

Таким образом, в эпоху Средневековья вокальная культура России расцвела, даруя своему народу богатство искусства. Среди этих сокровищ можно выделить героический эпос «Слово о полку Игореве», скоморошество, знаменное пение, былины и протяжные лирические песни многоголосного исполнения. «Слава русской музыки проникла за пределы страны, оказывая влияние на развитие музыкального искусства в других славянских государствах» [4, *254*].

Однако с течением времени влияние светской сферы жизни общества укреплялось, что неизменно сказывалось на культурной традиции. В эпоху Возрождения происходит значительное изменение в музыкальном выражении, отход от жестких норм и канонов Средневековья и расширение жанрового разнообразия музыки. Литургия перестает быть просто богослужением, превращаясь в настоящий театрализованный спектакль, где появляются новые стили исполнения и средства музыкальной выразительности. Музыкальная активность начинает выходить за пределы церкви, проникая во дворцы знати, а литургическая музыка звучит не только на богослужениях, но и на коронациях, панихидах и на других важных культурных событиях. Однако большинство музыкантов, действующих в светских капеллах, остаются членами духовенства.

Вместе с тем в эпоху Ренессанса особое внимание уделяется эмпирическим и практическим аспектам музыкального творчества. Так, например, начало периоду «*Ars nova*» положил способ нотной записи, предложенный Филлипом де Витри: он предоставил композиторам новые возможности записи длительности нот и других категорий ритмики, неизвестных в прежней многоголосной композиции. Эстетика и практика периода «*Ars nova*», названного по одноименному трактату Филиппа де Витри, во многом обусловили бурное развитие внерелигиозного

композиторского творчества. Значительное влияние на развитие вокального искусства оказало появление нотного печатания и изменение социальных условий, таких как распространение музыки среди широкой публики и рост популярности любительского музицирования, что привело к пересмотру социального статуса музыкантов.

В это время в музыкальной теории появляется понятие, известное как фальшь (*musica falsa* — неточное интонирование), которое характеризуется двумя основными категориями. Первая категория связана с недостаточной грамотностью исполнителя или ошибках в самом нотном тексте, а вторая обусловлена внедрением в музыкальные произведения новых выразительных средств, таких как диссонансы и хроматизмы, что приводит к отходу от строгой диатоники и созданию более сложных музыкальных текстов.

Одновременно в католических трудах среди защитников чистоты церковного пения *musica falsa* резко осуждается как недопустимое явление. В своем трактате, написанном в 1274 году, Э. Саломо выражает мнение о прямой угрозе церковному догмату от тех, кто не заботится о правильном исполнении, называя «фальшивую музыку» и «фальшивых музыкантов» теми, кто «фальшиво мычит» и недостойно прославляет Бога, «кто из своей головы производит фальшивое пение против католической веры» [5, *275*]. В трактате епископа Линдануса мы также находим безжалостную критику новых средств музыки и новых методов пения: «Несмотря на полную настороженность внимания, часто не разберешь ни одного слова в пении; так часто повторяются постоянно отдельные слова, так запутаны голоса, что все это похоже на сбивчивый крик, чем на пение» [там же, *276*].

Несмотря на обвинения в привнесении в вокальную музыку светского, подчас и «развратного» содержания, а также свободной вокальной манеры, в эпоху Возрождения произошли значительные изменения в отношении к искусству пения. Одним из ключевых документов этого времени является трактат «Обобщение о действии музыки» Иоанна Тинкториса, в котором он систематизировал высказывания о музыкальном влиянии почти всех музыкальных авторитетов, как античных, так и средневековых и современных ему авторов и, как следствие, изложил 20 пунктов о влиянии музыки на человека. Так, двадцатый пункт в нем гласит: «делает души праведными». В этом пункте Тинкторис объясняет, что музыка способна вызывать «сокрушение сердца у слушателей, именно поэтому церковь учредила хвалебное пение, рассматривая музыку как орудие нашего спасения» [3]. Кроме того, Тинкторисом был создан первый музыкальный словарь «Определитель музыки» (1475), в котором он собрал около трехсот музыкальных терминов, употреблявшихся к XV веку, и дал их четкие дефиниции. Особый интерес представляет формулировка самого термина *musica*, который Тинкторис определяет как «умение петь, состоящее из собственно пения и звука (инструментального)» [3].

В эпоху Возрождения развитие светской культуры привело к становлению новых жанров вокальной и вокально-инструментальной музыки, таких как фроттола, вилланелла, мадригал. В конце XVI века появились опера и балет, а также импровизационные пьесы, токкаты, прелюдии и многое другое. Это время также характеризуется изменением интонационного содержания традиционных церковных жанров, таких как мессы и мотеты.

С XVI века начинается новый этап в развитии музыкальной науки, когда рядом с теоретическими исследованиями появляются специализированные трактаты, посвященные вопросам звукообразования, артикуляции и методам обучения художественному пению. Среди наиболее значимых произведений этого времени стоит выделить работы Джозеффо Царлино «Установление гармонии», Джулио Каччини «Новая музыка», Людовико Цаккони «Музыкальная практика» (*Prattica di musica*), а также сборник Оттавио Дуранте «*Arie devote*» (в предисловии к сборнику Дуранте утверждал использование определенного стиля в церковной музыке, отражающего дух контрреформации; в нем также содержалась информация о практике исполнения ранней монодии). Например, в «Новой музыке» (1601), следуя платоновскому убеждению о подчинении музыки и ритма смысловому значению, Джулио Каччини развивает идею о влиянии содержания музыки на человека. Каччини выступал также за отмену полифонической сложности в мадригалах и стремился к упрощению структуры, избавляясь от густых хроматических фраз и длительных полифонических узоров.

С XVII века начинается формирование национальных вокальных школ, отличав-

шихся своими уникальными традициями и особенностями. Итальянская вокальная школа знаменита акцентом на техническом мастерстве, экспрессивности и эмоциональной глубине исполнения. В свою очередь французская школа выделяется изысканностью и изяществом в исполнении, а также особым вниманием к дикции и музыкальной фразировке. Немецкая вокальная школа отличается стремлением к высокой технике исполнения, аутентичности интерпретации и глубокому пониманию содержания — так называемому музыкальному мышлению. Английская школа переняла традицию итальянского мадригала, зачастую используя прямые переводы итальянских образцов. Каждая из этих школ внесла значительный вклад в развитие мировой музыкальной культуры, оставив богатое наследие для будущих поколений исполнителей и композиторов. Можно сказать, что развитие национальных вокальных школ заложило основу современного разнообразия музыкальных техник и жанров.

Таким образом, история вокального искусства, начиная с Античности и заканчивая Новым временем, должна рассматриваться в контексте истории религии и общества, поскольку роль музыки менялась в зависимости от культурных традиций и духовных ценностей. Влияние религиозного фактора обусловило значительное изменение статуса вокального искусства при переходе от античных традиций к монотеизму раннего Средневековья: влияние церкви обусловило появление строгих требований к вокальному мастерству, а следовательно, и к росту профессионализма исполнения. В то же время фактор прогресса и появление нотного печатания обусловил более широкое распространение музыкального искусства во всех слоях общества. Вследствие этого менялся социальный статус исполнителей, а также росло влияние светской сферы на искусство, что позволило вокальному искусству выйти за пределы церкви и стать атрибутом значимых социально-культурных событий. Возросшее музыкальное разнообразие поспособствовало формированию в европейских странах собственных музыкальных традиций и школ исполнительства. Важно отметить, что различные национальные вокальные школы содействовали обогащению мирового музыкального наследия, привнеся национальные черты в формирование новых стилей и жанров в музыке. Понимание исторического контекста и эволюции вокального искусства имеет важное значение для современных исследователей, музыкантов и педагогов, поскольку оно позволяет увидеть причинно-следственные связи и историческую основу современных тенденций и направлений в музыкальном искусстве.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. Т. 1. 2-е изд. М. : Музыка, 1983. 696 с.
2. *Назаренко К. И.* Искусство пения. Очерки по истории, теории и практике художественного пения. М. : Музыка, 1968. 512 с.
3. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. Московская консерватория. Музыка. 2009. URL: https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=123362 (дата обращения: 10.06.2024)
4. *Рапацкая Л. А.* История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. М. : Центр ВЛАДОС, 2001. 480 с.
5. *Розеншильд К. К.* История зарубежной музыки. Вып. 1. 4-е изд. М. : Музыка, 1978. 544 с.
6. *Симонова Э.* Историческое содержание термина Bel Canto // Harmony, международный музыкальный культурологический журнал. URL: http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/Default.asp (дата обращения: 27.06.2024)
7. *Шестаков В. П.* Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. М. : Музыка, 1966. 574 с.

REFERENCES

1. Livanova T. N. Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda [History of Western European Music until 1789 : textbook : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1983. 696 p. (In Russian)

2. Nazarenko K. I. Iskusstvo peniya. Ocherki po istorii, teorii i praktike khudozhestvennogo peniya [The Art of Singing. Essays on the History, Theory and Practice of Artistic Singing]. Moscow, 1968. 512 p. (In Russian)
3. Pospelova R. L. Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa [Treatises on Music by John Tinctoris]. 2009. (In Russian). Available at: https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=123362 (accessed: 10.06.2024)
4. Rapatskaya L. A. Istoriya russkoi muzyki: ot Drevnei Rusi do serebryanogo veka [History of Russian Music: from Ancient Rus' to the Silver Age]. Moscow, 2001. 480 p. (In Russian)
5. Rosenshield K. K. Istoriya zarubezhnoi muzyki [History of Foreign Music]. Vol. 1. Moscow, 1978. 544 p. (In Russian)
6. Simonova E. Historical Content of the Term Bel Canto. *Harmony, mezhdunarodnyi muzykal'nyi kul'turologicheskii zhurnal* [*Harmony, International Music Magazine*]. (In Russian). Available at: http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/Default.asp (accessed: 27.06.2024)
7. Shestakov V. P. Muzykal'naya estetika srednevekov'ya i Vozrozhdeniya [Musical Aesthetics of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1966. 574 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Устинская К. И. — аспирант факультета искусств.

Information about the author:

Ustinskaya K. I. — Postgraduate student at the Faculty of Arts.

Статья поступила в редакцию 16 мая 2024 года, одобрена после рецензирования 26 июля 2024 года, принята к публикации 29 июля 2024 года.

The article was submitted May 16, 2024; approved after reviewing July 26, 2024; accepted for publication July 29, 2024.

Научная статья
УДК 782
DOI: 10.36871/hon.202403083

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА — «СОЛОВЕЙ» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Алла Александровна Баева

Российский институт театрального искусства — ГИТИС
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6

bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

Статья обращена к музыкально-театральным произведениям И. Ф. Стравинского и Н. А. Римского-Корсакова — «Соловью» и «Золотому петушку». Примечательна «встреча» последней оперы Римского-Корсакова и первого музыкально-сценического опуса его младшего современника 26 мая 1914 года в парижском театре Шатле в рамках «Русских сезонов» С. Дягилева. Поиск актуальных для эпохи модерн синтетических художественных форм — то, к чему стремился знаменитый импресарио и его единомышленники, обусловил постановку в виде балета с пением не только «Золотого петушка», но и «Соловья», композиция которого уже изначально задумывалась Стравинским как оперно-балетная. В показанных в один вечер спектаклях вокально-инструментальный план действия дополнялся танцевально-пластическим, образуя выразительный звукозрительный контрапункт слышимого-видимого. В насыщенной колоритными деталями режиссуре А. Бенуа и хореографии М. Фокина, живописно-декоративном оформлении Н. Гончаровой в «Золотом петушке», равно как и в решении «Соловья» А. Саниным — А. Бенуа — Б. Романовым, подчеркивалась условность сценической формы красочного фантастического зрелища. В статье затрагиваются вопросы, касающиеся некоторого сходства-различия при воплощении композиторами оригинальной картины сказочного мира, рассматривается художественно-содержательный потенциал обоих произведений, их драматургически-стилевые особенности, трактовка литературных прообразов. «Золотой петушок» и «Соловей» побуждают также к размышлениям об эволюции оперы-сказки в творчестве Римского-Корсакова, об особенностях формирования творческого дарования Стравинского.

Ключевые слова: «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Соловей» Стравинского, «Русские сезоны» Дягилева, опера-балет, жанрово-драматургический синтез

Для цитирования: *Баева А. А.* «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова — «Соловей» И. Ф. Стравинского: параллели и пересечения // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 83–90. https://doi.org/10.36871/hon.202403083

© Баева А. А., 2024

Original article

THE GOLDEN COCKEREL BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV — *THE NIGHTINGALE* BY I. F. STRAVINSKY: PARALLELS AND INTERSECTIONS

Alla A. Baeva

Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation

bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

The article is devoted to the musical and theatrical works of I. F.Stravinsky and N. A. Rimsky-Korsakov, *The Nightingale* and *The Golden Cockerel*. The "meeting" of Rimsky-Korsakov's last opera and the first musical and theatrical opus of his younger contemporary on May 26, 1914 at the Chatelet Theatre in Paris, as part of S. Diaghilev's *Russian Seasons*, is noteworthy. The search for synthetic artistic forms relevant to the Art Nouveau era, sought by the famous impresario and his associates, led to the production being staged as a ballet with the singing of not only *The Golden Cockerel*, but also of *The Nightingale*, which was originally conceived by Stravinsky as an opera-ballet. In the performances shown on the same evening, the vocal-instrumental aspect of the action was complemented by a dance-plastic one, creating an expressive sound-visual counterpoint of the audible and the visible. The colourful details in A. Benois's direction and M. Fokin's choreography, N. Goncharova's picturesque scenery design for *The Golden Cockerel*, as well as in the solution of *The Nightingale* by A. Sanin, A. Benoit and B. Romanov, the conventionality of the stage form of a fantastic spectacle was emphasized. The article discusses the similarities and differences in the composers' embodiment of the original image of the fairy-tale world, examines the artistic and conceptual potential of both works, their dramatic and stylistic features, and the interpretation of literary prototypes. *The Golden Cockerel* and *The Nightingale* also encourage reflection on the evolution of fairy-tale opera in the works of Rimsky-Korsakov and on the peculiarities of the formation of Stravinsky's creative talent.

Keywords: Rimsky-Korsakov's *The Golden Cockerel*, Stravinsky's *The Nightingale*, Diaghilev's *Russian Seasons*, opera-ballet, genre-dramatic synthesis

For citation: Baeva A. A. *The Golden Cockerel* by N. A. Rimsky-Korsakov — *The Nightingale* by I. F. Stravinsky: Parallels and Intersections. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 83–90. https://doi.org/10.36871/hon.202403083 (In Russian)

Легендарные «Русские сезоны» С. Дягилева… Каждый сезон — открытие: русской музыки, новых имен, произведений современного искусства, их актуальных сценических воплощений. К неустанному поиску новых художественных форм, «диалогу различных видов искусства внутри своей культуры, их целостных образов, воплощающих смыслы культуры» — к этому постоянно стремился С. Дягилев и его единомышленники [1, *20*]. Их постановки, осуществляемые посредством жанрово-драматургического синтеза живописного, вокально-инструментального и пластически-хореографического планов действия неизменно вызывали интерес современников. Так, в виде оперы-балета или, как значилось в программе спектакля — балета с пением, 24 мая 1914 года на сцене театра Шатле в рамках дягилевской антрепризы был показан «Золотой петушок». А спустя два дня наряду с исполнением последней оперы Римского-Корсакова состоялась премьера «Соловья» — первого музыкально-сценического опуса Стравинского, основывающегося на звуко-зрительном контрапункте видимого-слышимого.

Их «встреча» в пространстве музыкального театра начала XX века побуждает к разного рода размышлениям, которые касаются в том числе сходства-различия названных сочинений, эволюции оперы-сказки в творчестве Римского-Корсакова, особенностей формирования творческого

дарования Стравинского. В рамках небольшой статьи ограничимся лишь некоторыми наблюдениями[1].

Одним из самых странных, насыщенных ассоциациями опусов Римского-Корсакова признается практически всеми исследователями «Золотой петушок». Политическая сатира, философская сказка, скоморошья игра, «небылица в лицах» — по-разному раскрывается его глубокий художественно-содержательный потенциал. Весьма своеобразно интерпретируется самим композитором при воплощении картины мира мифопоэтическая концепция «двоемирия». Возникающая в опере игра образно-смысловыми акцентами (сказка — быль, фантастика — реальность), «перелицовка» смысла происходящего приводит к стиранию граней между условно-реальным и ирреально-фантастическим планами. Словно просвечивая друг сквозь друга, они сливаются в «художественно организованное разноречие» (М. Бахтин). Это в известном смысле порождает «совершенно новое качество корсаковского двоемирия» [9, *344*]. В его мистическом зеркале отражается нераздельность и вместе с тем неслиянность сосуществования фундаментальных сказочно-мифических оппозиций добра и зла, света и тьмы.

«Небылица в лицах» (по определению композитора), в частности, указывает «на лицедейский характер представления», родство его с лубочными «лицевыми сказками» [6, *252, 253*]. Не этим ли обусловлено внесение в текст либретто, создаваемого В. Бельским при участии Римского-Корсакова, характерных разговорно-бытовых оборотов, прибауток, присловий, карикатурно-подражательных моментов? Примечателен и выбор в качестве стихотворного первоисточника последней сказки Пушкина, в которой проявились черты аллюзийно-ассоциативного склада его творческого мышления, в том числе связь с европейской романтической традицией, а также свойственная его поэтическому дару ироническая игра с текстом[2].

Музыкально-драматургический «сюжет», выстраиваемый в «Золотом петушке» по модели «текста в тексте» (Ю. Лотман), обрастает в процессе развертывания условного игрового действа множественными интертекстуальными связями. Далеко неоднозначна роль Звездочета, появляющегося в «перевернутом мире» оперы, и его свиты. Их лейтмотивы, которые развиваются в оркестровом Вступлении к опере, погружают в атмосферу «волшебства». «Астролог и маг» (Б. Асафьев) при этом берет на себя функцию комментатора абсурдных, «пугающих» событий, приводящих к трагической развязке, и одновременно кукловода — режиссера балаганного площадного зрелища. Оживляя магическим жестом «смешные маски», он поручает провиденциальные роли, что важно, «фатальным» персонажам. Предвестником тех или иных событий, разворачивающихся будто на грани бытия/небытия, проводником-исполнителем некоей высшей силы становится Золотой петушок (в фольклорной традиции — чужой, иной), сигнальные кличи которого постепенно видоизменяются: от умиротворяющего, предупреждающего в 1–2 актах до угрожающего — в третьем.

«Иной» и образ Шемаханской царицы — «Сфинкса без разгадки» (А. Римский-Корсаков). Не маска ли завораживающая красота героини, скрывающая ее внутреннее «я»? Нечто маняще-притягательное и вместе с тем опасное таится в ней. Чары, исходящие от восточной обольстительницы, ее словно околдовывающие, убаюкивающие напевы, пленяя Додона и его подданных, погружают призрачное марионеточное царство в сонмираж. Рассеиваясь, он оставляет за собой безжизненный след.

Загадочный образ царицы — «дочери воздуха» (М. Фокин) — скрывает в себе многое. Приведем одно из высказываний относительно возможной интерпретации данного образа: «…заданный Н. Римским-Корсаковым ракурс трактовки идеи “страшной красоты” как красоты страшного задавал проблеме нравственный аспект, предоставляя

[1] И о «Золотом петушке», и о «Соловье» существует значительная литература, постоянно пополняющаяся. Заметим, что при анализе того или иного произведения присутствует и относительно субъективный момент. Связь с эстетическими взглядами определенной эпохи, с социокультурной ситуацией времени накладывает в известном смысле отпечаток на аналитическое «прочтение», равно как и режиссерскую интерпретацию.

[2] Так, близость персонажей и сюжетов «Золотого петушка» с отдельными персонажами и связанными с ними сюжетными мотивами из русских народных сказок с новеллой В. Ирвинга «Легенда об арабском звездочете» отмечают как литературоведы, так и музыковеды.

широчайшие возможности для ее оценочного толкования» [7, *164*][3].

Все эфемерно в воображаемом мире последней оперы Римского-Корсакова: алогизм происходящих событий, внезапные смысловые сюжетно-словесные метаморфозы, не поддающееся однозначному определению «поведение» персонажей-марионеток под руководством некоего кукловода. Символично внезапное исчезновение Звездочета и Шемаханской царицы на фоне плывущих по небу серых свинцовых туч в финале оперы. Причудлив и «двоящийся» узор композиционного целого, образуемый посредством драматургически-стилевого контрапункта парадоксально взаимодействующих между собой контрастных мелодико-ритмических и темброво-гармонических звукосочетаний, их сцеплений по вертикали и горизонтали. По-восточному красочно-изысканная обрисовка волшебных музыкальных образов «оборачивается» в «Золотом петушке» нарочито простоватыми, кривозеркально обыгрываемыми, жанрово-бытовыми, заимствуемыми также и из городского фольклора «формулами» музыкальной речи представителей иллюзорного мира Додонова царства.

«В этой звукосказке все мудро», — пишет исследователь, акцентируя «лукавое сплетение драматических элементов, создающих зловеще прекрасное театральное действо» [4, *199*]. Примечательна неожиданная «под занавес» присказка Звездочета, его весьма симптоматичное признание, которым завершается скоморошье представление: «…разве я лишь да царица были здесь живые лица, остальные — бред, мечта, призрак бледный, пустота…» (в либретто Бельского). Напомним также и слова Римского-Корсакова: «…выходит Звездочет, обращаясь к публике, он говорит, что показал смешные маски, и она может идти спать “до зари” и “до петуха”» [8, *143*].

Оригинальный ракурс видения-осмысления последней оперы композитора был предложен парижской публике дягилевской антрепризой. В знаменитой постановке 1914 года, в ее условной сценической форме — в феерическом зрелище, основанном на синтезе музыки, танца, хореографии, декоративного оформления раскрывалось, прежде всего, присущее Римскому-Корсакову «живописно-пластическое воображение» (С. Орлов). Согласно замыслу А. Бенуа, певцы-солисты и хор располагались по краям сцены на скамьях, образующих ряды ярусов, в то время как танцовщики разыгрывали действие. В свою очередь, М. Фокин, выстраивая балетно-пантомимический ряд спектакля, заботился о соответствии движений артистов, их мимики, пластики музыке Римского-Корсакова, ее ритму и характеру, а также стремился передать в позах и жестах «стиль русского лубка и фантастического Востока» [12, *177*]. Подобное сочетание, в известном смысле получившее отражение в партитуре «Золотого петушка», воплотилось и в художественном решении — в манере лубочных картинок Н. Гончаровой[4].

В постановке А. Бенуа — М. Фокина — Н. Гончаровой, в своеобразии воссоздаваемых ими сказочно-фантастических персонажей-масок Римского-Корсакова, равно как и в условной музыкально-драматургической форме спектакля в целом, видится определенное сходство «Золотого петушка» с оперно-балетной композицией «Соловья», с формирующимися в нем специфическими чертами музыкального театра Стравинского — принципами условности и отстраненности, эстетикой искусства представления, с особенностями художественного мышления композитора[5].

Оживающий под пером датского сказочника удивительный мир китайских фарфоровых статуэток, будто сошедших с каминной доски, становится для Стравинского и его либреттиста, близкого друга, «литературного и театрального опекуна» С. Митусова, импульсом к созданию ориентальной музыкально-сценической фантазии, органично вписывающейся в контекст эпохи Серебряного века. В «Соловье» Андерсена их привлекли не только перипетии сюжета, но сама атмосфера волшебной сказки, сре-

[3] Далеко не случайна развернутая обрисовка Шемаханской царицы во втором акте [6, *372–382*].

[4] Реконструкцию спектакля по инициативе А. Лиепы в 2013 году осуществили на сцене Детского Музыкального театра им. Н. И. Сац режиссер Г. Исаакян, хореограф Г. Абдайдулов, художник В. Окунев.

[5] Напомним, Римский-Корсаков был музыкальным наставником Стравинского. Именно с его одобрения в 1908 году тогда молодой композитор начинает работать над лирической сказкой. По окончании в 1909 году первого акта Стравинский прерывает сочинение «Соловья» и возобновляет лишь спустя несколько лет уже после громких премьер знаменитой балетной триады «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».

да обитания персонажей, звуковой колорит, воплощаемый «большим поэтом с нежной и чуткой душой» (И. Стравинский).

Почти зримо-изобразительное воплощение литературно-художественных образов сквозь призму экзотически-условного Востока — китайско-японской поэзии, живописного и театрально-прикладного искусства, созерцание красоты видимого — вот что становится для них принципиально значимым. Отсюда — особенности выстраиваемой «многоцентренной» композиции, вызывающей аналогии с дальневосточными гравюрами, игра фактурными «плоскостями» и «объемами»; сочетание в партитуре пентатонически-хроматических сцеплений орнаментальных тематически-мотивных узоров с четко очерченными геометрическими линиями. Отсюда — ориентальный, темброво-колористический характер музыки, наполненной специфическим перезвоном упоминаемых Андерсеном золотых и серебряных колокольчиков.

Таков, например, оркестрово-хоровой антракт «Сквозники» перед вторым актом со вспыхивающими в руках придворных при подготовке дворцовой церемонии разноцветными фонариками. Музыка «фантастического скерцо» (Б. Асафьев), «золотисто иллюминованная и нежно фарфоровая, является прелестной ажурной иллюстрацией слов хора: “пусть к каждому цветку привяжут по колокольчику”, “цветы звенят от дуновения ветра”» [3, *73*][6].

Обратим внимание также на специфические черты драматургии и жанра «Соловья» как оперно-балетного, на особую роль при построении целого пантомимы и хореографии. В письме к В. Н. Римскому-Корсакову от 8/21 июля 1911 года Стравинский отмечал: «Единственная форма сценического искусства, которая ставит себе в краеугольный камень *задачи красоты и больше ничего*, есть балет», и добавлял: «опера есть зрелище, и, следовательно, как таковое, должно иметь свою собственную самодовлеющую ценность — так же, как ценны пленительные жесты и движения в танце, созданные фантазией таланта балетмейстера» [10, *292*].

Обнаруживая созвучие эстетическим воззрениям художников-мирискусников, взглядам на природу театрального искусства С. Дягилева, композитор и либреттист видели решение художественной проблемы «Соловья» именно в подлинном синтезе различных видов искусств, взаимодополняющих друг друга, их внутренне мотивированном взаимодействии между собой. Так, в опусе Стравинского появляются поющие и играющие актеры, как бы воплощающие различные обличья персонажей, их внутреннюю первооснову. Имеются в виду артист балета в роли Соловья — двойника певицы, интонирующей вдохновенные соло чудесной птицы, а также мим, в хореографическом плане дублирующий речитативно-песенные высказывания Рыбака. В парижском спектакле А. Бенуа — А. Санина танцор управлял движениями куклы, представляющей Соловья. Само же действие, как и в «Золотом петушке», разыгрывалось балетными актерами, а неподвижные певцы размещались ярусами по обе стороны сцены. Зрелищная режиссура Санина и Бенуа нашла отражение и в эффектном оформлении пышного убранства дворца, и в нарядных восточных костюмах участников представления 1914 года, прообразом для которых, как признавался художник, послужили старинные китайские лубки, и в живописной визуально-пластической образности хореографического решения Б. Романовым антракта «Сквозники», церемониальных маршей-шествий[7].

Образы Соловья и Рыбака приобретают основополагающее значение в художественно-содержательной системе оперы-балета. Рыбак в известном смысле выступает в качестве посредника, медиатора, координирующего пространственные отношения внутри сказочной бинарной оппозиции: Пролог, 1 действие — опушка леса на берегу моря и 2–3 акты — сцены в «фарфоровом дворце» Императора. Высказывания Рыбака — «китайского Руссо» (Б. Асафьев) — воспринимаются также как голос от автора, в философско-иносказательной форме размышляющего о мироздании, рожденном в лоне Природы. Примечательно включение в его песни, обрамляющие трехактную структуру произведения, мотивов волны и воды, морской и небесной стихий. Наделенные иносказательным смыслом, эти визуально-пространственные мотивы связываются в опере с представлением о вечном жизненном кру-

[6] Примечательны в связи с этим рассуждения Н. Брагинской относительно фонематических опытов композитора, в том числе и в «Соловье» [5].

[7] Обратим внимание в этом плане на переписку А. Бенуа с И. Стравинским [11, *210–220*].

говороте, о взаимообусловленности всего сущего[8]. Символична и круговая, рондообразная композиция «Соловья». Песни Рыбака, прослаивающие весь живописно-графический триптих, с одной стороны, разграничивают миры — природный, поэтически-возвышенный и сказочно-волшебный, отчасти гротескно заостряемый, а с другой, — воссоединяют их.

Соло Соловья в каждом из трех актов, в свою очередь, становятся центрами притяжения. Звукообраз одухотворенной красоты Искусства запечатлевается в мерцающих красках лирико-колоратурного сопрано, солирующих струнных, прозрачно-кристальных переливах флейты. Скажем здесь, что нередко возникающие у исследователей музыкально-слуховые ассоциации образа Соловья в данном случае с «восточным образом» Шемаханской царицы вряд ли резонны. В обращении Стравинского уже в раннем музыкально-сценическом опусе к определенным художественным прототипам, по сути, намечались характерные для творчества композитора принципы музыкально-драматургического моделирования. «Все, что создавал Стравинский, отталкиваясь от каких-либо стилевых, жанровых или технических моделей, было производным», — пишет М. Арановский и далее разъясняет: «то есть обладало качеством “самости”, автономной, абсолютной ценностью»[9].

Синтезируя опыт Глинки, Новой русской школы в целом, откликаясь на музыкально-языковые реалии новейшего времени, в том числе связанные с «колористическими находками парижского происхождения» (С. Савенко), вслушиваясь в звучание эпохи модерна, композитор созидал оригинальный образ Соловья, равно как и многокрасочную «восточную» партитуру своего первого музыкально-сценического опуса в целом.

Вернемся к образам Соловья и Шемаханской царицы. Кардинально противоположны, прежде всего, трактовки этих персонажей, их внутренняя сущность и драматургическая роль в операх Римского-Корсакова и Стравинского. Если опасная, губительная красота таинственной царицы несет в себе разрушающее начало, то Соловей мыслится Стравинским как творение божественной Природы, вносящее гармонию в мир человеческий, как олицетворение души, будто излучающей свет.

В обоих произведениях вектор сюжетно-событийного развертывания направлен к третьему акту. Однако если в «Золотом петушке» он определяет движение действия к финальному «фокусу» со смертельным исходом, к рассеивающемуся «волшебному» мареву, то в «Соловье» — к торжеству подлинного Искусства над неодухотворенной материей[10]. На призыв умирающего в своих покоях Императора: «Ах, музыки, сюда скорее музыки, музыки!» (3 акт), словно пронзая мертвую тишину сгущающейся тьмы — спутника Смерти, откликается Соловей. Гибкие, точно живые, орнаментальные узоры напевов Соловья, одухотворяемые проникновенным голосом солирующей скрипки, буквально завораживают ирреальный образ Смерти. Своим приветственным восклицанием-лейтвозгласом «Ах!», своим необычайной чистоты пением Соловей наполняет дыханием жизни сад и дворец умирающего Императора, подчеркивая смысл отдельных, с особым чувством интонируемых им слов. «И падает роса с ветвей цветущей сливы» — в этой символически важной фразе предвестие наступающего вслед за Тьмою Света жизни[11]. «И падает роса, и тихо меркнут звезды», — продолжает свою лирическую, проникнутую возвышенными помыслами песнь Соловей. Рассеивается предрассветный туман, окутывающий сад, «смерть улетает в окошко» (Стравинский), снова наступает утро. Исполненным витальной энергии жестом и словом, «солнечным, желтым “Здравствуйте”» Император встречает восход солнца и своих подданных.

Красота и Искусство побеждают Смерть, восстанавливая со-звучание мира и человека. «Смерть самою голосом птиц, смерть победил Небесный Дух», — заключает свое философское иносказание Рыбак… «И это ли не замечательный апофеоз!», — восклицал один из современников Стравинского

[8] «Этот текучий элемент есть связь неба и земли», — писал В. Соловьев [10, *366*].

[9] Это свойство исследователь определяет понятием «*деривация*» [2, *291*].

[10] Примечательная деталь: в «Золотом петушке» заключительным «росчерком» служит грозно нисходящий хроматический пассаж в партии тромбонов, в «Соловье» же — легкое, устремленное вверх, нежнейшее глиссандо арфы, в котором как бы играют блики света.

[11] Напомним: образ цветущей сливы в китайско-японской поэтике символизирует жизнь.

Н. Г. Струве после парижской премьеры «Соловья».

«Золотой петушок» и «Соловей» — две оперы-сказки, две мифопоэтические концепции. Их схождение в пространстве культуры эпохи модерн, заложенный в них художественно-содержательный потенциал, думается, будет неизменно привлекать внимание музыкальных театров и будоражить творческое воображение деятелей искусства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М. : Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.
2. *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. М. : ГИИ «Красанд», 1998. 343 с.
3. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 278 с.
4. *Асафьев Б. В.* Об опере. М. : Музыка, 1976. 335 с.
5. *Брагинская Н. А.* Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история (Электронный журнал ГИИ). 2011. № 1–2. С. 146–153.
6. *Горячих В. В.* «Золотой петушок» Римского-Корсакова — «Небылица в лицах» // Пушкин в русской музыке. СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1998. С. 246–398.
7. *Лащенко С.* Идея «страшной красоты»: диалог поколений и национальных традиций // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. М. : Едиториал УРСС, 2004. С. 162–174.
8. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. М. : Музгиз, 1946. 164 с.
9. *Скрынникова О.* Поздние оперы Римского-Корсакова: свое и чужое // Опера в музыкальном театре: история и современность : сборник статей по материалам Международной научной конференции (Москва, 11–15 ноября 2019 г.) М. : Пробел-2000, 2019. С. 341–351.
10. *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Соч. : в 2 т. Т. 2: Философское наследие. М. : Мысль, 1988. 882 с.
11. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии : в 3 т. Т. 1 : 1882–1912 / сост., ред. и коммент. В. П. Варунца. М. : Композитор, 1997. 552 с.
12. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии : в 3 т. Т. 2 : 1913–1922 / сост., ред. и коммент. В. П. Варунца. М. : Композитор, 2000. 800 с.
13. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / ред.-сост. и авт. вступ. статьи Ю. И. Слонимский. Л.–М. : Искусство, 1962. 639 с.

REFERENCES

1. Azizyan I. A. Dialog iskusstv Serebryanogo veka [Dialogue of Arts of the Silver Age]. Moscow, 2001. 400 p. (In Russian)
2. Aranovsky M. Muzykal'nyi tekst: struktura i svoistva [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow, 1998. 343 p. (In Russian)
3. Asafiev B. Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]. Leningrad, 1977. 278 p. (In Russian)
4. Asafiev B. V. Ob opere [About the Opera]. Moscow, 1976. 335 p. (In Russian)
5. Braginskaya N. A. On Orientalism in Stravinsky's Opera *The Nightingale*. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [*Art of Music: Theory and History*]. 2011, no. 1–2. P. 146–153. (In Russian)
6. Goryachikh V. V. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov — Acting Tall Stories Out. *Pushkin v russkoi muzyke* [*Pushkin in Russian Music*]. Saint Petersburg, 1998. P. 246–398. (In Russian)
7. Lashchenko S. The Idea of "Terrible Beauty": Dialogue of Generations and National Traditions. *Muzykal'nyi teatr XX veka: sobytiya, problemy, itogi, perspektivy* [*Musical Theatre of the XXth century: Events, Problems, Results, Prospects*]. Moscow, 2004. P. 162–174. (In Russian)
8. Rimsky-Korsakov A. N. N. A. Rimsky-Korsakov. Zhizn' i tvorchestvo [N. A. Rimsky-Korsakov. Life and Creativity]. Issue 5. Moscow, 1946. 164 p. (In Russian)
9. Skrynnikova O. Late Operas of Rimsky-Korsakov: One's Own and Alien. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [*Opera in the Musical Theatre: History and Modernity: materials of the International Scientific Conference (Moscow, November 11–15, 2019)*]. Moscow, 2019. P. 341–351. (In Russian)

10. Solovyov V. S. Beauty in Nature. *Solovyov V. S. Sochineniya* [*Works : in 2 vol.*]. Vol. 2. Moscow, 1988. 882 p. (Series: Philosophical Heritage) (In Russian)
11. Varunts V. P. (ed.) Stravinsky I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: materialy k biografii [Stravinsky I. F. Russian Letters: Materials for Biography : in 3 vol.]. Vol. 1882–1912. Moscow, 1997. 552 p. (In Russian)
12. Varunts V. P. (ed.) Stravinsky I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: materialy k biografii [Stravinsky I. F. Russian Letters: Materials for Biography : in 3 vol.]. Vol. II: 1913–1922. Moscow, 2000. 800 p. (In Russian)
13. Slonimsky Yu. I. (ed.) Fokin M. Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeistera: Stat'i, pis'ma [Fokin M. Against the Current: Memories of a Choreographer: Articles, Letters]. Leningrad; Moscow, 1962. 639 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Баева А. А. — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств.

Information about the author:

Baeva A. A. — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music and Musical Performing Arts.

Статья поступила в редакцию 10 августа 2024 года; одобрена после рецензирования 30 августа 2023 года; принята к публикации 31 августа 2024 года.

The article was submitted August 10, 2024; approved after reviewing August 30, 2024; accepted for publication August 31, 2024.

Научная статья
УДК 784.71
DOI: 10.36871/hon.202403091

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ВОЕННОГО МАРША ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Никита Андреевич Ладыжников

Военный университет имени князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации
123001, Российская Федерация, Москва, улица Большая Садовая, 14

nikitka.ladyzhnikov@mail.ru, ORCID: 00090006-0548-6507

Статья посвящена особенностям русского военного марша второй половины XIX века. В ней рассмотрены качественные характеристики мелодии, гармонии и инструментовки, приведены примеры специфической стилистики марша, а также основных средств музыкальной выразительности. В статье отмечаются яркие контрастные сопоставления, на которых строятся марши, рассматривается их темпо-ритмическая основа, метрическая константность, а также подчеркнутая мерность ритма военно-маршевой музыки исследуемого периода. Анализируется гармоническая сторона маршей, заключающаяся в расширении круга аккордов субдоминантовой группы, а также усилении ладотонального контраста между частями. Выявлен феномен, при котором гармония маршей в некоторых случаях составляет более значительный художественный интерес в отличие от мелодии, лишенной определенной музыкальной выразительности и индивидуальности. Выстраивается параллель с маршами прусской армии, тональный план которых строился на основе тонико-доминантовых соотношений в первой части и трактовки трио в тональности субдоминанты. Затронута тема специфики сложившейся к тому времени музыкальной формы. Прослеживается практика инструментовки марша, направленная на усиление звучности путем постоянного использования полного состава оркестра.

Ключевые слова: военный марш, военный оркестр, вторая половина XIX века, мелодия, гармония, инструментовка

Для цитирования: *Ладыжников Н. А.* Специфические особенности русского военного марша второй половины XIX века // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 91–96. https://doi.org/10.36871/ hon.202403091

Original article

SPECIFIC FEATURES OF THE RUSSIAN MILITARY MARCH OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY

Nikita A. Ladyzhnikov

© Ладыжников Н. А., 2024

Prince Alexander Nevsky Military University
of the Ministry of Defense of the Russian Federation
14 Bolshaya Sadovaya ul., Moscow, 123001, Russian Federation

nikitka.ladyzhnikov@mail.ru, ORCID: 0009-0006-0548-6507

The article is devoted to the peculiarities of the Russian military march of the second half of the XIXth century. It examines the qualitative characteristics of the melody, harmony and instrumentation of the march, provides examples of the specific style of the march, as well as the main means of musical expression. Examples are given of the widespread use of dotted lines, trioles and syncopation, as well as other aspects of rhythmic diversity and the intensification of contrasts in the march. The temporal basis, metrical constancy and accentuated dimensionality of the rhythm of military marches of the period under study are considered. In addition, the article reveals a phenomenon in which the harmony of marches in some cases is of greater artistic interest than the melody, which lacks a certain musical expressiveness and individuality. The harmonic side of marches is considered, which consists in expanding the range of chords of the subdominant group, as well as increasing the tonal contrast between the parts. A parallel is drawn with the marches of the Prussian army, whose tonal plan was based on the tonic-dominant ratios in the first part and the interpretation of the trio in the key of the subdominant. The specificity of the musical form developed by that time is touched upon. The practice of march instrumentation is traced, aimed at enhancing sonority through the widespread use of tutti.

Keywords: military march, military orchestra, second half of the XIXth century, melody, harmony, instrumentation

For citation: Ladyzhnikov N. A. Specific Features of the Russian Military March of the second half of the XIXth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 91–96. https://doi.org/10.36871/hon.202403091 (In Russian)

Русский военный марш второй половины XIX века с полным основанием можно считать жанром, заслуживающим комплексного исследования, поскольку в нем в силу различных историко-культурных процессов и последовавших за ними военно-музыкальных реформ появились специфические черты. В этой связи представляется необходимым рассмотреть инструментовку, типичные гармонические средства, ритмическую сторону марша, его характерный тематизм, а также эволюцию формы.

Известно, что в силу прикладного значения большинству военных маршей свойственны прочная темпо-ритмическая основа, метрическая константность и подчеркнутая мерность ритма. Эти качества являются жанровоопределяющими признаками наряду со спецификой мелодического начала. В случае превалирования темпо-ритма марш превращается в средство для отсчета шага и теряет свое художественное значение. Поэтому для органичного сочетания двух главных составляющих композиторы применяли различные приемы — мелодический «взлет», «разбег», «топтание» мелодии на месте с резким выпадом и возвратом к опорному звуку, форшлаги, подчеркивающие сильные доли, и другие средства ритмического обострения мелодии.

Характерной чертой маршей второй половины XIX века явилось широкое распространение пунктирного ритма, который был характерен для всех частей. В более поздних походно-строевых маршах в трио с его широкой, лирически-напевной мелодией пунктирный ритм почти не применялся.

Что касается композиции военных маршей, то следует отметить, что в них преобладала сложная трехчастная форма с трио с контрастом первой и третьей частей по отношению к среднему разделу (собственно трио). Вследствие этого постоянное применение пунктирного ритма во всех частях приводило к потере ритмического контраста и размытию границ формы.

Помимо пунктирного ритма, среди распространенных типов назовем равномерно-размеренное движение с применением фигуры суммирования (восьмая-две шестнадцатых и четвертная ноты; восьмая с точкой, шестнадцатая и четвертная ноты). Следует отметить, что в большинстве военных маршей применяются мотивы ямбического строения. Реже встречаются марши с ярко выраженным хореическим началом.

Характерной чертой ритмического «языка» военных маршей, попадающей в поле зрения

исследователя, является распространение в них триолей и синкоп. Первые применяются в маршах как средство разнообразия ритмического движения и служат для некоторого «смягчения» мелодии в трио, для придания ей необходимого лирико-песенного характера. Помимо этого, употребление триолей способствует появлению эффекта фанфарности, что придает маршу торжественный характер. В данном случае триоли получили широкое распространение именно в партии трубы.

Одним из средств ритмического разнообразия и обострения ритмической экспрессии в марше являются синкопы (смещение сильной доли на слабую), которые, очевидно, попали в него из народной танцевальной музыки (к примеру, из краковяка). Как правило, синкопы применяются в маршах в пространстве одного такта и не нарушают мерность чередования сильных и слабых долей, хотя в качестве исключения встречаются и междутактовые синкопы.

Для придания военному маршу ритмической стабильности и размеренности зачастую применяется остроритмический аккомпанемент. В этом случае ритм аккомпанемента представляет собой ответ валторн, альтгорнов, малого барабана на удар сильной доли басовых голосов (раз и, два и).

Помимо двудольного размера, в маршах исследуемого периода встречается четырехдольный и шестидольный размеры (особенно во встречных маршах, написанных в размере *alla breve*). Такой тип размера нашел широкое применение в колонных (церемониальных) маршах, поскольку в нем сочетаются черты двухдольности, пунктирного ритма и триольности.

Одним из ярких примеров колонного марша является старинный Колонный марш 14 гренадерского Грузинского полка (1862 года), который впоследствии вошел в репертуар военных оркестров российской армии [4].

Помимо колонного марша, существовала еще одна разновидность — фанфарный марш, который исполнялся в процессе некоторых церемониалов, смотров и парадов. В качестве примера приведем фанфарный марш И. П. Оглоблина, которому посредством целого комплекса музыкальных выразительных средств приданы черты приподнятости и импозантности.

Нотный пример 1

Колонный марш 14 гренадерского Грузинского полка 1862 года

Нотный пример 2

И. П. Оглоблин. Фанфарный марш

С точки зрения ритмики особого внимания требуют кавалерийские рыси и галопы, которые включают в себя черты маршевости и в то же время танцевальности. Отличительной особенностью ритма кавалерийских рысей является чередование в такте восьмых и шестнадцатых длительностей. В качестве яркого примера такого рода военной музыки приведем популярную «Кавалерийскую рысь» А. Г. Рубинштейна.

Нотный пример 3

А. Г. Рубинштейн. «Кавалерийская рысь»

Гармония марша достаточно разнообразна и зависит как от изобретательности и композиторского мастерства автора, так и от жанрово-стилистических особенностей музыки исследуемой эпохи. Этот вопрос остается всегда актуальным в связи с видоизменением самого жанра марша под влиянием различных музыкальных стилей.

Как было сказано выше, у авторов второй половины XIX века возникало естественное желание обогатить гармонические средства военного марша. Но в силу своих возможностей авторам маршей (как правило, военным капельмейстерам) легче было использовать гармонические приемы, применяемые известными композиторами, чем добиваться яркой выразительной мелодии, не

прибегая к цитированию оперных тем или народных песен. Потому-то и возник такой феномен, при котором гармония маршей представляет значительный интерес, в то время как мелодия лишена индивидуальной выразительности, в результате чего порой нарушалось единство мелодии и гармонии. Однако из этого не следует, что процесс развития гармонии имел отрицательное влияние на военный марш. Напротив, все изменения способствовали обогащению его содержания, а также преодолению элементарных прусских маршевых схем.

При более детальном рассмотрении особенностей русских военных маршей с точки зрения гармонии становится очевидным, что они гармонизованы в основном главными трезвучиями (*T*, *S*, *D*) и трезвучиями побочных ступеней, а также побочными доминантами. Реже применяются аккорды *DD*, ум. VII_7 и альтерированные аккорды *DD*.

Среди аккордов субдоминантовой группы, помимо трезвучия IV ступени, применяются аккорды II и VI ступеней, а в некоторых маршах VI и II низких ступеней. В отдельных военных маршах встречается трезвучие III ступени, применяются также проходящие и вспомогательные обороты. Достаточно часто в маршах встречаются плагальные и прерванные обороты (*D*-VI), а также отклонения в параллельную тональность.

Все вышеперечисленные приемы способствовали преодолению примитивных гармонических соотношений, свойственных прусским военным маршам, и повышению уровня гармонического напряжения[1].

Помимо усложнения гармонического языка, важную роль в военных маршах играли ладотональные соотношения между частями. В маршах, где соблюдались «прусские стандарты», тональный план обычно был следующим: тонико-доминантовые соотношения в первой части и переход в тональность субдоминанты в трио. Впоследствии такое ладотональное соотношение первой части и трио стало характерной жанровой чертой военных маршей. Однако встречаются случаи, когда тональности первой части и трио совпадают или находятся в тонико-доминантовом соотношении[2].

Инструментовка военных маршей второй половины XIX века была достаточно насыщенной. В большинстве партитур основным видом оркестрового изложения является звучание всего оркестра (tutti). Сложившийся типовой состав военных оркестров состоял из следующих инструментов: корнет *in Es*, корнеты *in B* I-II, трубы *in Es* I-II, (альты *in Es* I-II), тенора *in B* I-II, валторны *in Es* I-III, баритон *in B*, бас *in Es*, бас *in B*.

В более поздних партитурах встречаются партии кларнета *in Es и* кларнетов *in B* I-II (с указанием *ad libitum* в начале партитуры). Этот состав фигурирует в изданных О. Фрейманом «Сборниках», а также в других изданиях. Таким образом, можно сделать вывод, что большинство маршей писалось для так называемого «медного хора». Добавление в партитуру партии кларнетов имело лишь рекомендательный характер.

Однако в 1873 году Н. А. Римский-Корсаков предложил использовать при инструментовке военных маршей смешанный состав оркестра: «Что касается до инструментовок военных маршей, — то в этом случае автором инструментовок совершенно достаточно ограничиться следующим составом: флейты, пикколо, кларнеты Эс, 3 партии кларнетов Б, все медные инструменты, турецкий барабан с тарелками и малый барабан» [3].

В своих сочинениях, написанных в жанре марша, композитор часто использовал именно смешанный состав оркестра. Это подтверждает сохранившаяся инструментовка военного марша Ф. Шуберта, сделанная Римским-Корсаковым 22 января 1888 года, которая хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства.

В связи с ограниченностью составов военных оркестров творческая инициатива композиторов значительно сковывалась. Об этом свидетельствует письмо П. И. Чайковского двоюродному брату А. П. Чайковскому по поводу марша 98-го Юрьевского пехотного полка, написанного по его просьбе: «Оркестровать его придется капельмейстеру, — писал композитор, — ибо я состава подведомствен-

[1] Отметим, что в военных маршах исследуемого периода не встречаются гармонический мажор и увеличенные трезвучия, хотя к тому времени они уже стали неотъемлемой частью арсенала гармонических средств классической музыки. Не получило распространения и такое важное средство, как варьирование. Повторение предложения в маршах сохраняется в первоначальном виде без вариационных изменений.

[2] В маршах XVIII – начала XIX вв. трио иногда писалось в параллельном миноре (марш Лейб-гвардии Преображенского, Лейб-гвардии Семеновского полков, «Гатчинский марш» Д. Бортнянского, написанный в 1787 г.).

ного ему оркестра не знаю. Я посылаю голое фортепианное переложение» [1].

При анализе партитур из «Сборников» О. Фреймана обращает на себя внимание отсутствие деления оркестра на самостоятельные группы, однородные в тембровом отношении. По обычаю того времени партитуры группировались по звуковысотному принципу. Отсутствие чистых тембров, а также повсеместное употребление *tutti* являлись характерными чертами инструментовки большинства русских военных маршей.

Как отмечает исследователь военной музыки Е. П. Макаров, «инструментовка военно-маршевой музыки была закономерной, хотя и не единственно возможной» [2, *14*]. Следует отметить, что нередко инструментовка маршей механически переносилась и на сочинения концертной музыки для русских военно-духовых оркестров.

На что еще следует обратить внимание в плане инструментовки — это введение в конце XIX века соло басов во втором периоде первой части и соло баритона в трио. Этот прием, сложившийся к концу XIX – началу XX века, стал характерной жанровой чертой походно-строевого марша.

Наряду с введением басовых мелодических голосов, в маршах появляется характерная фактура, где аккомпанемент исполняется всем составом оркестра, а главная тема поручается басовым голосам. Приведем в пример марш Пятого Кубанского Пластунского Батальона.

Анализ партитур и дирекционов русских военных маршей второй половины XIX века показал, что в их мелодии наблюдаются интересные приемы, заключающиеся в мелодических «взлетах» и «разбегах», а также в форшлагах, подчеркивающих сильные доли. Помимо этого, в маршах нашли широкое распространение пунктирные ритмы. В гармонии все чаще встречаются аккорды субдоминантовой группы, а также плагальные и прерванные обороты. В инструментовке русских военных маршей наблюдается новый прием — появление соло басовых голосов во втором периоде первой части и соло баритона в трио. Таким образом, в ходе поиска новых мелодических и гармонических средств появляются интересные приемы в области инструментовки, которые обогатили выразительные возможности военного марша.

Нотный пример 4

Марш Пятого Кубанского Пластунского Батальона

Подводя итог, отметим, что на протяжении своего существования русские военные марши постепенно превратились из «визитной карточки» полка в полноценный музыкальный жанр, развитие которого шло параллельным курсом с эволюцией других музыкальных жанров как в русской, так и в зарубежной музыке. Этот факт, несомненно, повлиял и на все другие элементы маршей — мелодию, гармонию, инструментовку. В силу своей популярности военный марш второй половины XIX века приобрел значение культурно-исторического феномена, требующего более глубокого изучения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества. Письмо от 24 марта 1893 г. / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М. ; Л. : Музгиз, 1940. 744 с.
2. *Макаров Е. П.* Концертные сочинения советских композиторов для военно-духового оркестра : дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва. 1950. 250 с.
3. *Римский-Корсаков Н. А.* Записка об инструментовке военных хоров // Российский государственный архив Военно-морского флота (РГАВМФ). Ф. 410, Д. 21, Л. 63.
4. Русские военные марши. Партитуры : сборник «Полковых (встречных) и исторических маршей Российской армии»: в партитурах. Т. III (128–189). / сост. О. фон Фрейман, реконструкция М. Д. Чертока. М. : Композитор, 2019. 672 с.

REFERENCES

1. Zaidenshnur E., Kiselev V., Orlova A., Shemanin N. (ed.) Dni i gody P. I. Tchaikovskogo: letopis' zhizni i tvorchestva [Days and Years of P. I. Tchaikovsky: Chronicle of His Life and Work]. Pis'mo ot 24 marta 1893 [Letter dated 24 March 1893]. Moscow; Leningrad, 1940. 744 p. (In Russian)

2. Makarov E. P. Kontsertnye sochineniya sovetskikh kompozitorov dlya voenno-dukhovogo orkestra [Concert Works by Soviet Composers for Military Brass Band]. Candidate dissertation. Moscow, 1950. 250 p. (In Russian)
3. Rimsky-Korsakov N. A. Zapiska ob instrumentovke voennykh khorov [Note on the Instrumentation of Military Choirs]. *Russian State Archive of the Navy*. F. 410. D. 21. L. 63. (In Russian)
4. Freymann O. von. (ed.) Russian Military Marches. Vol. III (128–189). *Sbornik "Polkovykh (vstrechnykh) i istoricheskikh marshei Rossiiskoi armii". V partiturakh* [*Collection of "Regimental (Counter) and Historical Marches of the Russian Army". In scores*]. Moscow, 2019. 672 p.

Информация об авторе:

Ладыжников Н. А. — адъюнкт Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации.

Information about the author:

Ladyzhnikov N. A. — Postgraduate student.

Статья поступила в редакцию 5 апреля 2024 года, одобрена после рецензирования 10 мая 2024 года, принята к публикации 15 мая 2024 года.

The article was submitted April 5, 2024; approved after reviewing May 10, 2024; accepted for publication May 15, 2024.

Научная статья
УДК 782
DOI: 10.36871/hon.202403097

ОПЕРА «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК» Т. ХРЕННИКОВА: СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Василий Васильевич Лукьяненко

Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей
460000, Российская Федерация, Оренбург, улица Советская, 17

lukyanenko@bk.ru, ORCID: 0000-0003-1841-8205

Жизнь и творчество известного отечественного композитора Тихона Николаевича Хренникова всегда были в русле музыковедческих исследований, которые не теряют своей актуальности и в настоящее время. Казалось бы, добавить к этому списку то, что имело бы научную новизну, невозможно. Однако это суждение обманчиво, так как в опере «Золотой теленок» ярко проявляются грани таланта композитора, не отмеченные прежде. Комическое ви́дение художественных образов оперы говорит о любви Хренникова к жизни, что по своей сути является самой что ни на есть актуальной проблемой нашего времени — утрате радости и перспективы «счастливого завтра». В опере «Золотой теленок» сочно проявляется многогранность жизни: комизм и трагизм, богатство и нищета человеческих эмоций, их острота и обнаженность. Композитор выразил всю палитру ярких, нарочито выпуклых и запоминающихся образов посредством музыки, наполнив ее юмором и сатирой, с одной стороны, и гротесковым колоритом — с другой. Характерной чертой большого художника является способность охватить своим талантом многие музыкальные жанры, что в полной мере демонстрирует опера Т. Н. Хренникова «Золотой теленок».

Ключевые слова: Тихон Николаевич Хренников, комическая опера, «Золотой теленок», И. Ильф и Е. Петров

Для цитирования: *Лукьяненко В. В.* Опера «Золотой теленок» Т. Хренникова: стилевые и жанровые особенности // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 97–102. https://doi.org/10.36871/ hon.202403097

Original article

THE GOLDEN CALF BY T. KHRENNIKOV: STYLE AND GENRE FEATURES

Vasily V. Lukyanenko

L. and M. Rostropovich Orenburg State Institute of Arts
17 Sovetskaya ul., Orenburg, 460000, Russian Federation

lukyanenko@bk.ru, ORCID: 0000-0003-1841-8205

The life and work of the famous Russian composer Tikhon Nikolayevich Khrennikov have always been in the mainstream of musicological research, which does not lose its relevance even nowadays. It seems impossible to add anything new to this list. However, this judgement is deceptive, as the opera *The Golden Calf* vividly reveals facets of the composer's talent that have not been noted before. The comic vision of the artistic images in *The Golden Calf* speaks of Khrennikov's love of life, which in its essence is the most modern problem of our time —

© Лукьяненко В. В., 2024

the loss of joy and the prospect of a "happy tomorrow". During his long life, the composer expressed his talent in almost all musical genres. Perhaps that is why the complexity of life is juicy in this work: comedy and tragedy, the richness and poverty of human emotions, their poignancy and nakedness. Tikhon Nikolaevich expressed through music the whole palette of bright, deliberate and memorable images, filled with humour and satire on the one hand, and grotesque on the other. A characteristic feature of a great artist is the ability to embrace many musical genres with his talent, which is fully demonstrated in T. N. Khrennikov's opera *The Golden Calf*.

Keywords: Tikhon Nikolayevich Khrennikov, comic opera, *The Golden Calf*, I. Ilf and E. Petrov

For citation: Lukyanenko V. V. *The Golden Calf* by T. Khrennikov: Style and Genre Features. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 97–102. https://doi.org/10.36871/hon.202403097 (In Russian)

Тихон Николаевич Хренников — один из самых продуктивных отечественных композиторов XX века. Он работал в самых разных жанрах: в его творческом багаже оперы и балеты, концерты и симфонии, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям, вокальные, хоровые произведения и произведения, написанные для ансамбля.

Связь с миром театра продолжалась у Хренникова на протяжении всей жизни. Опера, оперетта, мюзикл, балет — все эти музыкально-театральные жанры концентрируют в себе характерные черты, свойственные стилю композитора. Яркие запоминающиеся мелодии, комедийная направленность сюжета, живые драматургически обоснованные ситуации — все это присуще его творческому методу. Большую роль в развитии таланта композитора сыграло его содружество с известными режиссерами: Вл. И. Немировичем-Данченко, Б. А. Покровским, Н. И. Сац. Работе в жанре музыки для драматического спектакля, которая также повлияла на становление таланта оперного композитора, способствовало сотрудничество с театром Ленинского комсомола, Ленинградским Большим драматическим театром, театром имени Вахтангова и многими другими.

Во второй половине XX века прослеживается тяготение композитора к жанру комической оперы. Это видно из обращения автора к определенным сюжетам. Так, например, опера «Фрол Скобеев», (1950, во второй редакции «Безродный зять», 1966) написана по мотивам «Комедии о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничей Нардын-Нащекина дочери Аннушке» Д. В. Аверкиева; на основе музыки к спектаклю была написана опера «Много шума из-за… сердец» (1972) по известной комедии У. Шекспира «Много шума из ничего»; сюжет комической пьесы Р. Шеридана «Дуэнья» привлек Хренникова, вследствие чего появилась опера «Доротея» (1983); в этом же ряду находится и комическая опера «Голый король» (1988) по одноименной пьесе Е. Шварца.

Талант комедиографа с особой силой проявился в зрелом сочинении уже опытного композитора — комической опере «Золотой теленок» (1984, либретто Я. А. Халецкого и И. Шароева) по мотивам одноименного романа И. Ильфа и Е. Петрова[1].

Цель статьи — рассмотрение жанровых и стилевых особенностей комической оперы на примере музыкально-театрального сочинения Тихона Хренникова. Поставленная цель потребовала решения следующих задач:

- сравнить проблематику литературного источника и заложенной в либретто идеи;
- рассмотреть черты разных жанров и способы претворения их в опере «Золотой теленок»;
- обозначить интонационно-стилевые компоненты при создании художественных образов сочинения.

Множественные интерпретации одноименного романа, являющегося частью сатирической дилогии советских писателей И. Ильфа и Е. Петрова, показывают жизнеспособность иронического ключа в подходе к зарисовкам реальной действительности. Название романа отсылает к прообразу библейского «золотого тельца», символа алчности и власти. Главной темой романа стала сатира на проблему богатства советского

[1] Премьера состоялась в 1985 году на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (режиссер И. Шароев, дирижер В. Кожухарь, художник А. Лушин, балетмейстер Д. Брянцев).

общества. Литературовед Э. Л. Безносов говорит об описании исторического времени в романе как о новом творческом методе писателей: «Эти романы вообще в состоянии дать не только сатирический, но всеобъемлющий образ эпохи 20-х – начала 30-х годов, причем образ гораздо более осязаемый и художественно достоверный, чем многие “серьезные” произведения того времени» [3, *29*]. Авторы стремились показать, что ценности человечества заключены не в том, чтобы разбогатеть. Характеризуя главного героя, исследователи обозначают важную мысль: «Деньги не приносят Остапу ни счастья, ни успокоения. “Золотой теленок”, в верности и любви к которому поклялся великий комбинатор, в условиях современной авторам действительности оказался одним из мифов XX века» [2, *9*].

Характеристика «великого комбинатора» различается в сатирической дилогии и романе «Двенадцать стульев». В «Золотом теленке» авторы придали образу главного героя черты более глубокого, сообразительного, чувствительного, в некотором смысле даже благородного человека, а его харизматичность и талант убеждения даже рождают в нем качества, присущие психологу.

Литературный источник оперы — легендарное детище Ильфа и Петрова «Золотой теленок» — содержит черты жанра *плутовского романа*, который, в свою очередь, повлиял и на жанр оперы Хренникова в целом. Плутовской, или пикарескный, роман (*novella picaresca*) сложился в Испании как противоположность рыцарскому роману. Его главный герой — «пикаро», то есть плут, мошенник, жулик. Похождения этого авантюриста и составляли содержания подобных сочинений. Остап Бендер своего рода «русский пикаро», перенесенный в современную бытовую атмосферу 20-х – 30-х годов XX века. Архетип плута и обманщика не нов для русской культуры: в древнем и сказочном фольклоре всегда были хитрые персонажи.

Образу Остапа также близки архетипические черты мифологического Трикстера, введенного в понятийный аппарат К. Юнгом и представляющего собой героя-плута, который посредством уловок и хитростей пытается противостоять мешающим ему обстоятельствам, нарушить ход реальной действительности и превратить все в игру.

Интересно, что типажи именно такого плана интересовали Тихона Хренникова. Например, его вторая опера «Фрол Скобеев» также повествует о персонаже, чье плутовство послужило основой сюжетного развития. Сатирического ракурса, обнаруженного в этом сочинении, композитор придерживался и в последующих комических операх.

Опера «Золотой теленок» состоит из двух актов. Для драматургии характерна номерная структура: отдельные вокальные и танцевальные номера строго отграничены друг от друга и перемежаются с разговорными диалогами.

Сам сюжет, наполненный множеством персонажей и линий развития, оказался достаточно сложным для того, чтобы умело воплотить в музыкально-театральном жанре многофигурный роман, не потеряв основную идейно-смысловую направленность.

В опере Т. Хренникова «Золотой теленок» явно ощущается иронический подтекст: оперные формы, традиционно используемые в классических произведениях, композитор также применяет, но снабжает их сатирической направленностью. Портретные зарисовки персонажей даны в основном в сольных композициях: монологах, балладах, куплетах, ариозо. Действие развивается в ансамблевых сценах, а хоры создают устойчивый фон, иллюстрирующий 30-е годы XX века — период созидания страны Советов.

Стилевой чертой композитора, ярко проявившейся в произведении, становится множество реминисценций — повторений музыкального материала в разных картинах и действиях. Этот метод работы Т. Хренников использовал для более точной характеристики персонажей, появляющихся в той или иной ситуации, что при многочисленных действующих лицах, взятых из одноименного романа, не позволяет запутаться, а, наоборот, помогает создать специфический образ каждого отдельного героя.

Композиционно опера построена на чередовании кратких законченных номеров, сменяющих друг друга в стремительном темпе. Наряду с мажорными тональностями это создает эффектность оптимистического настроя, увлекательности произведения. Интонационная сфера подобрана для каждого персонажа индивидуально, убедительно воспроизведены самоуверенный, местами (в сценах с Зосей) лирически смягченный Остап, шаржировано страстная Грицацуева, сентиментальная, мечтательная Зося.

Интересно отметить логику тонального развития: из 53 номеров всего девять написаны в минорных тональностях. Боль-

шинство же сцен в обоих актах составляют исключительно ясные тональности мажорного наклонения, что соответствует оптимистическому настроению, характерному для жанра комической оперы. Основная сфера, включающая главных персонажей — Бендера, Балаганова, Козлевича и Паниковского, охарактеризована в основном бемольными тональностями. Например, матчиш (№ 1 и № 5) в *Des-dur*, квартет «Пусть для Корейко станет утешеньем» (№ 6) в *Es-dur* и др. А для образов Зоси и Корейко избраны диезные тональности. Так, дуэт Зоси и Корейко «Я довольно стар» (№ 7) написан в *G-dur*, а следующая за ним баллада Корейко «Такие времена» (№ 8) — в *D-dur*. Минор появляется в номерах, не влияющих на ситуативно-драматургический ход, или у дополнительных второстепенных персонажей. Например, песня молодежи «Пылают звездные скопленья Днепростроя» (№ 18), демонстрирующая социально-общественную обстановку, на фоне которой развертывается сюжет, написана в тональности *f-moll*, ариозо сатирически представленной Грицацуевой «Где он? Где он?» (№ 22) имеет в основе тональность *d-moll*.

Жанровые истоки оперы «Золотой теленок» восходят к *русской комической опереводевилю*, известной еще в доглинкинские времена. Такие характерные черты, как шутливо-темпераментные куплеты (например, куплеты Паниковского № 26, куплеты Козлевича № 44), бытовые танцевальные номера (матчиш, танго, № 3, 5, 27), чередование вокальных номеров с разговорными диалогам — все это проявилось в операх Хренникова.

В «Золотом теленке» также можно обнаружить черты *песенной оперы*, расцвет которой наблюдается в 30-е годы XX века в отечественном музыкальном театре, второй волной возникшей в советской музыке в 1960-е годы. Среди особенностей — песенные мелодии, куплетная форма. Хренников, писавший на протяжении всей творческой жизни массовые советские и эстрадные песни, использовал свое мастерство композитора-песенника и в жанре оперы. Особенно это проявилось в хоровых номерах — песне молодежи (№ 18, 37, 51), песне рабочих (№ 47 и № 49). Введение бытовых жанров прицельно апеллирует к широкой слушательской аудитории: «Хренников как будто воскрешает интонации и ритмы молодежных и массовых песен, походных маршей и танцев того времени, однако воспринимаются они как универсально-современные, чему способствует сознательное обострение ладового и ритмического облика знакомых оборотов, находящихся на слуху» [4, *67*].

Формы, свойственные *классическому оперному произведению*, также присутствуют как в сольных номерах — ариозо Корейко (№ 15), баллада Балаганова (№ 20), ариозо Грицацуевой (№ 22), монолог Фунта (№ 23), ариозо Зоси (№ 35), так и в ансамблевых сценах — квартет (№ 6, 13), дуэт Бендера и Корейко (№ 16) и др.

В комической опере «Золотой теленок» прослеживаются черты жанра *оперетты*, в котором Хренников к тому времени уже имел опыт работы, им были написаны оперетты «Сто чертей и одна девушка» (1963) и «Белая ночь» (1967). Песенные запоминающиеся мелодии, чередование сольных, ансамблевых, хоровых, хореографических номеров с развернутыми разговорными диалогами, а также легкая сатирическая направленность и комическое развертывание сюжетных линий сближают анализируемое сочинение с жанром оперетты. Этому же способствуют не столь масштабные и не слишком развитые классические оперные формы (ария, ариозо, баллада, ансамблевые сцены).

Характерной чертой опереточного стиля Хренникова стали повторы музыкального материала, что способствовало скреплению музыкально-сценического действия. Функцию повторов композитор использовал и в «Золотом теленке», где в стремительном темпе проходит множество эпизодов, связанных с сюжетной линией романа. Интонационная сфера здесь базируется на доступных широкой публике жанрах и мелодике, близкой эстрадным песням первой половины XX века.

О сходстве жанра комической оперы с жанровыми чертами *мюзикла* говорит в статье о «Золотом теленке» Т. Н. Хренникова исследователь Е. Ю. Андрущенко, рассматривая особенности музыкального языка и либретто, а также подробно освещая близость и отличие этих жанров [1].

Образ «великого комбинатора» становится центральным в музыкальной драматургии оперы. Лейттема Остапа Бендера — властная маршевая мелодия с пунктирным ритмом из Пролога, характеризующая уверенного человека, кристаллизуется в его балладе «Поверь в себя, приятель». Именно этот образ претерпевает интонационную эволюцию: в дуэте

с Зосей (№ 17) появляется лиричность, в которой, с одной стороны, пародируется классический оперный «дуэт-согласие», а с другой, — портрет героя предстает многопланово, в его партию проникают задушевные нотки. Еще один оттенок в характере главного действующего лица возникает в танго «Под знойным небом Аргентины» (№ 27). Мечтательность Бендера подана здесь в ироническом ключе. Кульминацией развития образа стало его ариозо в поезде «Как глупо все» (№ 43), в котором Бендер осознает, что погоня за «золотым тельцом» не принесла ему счастья: «Никогда не унывавший прежде командор начинает чувствовать, что, гоняясь за иллюзорной жар-птицей, он прошел мимо настоящей жизни» [5, *33*].

Музыкальные портреты остальных персонажей оперы представляют яркую галерею характерных скульптурно-объемных образов: комедийные попутчики «Антилопы-Гну» — водевильный тип с одесским говором Паниковский, «незадачливые искатели золота» Балаганов и Козлевич, нежная романтичная Зося, неудачник Корейко, колоритная мадам Грицацуева. Сочный калейдоскоп действующих лиц сочетается с обобщенной трактовкой массы в плакатных сценах.

Таким образом, композитор умело сочетает разностилевые элементы в гармоничном построении оперной концепции. Пародирование классических форм, сатирический уклон драматургии, синтез различных жанровых черт повлияли на цельность и динамичность действия «Золотого теленка». Сквозь все перипетии сюжета проходят безграничная вера в добро (особая черта хренниковского таланта) и оптимистическое ожидание счастливого окончания. Это эстетическое свойство жизненного и творческого кредо Т. Н. Хренникова часто подчеркивали исследователи его творчества. «Горячность этического идеала наряду с его ясностью и прямотой, светлое, лучистое юношеское жизнелюбие были и есть — важнейшие черты оперного творчества Т. Н. Хренникова», — пишет автор монографии о композиторе И. Е. Шехонина [7, *282*].

В заключение про оперу «Золотой теленок» можно сказать словами великого мастера Вл. И. Немировича-Данченко: «*Хочется яркого смеха, сочных красок, яркого подъема духа*» [6, *89*]. Именно таким сочинением и стала опера Т. Н. Хренникова, которая, как и многие другие сочинения композитора, надолго вошла в репертуар музыкальных театров.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Андрущенко Е. Ю.* Отечественная опера конца XX века в диалогах с мюзиклом: «Золотой теленок» Т. Хренникова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 52–58.
2. *Афанасьева Т. С.* Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова : автореф. дис. … кандидата филологических наук. Магнитогорск, 2009. 23 с.
3. *Безносов Э. Л.* Новая историческая действительность и «Новый человек» и их отражение в русской литературе 20–30-х годов XX века: лекция 6. Советская действительность в романах И. Ильфа и Е. Петрова. Особенности сатиры Ильфа и Петрова // Литература. 2004. № 43. С. 25–30.
4. *Косачева Р. Г.* Музыкальный театр Тихона Хренникова // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века) : сборник статей. Вып. 1. М. : Композитор, 2003. С. 58–72.
5. *Куриленко Е. Н.* Хочется яркого смеха («Золотой теленок») // Советская музыка. 1985. № 9. С. 30–35.
6. *Марков П. А.* Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М. : ВТО, 1960. 410 с.
7. *Шехонина И. Е.* Творчество Т. Н. Хренникова : исследование. М. : Советский композитор, 1985. 336 с.

REFERENCES

1. Andrushchenko E. Yu. Our Native Opera at the close of the XXth century in Its Dialogues with Musical: *The Golden Calf* by T. Khrennikov. *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [*South-Russian Music Almanac*]. 2018, no. 3. P. 52–58. (In Russian)

2. Afanas'eva T. S. Literaturnaya arkhetipika i motivno-obraznaya sistema dilogii I. Il'fa i E. Petrova [Literary Archetypes and Motif-Image System of I. Ilf and E. Petrov's Dilogy]. Candidate dissertation abstract. Magnitogorsk, 2009. 23 p. (In Russian)
3. Beznosov E. L. New Historical Reality and "New Man" in Russian Literature of the 20–30^{s} of the XXth century: Lecture 6. Soviet Reality in the Novels by I. Ilf and E. Petrov. Features of the Satire of Ilf and Petrov. *Literatura* [*Literature*]. 2004, no. 43. P. 25–30. (In Russian)
4. Kosacheva R. Tikhon Khrennikov's Musical Theatre. *Antologiya opernogo tvorchestva moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina XX veka)* [*Anthology of Opera Works of Moscow Composers (second half of the XXth century). Digest of articles*]. Moscow, 2003, vol. 1. P. 58–72. (In Russian)
5. Kurilenko E. Wanting Bright Laughter (*The Golden Calf*). *Sovetskaya muzyka* [*Soviet Music*]. 1985, no. 9. P. 30–35. (In Russian)
6. Markov P. Rezhissura Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v muzykal'nom teatre [Directing by V. I. Nemirovich-Danchenko in Musical Theatre]. Moscow, 1960. 410 p. (In Russian)
7. Shekhonina I. E. Tvorchestvo T. N. Khrennikova [Creativity of T. N. Khrennikov : a study]. Moscow, 1985. 336 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Лукьяненко В. В. – аспирант кафедры музыкального образования.

Information about the author:

Lukyanenko V. V. — Postgraduate student at the Department of Music Education.

Статья поступила в редакцию 27 февраля 2024 года, одобрена после рецензирования 25 июня 2024 года, принята к публикации 28 июня 2024 года.

The article was submitted February 27, 2024; approved after reviewing June 25, 2024; accepted for publication June 28, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403103

ПАМЯТЬ О ХОЛОКОСТЕ: КОНТАКТ КУЛЬТУР В МУЗЫКЕ МИХАИЛА БРОННЕРА

Инесса Федоровна Двужильная

Гродненский государственный университет
230023, Республика Беларусь, Гродно, улица Ожешко 22
Белорусская государственная академия музыки
220030, Республика Беларусь, Минск, улица Киселева, 61

doctorinessa7@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1895-5863

В центре исследования — музыкальные произведения современного московского композитора Михаила Броннера (1952 г.р.), отражающие тему Холокоста: «Еврейский реквием» и «Долгое возвращение (Книга песен)», созданные для хорового театра. В статье анализируется проблема контакта европейской, русской, еврейской культур на примере этих произведений на разных уровнях: художественного содержания; жанрового определения (Еврейский реквием); тематизма, определяющего звуковую ауру. Обозначена позиция композитора в выборе языка текста для вокальных и инструментальных произведений, проанализировано соотношение музыки и слова: тексты песен на идиш («Долгое возвращение»), идиш и иврите («Еврейский реквием» — поэма Хаима Нахмана Бялика «Город резни», переведенная на идиш словами из дневника Анны Франк; псалмы на иврите). Анализ музыкальных произведений показал, что в «Еврейском реквиеме» преобладающей культурой является славянская, а в сборнике песен «Долгое возвращение» — еврейская. Формы проявления контакта культур в «Еврейском реквиеме» осуществлялись путем диффузии («сглаживания» звуковых формант), а в хоровой опере «Долгое возвращение» — путем транскультурации.

Ключевые слова: Михаил Броннер, тема Холокоста, Реквием, контакт культур, транскультурация

Для цитирования: *Двужильная И. Ф.* Память о Холокосте: контакт культур в музыке Михаила Броннера // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 103–111. https://doi.org/10.36871/ hon.202403103

Original article

REMEMBERING THE HOLOCAUST: CULTURAL CONTACT IN THE MUSIC OF MIKHAIL BRONNER

Inessa F. Dvuzhilnaya

Yanka Kupala State University of Grodno
22 Ozheshko st., Grodno, 230023, Republic of Belarus
Belarusian State Academy of Music
61 Kiselev st., Minsk, 220030, Republic of Belarus

doctorinessa7@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1895-5863

The research focuses on the musical works of the contemporary Moscow composer Mikhail Bronner (b. 1952), which reflect the theme of the Holocaust: *Jewish Requiem* and *Long*

© Двужильная И. Ф., 2024

Return (*Book of Songs*) for choral theatre. The article analyses the problem of the contact between European, Russian and Jewish cultures, which is manifested in these works on different levels: artistic content, genre definition (*Jewish Requiem*), thematism that defines the sound aura. It outlines the composer's position in the choice of text language for his vocal and instrumental works, analyses the correlation between music and words: the lyrics of Yiddish songs (*Long Return*), Yiddish and Hebrew (*Jewish Requiem* — Chaim Nachman Bialik's poem *In the City of Slaughter*, translated into Yiddish with words from *The Diary of Anne Frank*; Psalms in Hebrew). The analysis of the musical compositions reveals that in the *Jewish Requiem* the dominant culture is Slavic, and in the book of songs *Long Return* — Jewish. The forms of manifestation of the cultural contact in the *Jewish Requiem* were carried out by diffusion ("smoothing out" the sound formants), while in the choral opera *Long Return* — by transculturation.

Keywords: Mikhail Bronner, the theme of the Holocaust, Requiem, cultural contact, transculturation

For citation: Dvuzhilnaya I. F. Remembering the Holocaust: Cultural Contact in the Music of Mikhail Bronner. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 103–111. https://doi.org/10.36871/hon.202403103 (In English)

The Jew: Life and Death. A musical composition with this title for cello and piano (1995) by the Moscow composer Mikhail Bronner[1] has been performed on various concert stages in different countries of the world already for several decades. It exists in several performance versions and has been included in the repertoire of many brilliant contemporary musicians. It was not by chance that this piece appeared in Bronner's musical oeuvre: it became another ingenious work on a theme that had preoccupied the composer for many years — the theme of the Holocaust. The first work in this series was the *Jewish Requiem*, which appeared in 1991–1992, the years that were so difficult for Russia in all respects. The composer responded to the request of conductor Mikhail Jurowski to write music for the symphony orchestra he was leading when he moved to Germany with a grandiose large-scale work that was premiered in 1994 in six German concert halls. However, it has never been performed in Russia.

This composition proved to be significant both for Bronner the composer, as a point of departure for the special tendencies in his musical output, and for his destiny as a person — after working on the *Jewish Requiem* Bronner began to identify himself as a Jew.

"A third of my works are related to themes from the Old Testament, and if I write them, it means that I probably feel an inner awe. ... I perceive the Old Testament narratives as difficult, painful and very ambiguous stories about real people who lived sometime in the past, who were similar to you and me. And I try to understand these stories and comprehend what happened. However, in my writings I do not use the Biblical text (except for a single one — *Sodom and Gomorrah*). I use the meanings which are embedded in it" [1].

The list of Bronner's musical compositions based on Jewish topics can also be extended to include music that goes beyond the scope of Old Testament themes. These include stories about people from small Jewish towns "narrated" by the composer in a series of instrumental works (*The Shtetl Music, Seven Yiddish Songs, Five Yiddish Songs, Eight Yiddish Songs,* and *Big Freilekhs* for large orchestra) and in his choral opera *Long Return* (*Book of Songs*) for choral theatre (2009) written for Boris Pevzner's Theatre.

They also include the extravagant tango *Jewish Happiness*, Tango for Violin and Accordion (2011), in which the composer poses the question: "So does it all exist, Jewish happiness?", presuming that the concept of "Jewish happiness" is broader than being a purely national phenomenon. "After all, problems,

[1] Mikhail Bronner (b. 1952) — Laureate of the Shostakovich Prize. Winner of the Silver Disk Award for Achievements in the Art of the Bayan at the Russian Academy of Music. Winner of the International Theatre-Goer Star Award 2017. Member of the Directory of the Moscow Composers' Union, Chairman of the Selection Committee of the Moscow Composers' Union, member of the Organising Committee of the annual Moscow Autumn International Festival. Mikhail Bronner has written about 400 musical compositions (see principal works) (thirteen operas, two ballets, orchestral, choral, vocal and chamber music), performed in concerts and festivals in Russia (from Moscow to Vladivostok). Mikhail Bronner's musical compositions have been recorded on 42 CDs.

dramatic and even tragic events happen in the life of every single person. And no matter how hard it is, you should try to treat it somewhat differently, to believe that you can overcome everything and go on. Life continues…".

This includes the composer's tragic oeuvres, referring to various pages in the history of the Jewish people (*Jewish Requiem*) for four soloists, mixed and children's choirs and symphony orchestra, 1992; *Soter Ponim* (*He Who Has Forgotten Us*), 1997; *The Jew: Life and Death* for cello and piano, 1995; *Kaddish for the Departing Century* for cello and piano, 1998).

Reflecting on the works which disclose the theme of the Holocaust, Bronner remarked in his conversation with the author of this article: "From the list of my compositions, you may have noticed that I have many compositions related to the People of the Book and the images of the Book (despite the fact that I write very different types of music). I think that all these works are directly or indirectly related to the Holocaust" [1].

It is impossible not to agree with this idea, since the Holocaust is a distinct phenomenon of Jewish history, which has been filled with extremely different events throughout the entire period of the people's. Over 40 compositions in various genres were written by composers from Eastern Europe. When studying them, one often finds a tendency to identify the tragedy of the Jewish people during the period of World War II by incorporating elements of traditional Jewish music into the compositions — synagogue chants, Yiddish songs and Klezmer melodies. Thereby, each single musical work demonstrates a contact of at least two cultures: Slavic (Russian) and Jewish.

At least two cultures (A and B) are necessary for such a contact, one of which (culture A) proves to be the dominant culture. The linguist Svetlana Kuzmenko defines four types of dominant cultures [4]:

I. The European type of culture. Culture A => Culture B (the transformation of its own values through transmission: Culture A seeks to transmit the values of its own culture to other cultures by translating its own texts into the languages of other cultures). The central text of the spiritual space of the national cultures of European countries is the Bible. The knowledge obtained through its translation into other languages forms the sum of semantic, ideal paradigms, values, feelings, perceptions, concepts, faith and common cultural phenomena and means of their acquisition.

II. The type of culture of the Middle Eastern countries. Culture A <= Culture B ("acquaintance" with the values of other cultures through translation), with the absence of significant cultural effects of translation activities. This type has been defined by Natalia Galeyeva as a "sponge-like" effect: "it absorbs by "sucking in" alien cultural values, but is not interested in spreading its own, it remains a closed society, not endowed with the necessity of either self-circulation or imposition of models and means of activity which do not satisfy it") [6]. The central texts of spiritual formation — the Quran (the commandment of Allah) and the TaNaKh (the covenant of God, the commandments); the true believer must become familiar with the sacred text in the original language.

III. The type of Slavic culture (including Russian culture). Culture A has numerous cultural contacts and makes numerous linguistic borrowings. The idea of spreading its own cultural values is not decisive.

We presume that the given classification can also be used in music. The analysis of Mikhail Bronner's compositions on the theme of the Holocaust has made it possible to reveal two types of dominant cultures — the Slavic/Russian (demonstrating cultural diffusion as a form of establishing contact) and the Jewish (demonstrating transculturation as a form of establishing contact).

Bronner considers the central composition of his musical oeuvre to be the *Jewish Requiem*[2], which at first glance appeals to two cultures — the Jewish and the European. For Bronner the word "Requiem" is a symbol of remembrance. What is preserved from the genre is the performative attitude, the large dimensions and the presence of a variety of librettos. A courageous step on the part of the composer was his endeavor to write vocal-orchestral compositions in languages he did not speak — He-

[2] *Jewish Requiem* for four soloists, mixed and children's choirs and symphony orchestra (1992). World Premiere in 1994. Performance of the *Jewish Requiem* in six German cities, including Berlin by the North-West German Philharmonic Orchestra, Germany, directed by its Artistic Director and Chief Conductor Mikhail Jurowski, Germany; Ernst-Senff Chor, Germany; Artistic Director Sigurd Brauns; Rundfunk-Kinderchor, Berlin, Artistic Director Manfred Roost, Germany; Rossiko Choral Capella, Russia. Soloists: Stanislav Suleymanov (bass), Elena Evseyeva (soprano), Igor Miroshnichenko (tenor); Maacha Deubner (soprano) (Germany). Conductor Mikhail Jurowski (Germany).

brew and Yiddish. This was also the first time that Bronner tried his hand as a librettist, taking as the basis for the storyline one of Chaim Nachman Bialik's most tragic texts from the early XX[th] century, the long poem written in Yiddish *In the City of Slaughter* (*Narrative of the Pogrom*), which emotionally recounts the Kishenev pogrom of 19–20 April 1903, which took the lives of 50 people [3].

This is what Galina Sinilo writes about Bialik's poem: "An extreme and harsh naturalism is combined with a complex symbolism which transforms scenes of violence, cruelty and suffering into an exhaustive paradigm of the tragic existence of the Jewish people: the particular pogrom in Kishinev into a model of a universal pogrom" [8].

In keeping with Bialik's poem, Bronner's libretto includes a few Hebrew digressions: three Psalms (53, 148 and 55), two prayers *Ani Maamin* (*I Believe*)[3] and *Mode ani Lefanecha* (*I Thank You*)[4], fragments from the *Book of Song of Songs*, as well as 12 lines from *The Diary of Anne Frank* about the sun, happiness and nature, translated into Yiddish[5].

The content of the composition and the languages used in the libretto indicate at the predominance in it of the traditions of Jewish musical culture. This is also evidenced by the inclusion in the Requiem of a number of musical themes related to Jewish traditional music. Thus, the episodes of the Requiem relayed to the tenor demonstrate the traditional of synagogue chants. This is especially true of the prayer *Izkor* (Largo, 3[rd] movement) dedicated by the composer to the memory of his father (Example 1; *Largo*) [2, *153*]:

Example 1

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 3[rd] movement. Izkoir

It begins brightly on the highest pitch present in the musical phrase. The melodic outline is permeated with both improvisational-expressive intonations and a recitative-like type of melody ending with the glissando on the *Amen*. The sublime melody is carried by an ascetic-sounding male choir.

A few more prayers and psalms in Hebrew are incorporated into the work. At the same time, only the theme from the setting of Psalm 148 follows the Jewish vocal tradition. This theme (let us identify it as *Hallelujah*) is destined to play a significant role in the composition: transforming itself in terms of genre attributes, it appears in many of its movements. Bronner expounds it in the 2[nd] movement, where the lyrical music (set to texts from Psalm 148 and the *Song of Song*s) contrasts sharply with expressive, dramatic musical passages referring to the scene of the physical onslaught against the Kishenev Jews (set to the texts of Psalm 55 and Bialik's poems). When it first appears, the *Hallelujah* is sung in Hebrew and assigned to the choir. The composer emphasises the beauty of its rhythmic-dance structure (Example 2; *Meno mosso*) [2, *91*]:

Example 2

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 2[nd] movement. Psalm 148. Theme Hallelujah

This theme then reappears several times in the 4[th] movement of the composition, the scene

[3] The prayer *Ani Maamin* (אֲנִי מַאֲמִין, literally: *I Believe*) includes 13 dogmas (principles of faith) formulated by the greatest rabbinical scholar, philosopher and doctor from Spain Moshe ben Maimon (Maimonides) (1138–1204). Comparable in character to the Creed of the Mass; in most contemporary prayer books it is placed at the end of the morning service.

[4] *Mode ani Lefanecha* (*I Thank You*) is a daily morning prayer in which a person turns to the Divine, acknowledging the daily presence of the Spirit in his or her life. This liturgical encapsulation of the fleeing moment of self-confidence, which is difficult to acquire.

[5] For composer Bronner, *The Diary of Anne Frank* is a mythological document which, in the urtext version, has not been written by any one person. In this connection the composer chose merely a neutral text from the *Diary* in order to express the Jewish adolescent girl's luminosity and unfeigned joy from what she saw from the window of her Refuge.

on the graveyard ("Now depart from the city, while nobody is looking, and wander towards the graveyard" — Bialik). In the orchestral introduction it comes across as a dance-march, close to the music of the Hasidic tradition (Example 3; *Moderato*) [2, *171*]:

Example 3

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 4th movement. Orchestral Introduction

A little later in the work, during the choral section sung in Yiddish "If you want to go back — look back at the random blades of grass", the music returns to its songlike sources, albeit dramatised by the loss of its tonal stability (Example 4; *Moderato*) [2, *205*]:

Example 4

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 4th movement. Choir "If you want to go back — look back at the random blades of grass" (Yiddish)

In the 5th movement (*Moderato*) [2, *255*], it appears in the choir in the contrapuntalised polyphonic texture, as the response of a trio of soloists with the Yiddish texts "Run, man, run! ... let your cry be drowned by the tempest!".

In the scene on the graveyard (in the 6th movement), the Almighty Himself (sung by a solo bass) appears to honor the memory of those who were killed and to ask for their forgiveness. "Into the mouth of the Almighty come words of immeasurable sorrow and grief, desperate pain and … weakness, since what has occurred — … is the comprehension by Him of the futility of the effort to create a harmonious and beautiful world, to see humanity as truly humane, particularly because He has endowed human beings with the highest and most dangerous gift — freedom of will, freedom of choice between good and evil" [8]. Bronner puts into the mouth of the Almighty a song in Yiddish, bereft of pathos and expressive penitence (Example 5; *Meno mosso*) [2, *189*]:

Example 5

M. Bronner. *Jewish Requiem*. Part 4. Bass solo "Sorry, the bones are dead" (Yiddish)

The unhurried narration of the bass outlines the beauty of the melodic line, which sounds in a duet with the solo violin against the background of a consistent accompaniment. The testimony is accelerated in the middle section, where the expressive intonations of the question are emphasised, preparing the dynamic recapitulation — God's dance with His people.

To a lesser degree the Requiem presents a manifestation of the klezmer tradition. Several dance themes in the 2nd and 4th movements are reminiscent of it (Example 6; *Allegro*; Example 7; *Animato*) [2, *72–74*]:

Example 6

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 2nd movement

The reminiscence of klezmer music-making is carried by the expressive solo lines of the violin and the clarinet incorporated into both the vocal and the orchestral episodes of the composition. The melodies sound in a somewhat delayed tempo with an expressive intonation and a special expression of articulation (or gesture) — as if frozen in the air of the attics where witnesses discovered the lacerated bodies and scattered belongings of Jewish families. The aforementioned facts demonstrate the attributes of Jewish musical culture in Bronner's *Requiem*. However, this is not what forms the dominant feature in this composition.

Example 7

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 4th movement. Choir "Now go out into the city when no one is looking" (Yiddish)

Speaking about the world premiere of his composition Bronner concisely indicated the dominant culture: "During the presentation of the Requiem in Germany the semi-professional, semi-amateur German chorus that we had brought in for five concerts, whose repertoire included works by Western composers, could not handle with the task of singing it. For this reason, the conductor Jurowski was compelled to invite a vocal ensemble from Leningrad which specialized in singing Orthodox Christian music (the Rossico chorus). This ensemble was capable of the task, and their performance of the Requiem was a success. Three of the four solo vocal parts were also taken by Russian singers" (from the composer's conversation with the author of the article, March 2021).

Why did Slavic performers feel a kinship with the verbal text of a culture that was alien to them? The conversation with Bronner revealed facts about the composer's work on the literary texts of the *Jewish Requiem*. During his work on the *Requiem* he was helped with the Hebrew language by the family of the Moscow rabbi Zei Wagner — his wife Irina and their children. Bialik's poem in Yiddish was read on magnetic tape by the 80-year-old poet, for whom Yiddish was his mother tongue — he did not seem to be speaking, but "intoning" the phrases, in which separate words merged into the flow of speech. A self-learning textbook became necessary to explain certain words, and the realisation came that there are many Hebrew words in Yiddish.

The text was given a musical setting in which the melody, with its special breath and attention to the rhythmic formulas and phrasing prescribed by the Yiddish or Hebrew texts, retained a significant role. The melodic element has always prevailed in Russian music due to the plasticity of the Russian language, and Bronner has continued in a principally logical manner the path he had begun many years earlier in the spheres of vocal-instrumental and choral music.

In the best traditions of Russian choral music, with its attention to the linearity of the choral parts, which unite in chordal vertical sonorities, the choruses in the *Jewish Requiem* are written in Hebrew with exquisite rhythmic formulae repeated in ostinato, corresponding to the phrasing of the text. This is the case in the prayer *Ani Maamin* (*I Believe*), which opens the composition and returns in the 5th and the 6th movements as a belief in the steadfastness of spirit (Example 8; *Sostenuto*) [2, *5–6*]:

Example 8

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 1st movement. Ani Maamin

The traditions of Russian choral music are also evident in the 3rd movement — Psalm 55 ("Give ear unto my prayer, O God; and hide not Thyself from my supplication"), one of the lightest episodes in the Requiem (Example 9; *Piu mosso*) [2, *160–161*]:

Example 9

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 3rd movement. Psalm 55

The broadly stylised melodies characteristic of the Russian romance song culture penetrate the tenor's solo episodes sung in Yiddish. In one of them, the poet expresses his belief in the coming of the Day of Judgement (Example 10; *Andante*) [2, *223–225*]:

Example 10

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 5th movement.
"And bury the unshed tear with you"

The theme sung by the solo tenor is taken up by the children's choir, and the melodic contour of the musical theme is repeated in the parts of the two solo violins and the trumpets.

The sections of the composition in which the children's choir appears are islands of lyricism. In the first minutes of the Requiem, the children recite the morning prayer *Mode ani Lefanecha* in Hebrew [2, *11*], expressing defenselessness, light and hope: the recitative vocal line of the children's choir is supported by a transparency of the orchestra, in which the solo violin stands out.

At the end of the 1st movement, after the horrible scene of carnage, the children's choir and the female part of the choir sing a lullaby in Yiddish to a child who will never hear this gentle music.

The children's choir also begins the final 6th movement of the *Jewish Requiem*. In soft tones, the soprano of the children's choir begins to sing, in whose mouths Bronner has placed twelve phrases about nature from *The Diary of Anne Frank*. The emotions expand from the gentle colors of the children's voices to the bright outburst of the assembled choir, which sings the verses of the prayer *Ani Maamin* as if in the rays of the sun, sounding assertively on the tonic chord of Bb Major (Example 11; *Largetto*) [2, *274*].

The traditions of the Russian musical culture are discernible in the tragic 2nd movement — in the instrumental theme (Allegro), which stylistically resembles Dmitri Shostakovich's *Gallops* [2, *71*], in the harsh chordal vertical sonorities of the singing choir (Bialik: "And you lift up your head — there is no sky! a roof, a mute roof with black tiles … run, hide yourself in a coffin, gobble up your heart …"), reminiscent of fragments from Stravinsky's *The Rite of Spring* (Example 12; *Allegro*) [2, *127*].

Example 11

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 6th movement.
"The sun is shining, the sky is blue-blue" (Yiddish)

Example 12

M. Bronner. *Jewish Requiem*. 2nd movement.
"And you lift up your head — there is no sky!"

And yet the tragic episodes of the *Jewish Requiem*, filled with naturalistic descriptions of flow of blood shed in the name of the frightening idols of hatred and inhumanity, are written in the traditions of Western European music. Most telling is the central episode of the 1st movement, where the mixed choir passionately recounts in Yiddish the terrible atrocities: "They played havoc, they insulted with their lawlessness…", "The butcher's knife glittered from the wound…", … with the phrase repeated as if a refrain "And the butcher carved away" (Bialik) [2, *49*].

At the same time, Bronner brings in the soloists' lines from Psalm 53 sounding in Hebrew, in which David complains to God about the ferocity of his enemies and comforts himself by his confidence in God's benevolence and defense. This is how musicologist Inna Romashchuk describes this episode from the *Jewish Requiem*, in which the composer turns to polychoral writing: "Various verbal and musical flows, seemingly illuminated by the beam of the projector, are suspended above the entire quasi-chaotic mass as a signal of misfortune, passing into eternity with the question: "For what?" (Balik)… A conjunction of many semantic layers appears" [7, *115*].

Thereby, the dominant musical culture in the *Jewish Requiem* turns out to be Slavic (i. e. Russian), not only at the level of the musical text, but also in the Russian manner of its performance, especially by the solo vocalists and the choir. Synagogue chants with an expressive Sephardic tradition or rousing Hasidic dances could have sounded as a resonant element in Russian music. Bronner "smooths" the sound formants, while the contact between the different musical traditions acquires the form of cultural diffusion (understood as the spatial dissemination of cultural achievements, in which a cultural phenomenon is borrowed or absorbed by another society). Such a type of cultural contacts would be characteristic of a number of Bronner's compositions that draw our attention to the Holocaust. They are all instrumental and retain the vividly expressed melodic element, as well as recognisable traits of Ashkenazic musical culture, which fit organically into the sound aura of Russian music. Among them are the *Shoah Symphony* in five parts, *Soter Ponim* (*He Who Has Forgotten Us*), *Kaddish to the Leaving Century* for cello and piano, and *The Rondo of the War* for two saxophones and piano.

Another group of Bronner's compositions comprises works in which the dominant culture is the Jewish, vividly expressed in the traditions of the Yiddish song and klezmer music-making. An example of this tendency is *Long Return* (*Book of Songs*) for chorus theatre (2009), which appeared after the composer's study of the *Anthology of Jewish Folk Songs* [5], and was commissioned by conductor Boris Pevzner. Bronner used 20 folk songs, which are sung in Yiddish in the opera, while the librettist, poet and playwright Mikael Gorevich (1948–2018) supplemented each one of them with a prosaic text in Russian that discloses its meaning and is pronounced in a theatrical form by the members of the choir[6]. The vocal-instrumental composition for soloists, choir and piano presents a kind of story told by a grandfather to his grandson about a small Jewish town which disappeared during the Holocaust. Raising his eyes to the sky, the child sees stars resembling hard candies in a box. But, unfortunately, in Jewish history the star has not become a symbol of happiness. For the grandfather who survived the Holocaust, the stars in the sky represent tears… And the songs that will be sung in Yiddish in the opera help to bring back the faces of those who perished in the ovens of the Holocaust [4].

As for the folk texts from the *Anthology*, Bronner sets them to his own original music, which is truly Jewish in its spirit. In one of his interviews the composer commented as follows: "This music is "Jewish" because I am Jewish. I listen to my blood, not to examples of folk music" [1].

In a number of songs of the *Long Return* there are bright intonational similarities with the source material from Goldin's *Anthology* (nos. 1, 5, 7, 8, 11, 12, 20); the composer's own original themes with playful "tunes" in the vein of Hasidic dance melodies (nos. 3, 15), lyrical nigun, (no. 2 and no. 15), as well as expressive prayers recited by a cantor (nos. 6, 9, 17).

And yet the intonational world of Bronner's music in this composition is much broader in its essence. The composer's melodic gift is disclosed in the love songs of the choral opera, in which the musical themes are close to lyrical love songs, waltzes and pastorals, and sound from the mouths of girls in small Jewish towns: Rivka (no. 3) and Reisele (no. 12). A special poetic quality is present in the composer's original melodies of the lullabies (nos. 10, 19) and the children's songs (nos. 14, 18).

The form of manifestation of the contact between cultures in the present composition is the concept of transculturation, understood by us as the transfer of the Jewish tradition into the context of another culture, in this case the

[6] *Long Return* (*Book of Songs*) for chorus theatre (2009). 20 songs in Yiddish. The numbers in brackets are listed according to the *Anthology of Jewish Folk Songs* [5]:

1. Our Town is Burning (no. 1)
2. The Divine Motive (no. 87);
3. Oh, Mama, Don't Hit Me (no. 148);
4. Pigeons Sit at my Window (no. 139);
5. The Years of Childhood (no. 153);
6. Nokemka, my Son (no. 76);
7. Daisies (no. 149);
8. I Used to Be a Rabbi (no. 90);
9. The Trooper (no. 89);
10. Birdie, Lu-Li (no. 18);
11. Sweet Hostess (no. 61);
12. Reisele (no. 150);
13. A Chant (no. 60);
14. Three Boys (no. 25);
15. The Old Question (no. 160);
16. Sorele (no. 38);
17. The Pipe (no. 164);
18. Bronchele (no. 147);
19. Sleep (no. 17);
20. Don't You Dare Walk (Idelson's Version. P. 18).

Russian, preserving its inner value and inimitability. After this choral opera, or in parallel with it, Bronner wrote a series of instrumental compositions in which he fulfilled his wish to return to contemporary man the lost, colorful culture of the Yiddish-speaking Jewish small town. The titles of these compositions all necessarily contain the word "Jewish".

The reflections presented in this article raise questions rather than give answers. Does such an approach have the right to explore complex multicultural phenomena in music? Does it help to reveal their content? Conversations with living composers allow us, musicologists, only to open the door, to hear the composer's wise words.

REFERENCES

1. Bronner M. The Composer's Website. (In Russian). Available at: http://www.bronner.ru/index-eng (accessed: 12.07.2021)
2. Bronner M. Yevreiskii requiem [Jewish Requiem : Score : Manuscript]. *Composer's Archive*. Moscow, 1992. 294 p.
3. Bialik C. N. Skazanie o pogrome [In the City of Slaughter (Narrative of the Pogrom)]. Odessa, 1906. Vol. IV. P. 5–16. (In Russian)
4. Dvuzhilnaya I. F. Mikhail Bronner's Choral Opera *Long Return*: Idea, Realization, Perspectives. *Chasopis Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Tchaikovskogo* [*Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*]. 2016, no. 4 (33). P. 56–67. (In Russian)
5. Goldin M. (ed.) Yevreiskaya narodnaya pesnya: antologiya [The Jewish Folk Songs: anthology]. Saint Petersburg, 1994. 448 p.
6. Kuzmenko S. A. Kontakt kul'tur v perevode (naibolee tipichnye sluchai otnosheniya kul'tur k perevodu) [Contact between Cultures in Translation (the Most Typical Cases of Cultural Attitudes towards Translation]. (In Russian). Available at: https://science-education.ru/ru/article/view?id=17695 (accessed: 21.10.2021)
7. Romashchuk I. I Am a Believer. Reflections on the Music of Mikhail Bronner. *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*]. 1996, no. 1. P. 113–118. (In Russian)
8. Sinilo G. Poet-prorok. Topika prorocheskikh knig v poezii Ch. N. Bialika [Poet-Prophet. Topics of Prophetic Books in the Poetry of Ch. N. Bialik]. (In Russian). Available at: http://jewish-freedom.org/page678.html (accessed: 21.10.2021)
9. Frank A. Ubezhishche: dnevnik v pis'makh (12 iyunya 1942 – avgust 1944 g.) [Refuge: Diary in Letters (June 12, 1942 – August 1944)]. (In Russian). Available at: http://www.litmir.co/br/?b=9113 (accessed: 20.11.2021)

Информация об авторе:

Двужильная И. Ф. — доктор искусствоведения, доцент ВАК, профессор кафедры музыкального искусства Гродненского государственного университета имени Янки Купалы; профессор кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики Белорусской государственной академии музыки (Республика Беларусь).

Information about the author:

Dvuzhilnaya I. F. — Doctor of Art Criticism, Associate Professor; Professor at the Department of Musical Art, Yanka Kupala State University of Grodno; Professor at the Department of Music History and Musical Belarusian Studies, Belarusian State Academy of Music (The Republic of Belarus).

Статья поступила в редакцию 15 января 2024 года; одобрена после рецензирования 7 июня 2024 года; принята к публикации 11 июня 2024 года.

The article was submitted January 15, 2024; approved after reviewing June 7, 2024; accepted for publication June 11, 2024.

Научная статья
УДК: 792.5
DOI: 10.36871/ hon.202403112

АКТЕР СИНТЕТИЧЕСКОГО ТИПА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XXI ВЕКА

Данила Витальевич Макарычев

Институт современного искусства
121309, Российская Федерация, Москва, улица Новозаводская, 27а

danila_makarychev@internet.ru, ORCID: 0009-0003-5049-1522

В данной статье рассматриваются вопросы, касающиеся методов постановки музыкального спектакля в XXI веке и создания художественного образа, воплощаемого актером в процессе сценического действа. Подчеркивается особое значение психофизического состояния артиста в контексте достоверного проживания на сцене в образе определенного персонажа. На основе анализа трудов великих деятелей российского театрального искусства — К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, А. Я. Таирова, А. Б. Дрознина — делается вывод о важной роли пластической выразительности актера в театральной практике. Раскрывается и анализируется общая синтетическая природа музыкального театра. Объясняются причины активного роста в XXI веке популярности музыкального театра и его специфических жанров среди зрителей. Описываются и сравниваются постановки двух учебных театров — Института современного искусства (Москва) и Российского института театрального искусства — ГИТИС, созданные по мотивам пьесы-сказки Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо». В качестве доказательства достоверности суждений и актуальности затрагиваемой темы проведено интервью с действующей российской актрисой и режиссером музыкальных спектаклей и мюзиклов, вокалисткой, преподавателем по дисциплине «Музыкальное воспитание» кафедры Театрального искусства Института современного искусства — Ульяной Анатольевной Чеботарь (приложение № 1).

Ключевые слова: музыкальный театр, синтез искусств, система К. С. Станиславского, методы постановки спектакля

Благодарности: автор выражает огромную благодарность ректору Института современного искусства, кандидату философских наук И. Н. Сухолет, первому проректору — проректору по учебной работе, доктору филологических наук Т. В. Маркеловой, а также научному руководителю — кандидату искусствоведения М. В. Анестратенко.

Для цитирования: *Макарычев Д. В.* Актер синтетического типа в музыкальном театре XXI века // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 112–121. https://doi.org/10.36871/ hon.202403112

Original article

ACTOR OF SYNTHETIC TYPE IN THE MUSICAL THEATRE OF THE XXIST CENTURY

Danila V. Makarychev

Institute of Contemporary Art
27A Novozavodskaya ul., Moscow, 121309, Russian Federation

danila_makarychev@internet.ru, ORCID: 0009-0003-5049-1522

© Макарычев Д. В., 2024

This article discusses the methods of staging musical performances in the XXI[st] century and the creation of an artistic image embodied by the actor during the stage action. It emphasises the importance of the psycho-physical state of the artist in connection with the authentic life of the stage character, the significance of the plastic expressiveness of the actor in theatrical practice, referring to the works of great figures of Russian theatrical art — K. S. Stanislavsky, V. E. Meyerhold, M. A. Chekhov, A. Ya. Tairov, A. B. Droznin. The general synthetic nature of musical, vocal, plastic, choreographic and dramatic art, in which the public is currently interested, is revealed and analysed. The reasons for the active growth in the popularity of musical theatre and its specific genres in the XXI[st] century are explained. Productions of two Moscow educational theatres — the Institute of Modern Art and the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) — based on the fairy tale *An Ordinary Miracle* by E. L. Schwartz are described and compared. In order to prove the reliability of the author's judgements and the relevance of the topic, an interview was conducted with the Russian actor, director of musical performances and musicals, vocalist, teacher of "Musical Education" at the Department of Theatre Arts of the Institute of Modern Art U. A. Chebotar. The interview is presented in Appendix no. 1.

Keywords: musical theatre, synthesis of arts, K. S. Stanislavsky's system, methods of staging the play

Acknowledgments: the author expresses his deep gratitude to the Rector of the Institute of Modern Art, Candidate of Philosophical Sciences I. N. Sukholet, first Vice-Rector for Academic Affairs, Doctor of Philological Sciences T. V. Markelova, as well as to Scientific Supervisor, Candidate of Art Criticism M. V. Anestratenko.

For citation: Makarychev D. V. Actor of Synthetic Type in the Musical Theatre of the XXI[st] century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 112–121. https://doi.org/10.36871/hon.202403112 (In Russian)

> В основе прогресса лежат не столько перемены, сколько традиции. Те, кто не способен запомнить прошлое, обречены повторять его.
>
> *Джордж Сантаяна* [4, *25*]

Музыкальный театр является сегодня одним из самых популярных и востребованных направлений среди прочих видов театрального искусства. В нем опробуются новые экспериментальные формы, жанры и методы постановки спектаклей, используются смежные виды искусства, что требует воспитания актера синтетического типа. «Искусство, в том числе и театральное, развивается по спирали, в нем идет непрерывный процесс обновления, когда старые отжившие формы отбрасываются, чтобы освободить место для новых. Это так же естественно и неизбежно, как процесс обновления клеток в организме; а застой в искусстве так же опасен для его существования, как приостановка обновления опасна для организма» [11, *8*].

Данная работа обращена к проблеме синтеза искусств и его роли в творчестве актера музыкального театра. «В самом деле, любой художник имеет возможность отложить на время в сторону кисть или резец, если нужная ему эмоция молчит, а творческая воля инертна, и дождаться таким образом более благоприятного для работы момента. И только актер лишен этой возможности. Даже на репетициях, когда, собственно, и совершается создание сценического образа, актер вследствие коллективного характера своего искусства лишен той свободы, которой пользуется каждый иной художник. Чтобы не задерживать постоянно общий творческий процесс, он должен уметь по возможности в каждый данный момент возбудить свою творческую волю и вызвать к звучанию нужные ему эмоции» [13, *88*]. Именно поэтому артист должен уметь гораздо больше, чем деятели прочих видов искусства, он обязан позаботиться не только о внутреннем эмоциональном понимании роли, но и о внешнем многогранном вспомогательном техническом аппарате, который является одним из ведущих в плане достоверного воплощения и проживания роли.

Активная деятельность театральных практиков, направленная на объединение разных видов искусства в единое целое, наполняет постановки смысловой многослойностью, ярким внутренним и внешним темпоритмом, всевозможными дополнительными

новейшими художественно-техническими средствами выразительности и т. д. Подобный синтез влияет также на скорость восприятия и оценку событий зрителем, именно поэтому можно говорить об актуальности современных постановок, так как искусство — это «та часть культуры, которая содержит в себе главные смысловые идеи времени» [3, *254*]. Так или иначе современный театр постепенно приходит к новому пониманию сценического существования и достоверности. Если еще в начале XX столетия мюзикл не считался настоящим искусством и не воспринимался всерьез критикой, то сегодня это популярный и востребованный жанр, отличающийся многообразием форм, всевозможных средств и вспомогательных инструментов художественной выразительности.

В процессе создания музыкального театра великими мастерами сцены К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко были сформулированы принципы «реалистического искусства», но ими не была подробно изложена концепция *зрелищного театра*. Однако с ходом времени возникает необходимость «учитывать процессы постоянного обновления театральных форм» [2, *9*], в связи с чем современные деятели театра были вынуждены обратиться к реформам. В отечественном театральном искусстве одним из первооткрывателей в данном вопросе стал народный артист СССР О. П. Табаков: «Зрелищность для меня не бранное слово. Да будьте вы семи пядей во лбу и переполнены самыми значительными гуманными идеями, но, если театральное действо не зрелищно, не будут вас смотреть. Люди уйдут из зрительного зала, невзирая на дороговизну билетов. Сначала они голосуют рублем, потом — ногами. Психологический театр хорош, когда он зрелищен. Когда он дидактичен — не проще ли организовать театр комнатный или квартирный? Был такой замечательный сотрудник во МХАТе Григорий Кристи. Он жил с братом у Пушкинской площади, у них в огромной квартире был театр. Я периодически бывал в этом интеллигентнейшем доме и — скучнейшем театре. Как говорится, минуй нас пуще всех печалей» [10].

Возрастающая популярность музыкально-театральных спектаклей, которые являются зрелищными и динамичными, обусловлена в том числе развитием технического прогресса. Сегодня изменился сам темпоритм жизни, за короткий промежуток времени человек усваивает и обрабатывает огромное количество информации. Об этом свидетельствуют научные исследования психологов: «…ускорение темпа жизни — это увеличение с течением времени числа событий и ситуаций, происходящих за единицу времени. С ростом числа происходящих событий интенсифицируется поток сообщений о них, который воспринимается и с возрастающим напряжением перерабатывается сознанием человека. Человеческий мозг фиксирует эти сообщения, фильтрует их, дифференцирует по степени актуальности и важности» [5, *78*].

При постановке спектакля стоит обратить особое внимание на данный психологический и философский фактор XXI века, так как «темп жизни — это не только и не столько разговорная фраза, источник шуток, вздохов, жалоб или этнических записей, это решающе важная психологическая переменная, которая практически игнорируется» [5, *72*].

Также следует отметить, что на сегодняшний день театральное искусство, в том числе жанр музыкального театра, нуждается в синтезе с другими видами искусства, которые не задействованы в методике воспитания «поющих актеров» К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, основанной на принципах реалистического искусства. Помимо изменения темпо-ритма жизни и технического прогресса это связано с потребностью зрителя в зрелищном искусстве, что повлекло за собой трансформацию внутри театра, а следовательно, трансформацию системы художественного образования. Театральное искусство XXI века, безусловно, можно определить как *total theatre*, то есть театр совокупности всех средств.

Мысли К. С. Станиславского о том, что художественная форма рождается сама собой, то есть состояние психофизической гармонии автоматически обеспечивает внешнюю форму роли, могут быть реализованы только при том условии, что все части телесного аппарата актера «отвечают предназначенному им природой делу» [4, *231*]. Именно в высоком качестве пластической культуры и общей телесной подготовки актера К. С. Станиславский видел средство достижения яркой художественной формы. С точки зрения интересующей нас темы К. С. Станиславский выступает в качестве сторонника идеи единства, синтеза выразительных возможностей души и тела. Это не значит, что Станиславский не придавал значения форме в театральном искусстве. Приведем его суждение, касающееся данной проблемы: «Я хочу, что-

бы вы вылепили излагаемую мысль так, чтоб я ее не только услышал и понял, но и так, чтоб я ее увидел и почувствовал. Для этого необходимо что-то выделить на первый план, другое отодвинуть; что-то сделать выпуклее и красочнее, другое стушевать. А все вместе сконструировать и сгруппировать» [4, *227*]. Актеру необходимо постоянно работать над совершенствованием психофизики посредством физического тренинга. «Чем сложнее движения, тем больше усилий… Чем совершеннее наш организм, тем больше мы познаем самих себя, а чем глубже мы познаем себя, тем меньше ошибаемся» [12, *7*].

Эта же проблема затрагивается экспертами Российского института театрального искусства — ГИТИС. Как утверждает Н. В. Карпов, «молодой актер уже в начале своей карьеры стремится сделать свое тело мудрым, то есть гибким и подвижным, смелым и ловким, послушным и отзывчивым, умным и образованным. Мудрое тело допускает ту меру контроля, которая не уничтожает творческую инициативу в импровизации. Оно дает ощущение внутреннего баланса между собственными возможностями и творческими импульсами» [6, *3*]. Таким образом, гармоничным воспитанием артиста необходимо заниматься с первых дней обучения в театральных учебных заведениях, так как пластическая выразительность является неоценимым помощником в создании психологической составляющей роли.

Профессор кафедры режиссуры драмы этого же театрального института О. Л. Кудряшов в книге «В поисках второго плана» затрагивает в данном контексте более широкое понятие, такое как психофизика: «Мне кажется, что вступает в новую силу еще один важнейший элемент актерского мастерства, которому реформатор театра (В. И. Немирович-Данченко. — *Д. М.*) посвящает огромное внимание, — *психофизическое самочувствие актера*. Оно приобретает значительно больший диапазон значений: не только обозначает привычные физические состояния — тепло/холодно, грустно/весело, но может быть переведено на совершенно другой уровень сложного психофизического проживания события, может стать связующим звеном между актером и центральной авторской идеей произведения. Психофизическое самочувствие актера способно охватить широко и содержательно человеческую жизнь. Это невероятное свойство психофизического самочувствия, о котором мы только говорим, но не пытаемся его ввести в оборот» [7, *53*]. Исходя из вышесказанного можно предположить, что снижение интереса к аспектам актерской техники вызвано скорее невнимательностью к отдельным положениям системы К. С. Станиславского, так как многие практики и теоретики сценического искусства акцентируют в ней только творческий процесс переживания. Значительно реже мы обращаемся к высказываниям К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко *о психофизике*.

В данном контексте крайне важно задуматься о внешней технике актера, о творческом процессе воплощения роли, что не надо отождествлять с призывом к формализму в театральном искусстве. Ответ на этот вопрос очень точно сформулировал В. Э. Мейерхольд: «Мне не нужны актеры, умеющие двигаться, но лишенные мыслей» [4, *274*]. Если углубиться в историю, то становится понятным, что именно К. С. Станиславский впервые дал определение материального носителя актерского искусства, коим является телесный аппарат актера, приученный к воплощению в яркой художественной форме роли жизни человеческого духа и жизни человеческого тела. Мысли великих реформаторов трансформировались, дополнялись и развивались В. Э. Мейерхольдом, Е. Б. Вахтанговым, А. Я. Таировым и другими деятелями отечественного театра.

Чтобы понять суть синтеза искусств, попробуем дать определение музыке и танцу в спектакле — тем средствам выразительности, которые актер использует в моменты наивысшего духовного подъема персонажа, когда не хватает других возможностей для того, чтобы донести до зрителя конкретное переживание. Таким образом, синтез искусств в сценической практике (а именно органичное объединение музыкального, пластического материала и текста) необходим артисту для того, чтобы он сумел передать зрителю эмоциональную глубину образа, определенной сцены, и, соответственно, всего спектакля, так как в музыкальном театре *музыка и пластика должны выступать первоосновой сюжетной драматургии сценического действа*. В данном случае напрашиваются аналогии с балетом, так как «изъяв музыку из балета, мы лишим пластическое действие всякого смысла. Это относится ко всем хореографическим постановкам, в том числе современным, созданным на основе музыкальной драматургии» [2, *15*].

Неудивительно, что система К. С. Станиславского по сей день остается актуальной при обучении артиста, при том что мысли режиссера по поводу кропотливого воспитания «поющих актеров» на основе идеи синтеза музыкального, вокального и сценического видов искусств [9, *2*] в современной методике образования отошли на второй план. Преподаватели и студенты высших театральных вузов стали относиться к дисциплинам из цикла музыкального и пластического воспитания как к факультативным, делая основной упор только на занятия по актерскому мастерству. Педагоги высшей театральной школы, а также будущие актеры должны понимать, что для творческой работы необходима «мобилизованность всего психофизического аппарата» [11, *30*].

В настоящее время меняется репертуарная политика театров, постановки музыкально-пластического жанра, в том числе и мюзиклы, не сходят с подмостков практически каждого театра нашей страны, будь то специализированный музыкальный или драматический театр.

Рассмотрим в этом контексте две учебные постановки — дипломный музыкальный спектакль «Обыкновенное чудо» по мотивам пьесы Е. Л. Шварца (Институт современного искусства, мастерская народного артиста России А. И. Шейнина) и мюзикл «Обыкновенное чудо» (Российский институт театрального искусства — ГИТИС, мастерская Л. Рулла).

Музыкальный спектакль А. И. Шейнина включает сценическое, пластическое, хореографическое, музыкальное, вокальное виды искусства и акробатику. Невзирая на то, что постановка длится два с половиной часа, ее высокий в динамическом отношении темпоритм не ослабевает. Спектакль создан в стилистике постапокалипсиса, а сценическое существование некоторых персонажей пронизано гротеском.

Для студентов мастерской А. И. Шейнина участие в постановке является уникальной возможностью прикоснуться к жанру мюзикла, так как обучение проходит по специализации «Артист драматического театра и кино». В силу непростых сценографических, вокальных, хореографических и мизансценических решений обучающиеся «тренируют» такой профессиональный навык, как умение грамотно существовать в сценическом пространстве, ограниченном сложными декорациями, а также развивают профессиональный инструментарий, необходимый для дальнейшей работы в спектаклях такого жанра. Благодаря синтетичности данной постановки будущие артисты при анализе пьесы и либретто должны были задуматься и о так называемой внешней технике актера (искусстве воплощения сценического образа на площадке).

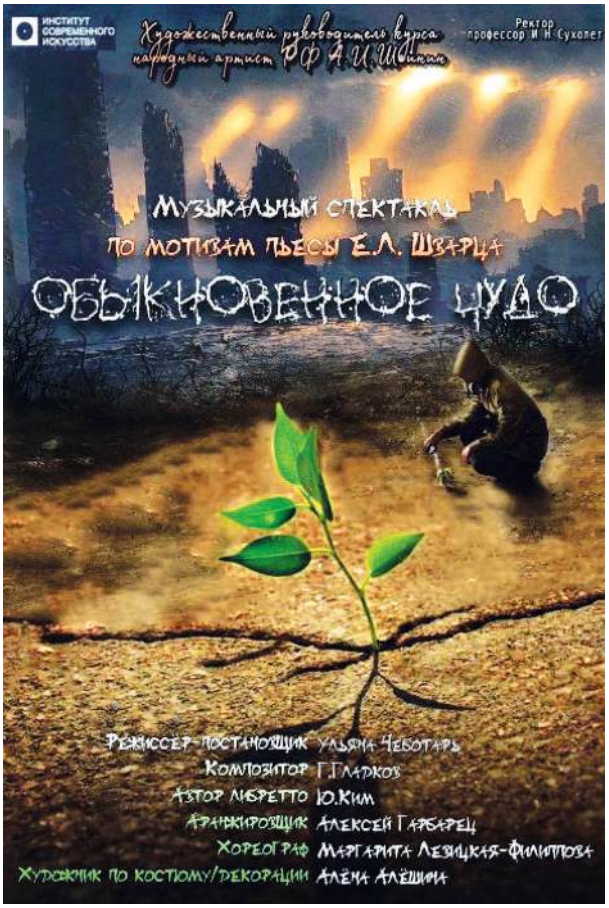


Рис. 1. Афиша учебного театра Института современного искусства к музыкальному спектаклю «Обыкновенное чудо»

Рис. 2. Сцена из музыкального спектакля «Обыкновенное чудо» (Институт современного искусства). Фрагмент сцены предсмертной песни принцессы (на фото З. Генералова в роли принцессы и артисты ансамбля)

Рис. 3. Сцена из музыкального спектакля «Обыкновенное чудо» (Институт современного искусства). Фрагмент сцены «Куплеты Короля» (на фото И. Мотасов в роли Короля и артисты ансамбля)

Мюзикл «Обыкновенное чудо» мастерской Лики Рулла в Российском институте театрального искусства — ГИТИС предложен зрителю в иной стилистике и несет в себе несколько иные смыслы. В основе спектакля «рулловцев» — романтическая трактовка сюжета и приближенное к обыденной жизни сценическое существование, что потребовало соответствующих смыслообразующих жанровых решений. Спектакль также не лишен динамики и взаимодействия исполнителей со зрителями, что является одним из немаловажных критериев сценической постановки. Стоит отметить, что студенты, участвовавшие в постановке, отлично обучены средствам выразительности, которые необходимы актеру для воплощения роли в жанре мюзикла. Данная работа, безусловно, подтверждает важность театрального обучения, где большое внимание уделяется синтезу искусств.

Мастерская Лики Рулла специализируется на жанре мюзикла, поэтому у студентов с первого года обучения формируется правильное понимание актерского существования в данной специфике и внешней техники исполнения. Обучающиеся хорошо владеют своим профессиональным инструментарием — телом и его пластичностью, голосом и его музыкальной выразительностью.

В результате краткого сравнения двух постановок, осуществленных на разных учебных театральных площадках Москвы, можно прийти к заключению о том, что жанр мюзикла является необходимым элементом актерского обучения. Его специфика приучает будущих артистов к существованию в атмосфере синтеза искусств, что может помочь в дальнейшем их достоверному существованию абсолютно в любом виде сценического искусства — драматическом, музыкальном или пластическом.

Пьеса-сказка Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо» больше всего подходит для постановки в учебном театральном пространстве, так как это произведение наполнено глубочайшим смыслом, разгадать который предстоит будущим артистам. Либретто Ю. Кима и музыка Г. Гладкова являются не менее важными объектами для подробного изучения как исполнителями, так и постановочной группой. Стоит отметить, что содержание пьесы Е. Л. Шварца позволяет экспериментировать и осуществлять поиск уникальных сценических форм.

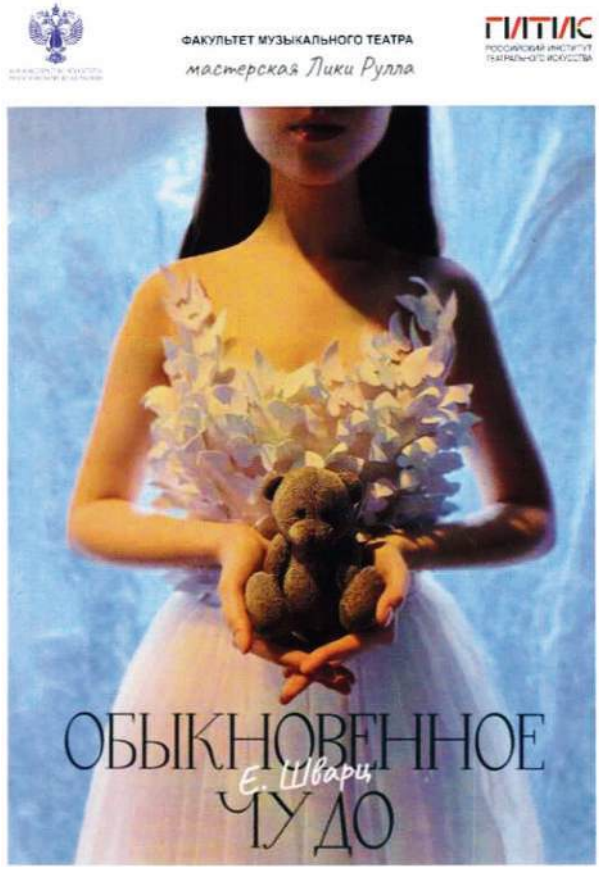


Рис. 4. Афиша учебного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС к мюзиклу «Обыкновенное чудо»

Преподаватели, а также студенты Института современного искусства и Российского института театрального искусства — ГИТИС понимают, что для достижения положительных результатов при постановке музыкальных и пластических спектаклей необходимо помнить о внешней технике актера. Связанные с ней основные мысли и идеи «ушли» вместе с К. С. Станиславским. Как известно, книга Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения»

была издана спустя несколько десятилетий после его смерти. Отечественные театральные деятели воспринимали ее содержание вплоть до периода «оттепели» как истину в последней инстанции, мало обращая внимания на внешнее воплощение роли и тем более на синтетическую суть театра, что наглядно демонстрирует замечание Михаила Чехова: «Профессия актера есть единственная профессия, в которой нет техники. Все имеют технику и стараются развить ее — художники, музыканты, танцоры. И лишь актеры играют так, как им хочется, как играется» [14, *143–144*].

В XXI веке при обучении артистов драматического театра и кино, а также артистов музыкального театра и мюзикла следует уделять большое внимание актерскому тренингу в опоре на средства выразительности, воспитанию театрального исполнителя синтетического типа. В данном аспекте весомое значение занимает также умение артиста анализировать материал, создавать и воплощать образ в соответствии с различными методиками актерского мастерства: «Желательно в равной степени владеть всеми актерскими методиками; чем больше их вы освоите, тем шире будет ваш спектр и больше возможности выбора» [11, *9*]. Овладение различными методиками уже подразумевает воспитание актера синтетического типа, что необходимо при достижении синтеза искусств в театре.

Музыка и пластика в спектакле должны восприниматься артистом и режиссером сквозь призму сценического развития персонажа. На примере постановок в Институте современного искусства и в Российском институте театрального искусства — ГИТИС стоит отметить, что многие педагоги понимают необходимость анализа музыкального и пластического материала по канонам актерского мастерства. В целях оптимизации процесса преподавания стоит уделить внимание синтетической подготовке студента, в том числе с помощью всевозможных факультативов, в рамках которых будет формулироваться спектр заданий для творческой самостоятельной работы обучающихся.

В итоге можно сделать вывод о том, что система К. С. Станиславского актуальна и сегодня, однако в связи с научно-техническим прогрессом она может быть дополнена рядом современных достижений в области подготовки актера. Нужно помнить, что движение вперед подразумевает бережное сохранение традиций. Большинство современных театральных практиков осознает важность работы по системе К. С. Станиславского, что указывает на преемственность поколений.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Интервью с Ульяной Анатольевной Чеботарь — российской артисткой и режиссером мюзикла, музыкального и драматического театра, вокалисткой, старшим преподавателем кафедры Театрального искусства Института современного искусства по дисциплине «Музыкальное воспитание».

Интервью проводил: **Данила Витальевич Макарычев**, преподаватель кафедры театрального искусства, аспирант Института современного искусства по научной специальности 5.10.3 «Виды искусства (театральное искусство)».

Д. М. *Чем, на Ваш взгляд, отличается метод постановки музыкального спектакля в наше время от эпохи К. С. Станиславского?*

У. Ч. Я приверженец классической школы, так как мои педагоги — мастера сцены, артисты МХАТа. На самом деле система К. С. Станиславского — «наше все», но что отличает настоящее время от эпохи Станиславского, так это скорость — скорость восприятия и скорость оценочного ряда. Если сегодня посмотреть любой спектакль тех лет, то его трудно будет воспринять. И не потому, что артисты плохо играют, это невозможно смотреть потому, что действие очень медленно происходит. Сейчас мы настолько быстро живем и, соответственно, в театре мы тоже быстрее соображаем и быстрее все воспринимаем. Отличий «по школе» не так много, если брать каноническое — вижу, слышу, воспринимаю, отвечаю, партнеры, кинопленка и т. д., но они все-таки есть из-за разницы в скорости восприятия и скорости передачи.

Д. М. На что Вы как режиссер обращаете особое внимание при постановке музыкального спектакля или мюзикла?

У. Ч. Безусловно, для меня важна музыка. Если музыка достойна, то это уже основное для музыкального спектакля. Но, как и в мюзикле, так и в обычном драматическом спектакле, самое главное для меня — это смысл, который я вкладываю в основную сюжетную линию. «Для чего?». То есть мы пони-

маем, что, например, то же «Обыкновенное чудо» ставится не в одном театре, а иногда и параллельно в нескольких театрах. Но что именно меня «греет» в этом сюжете, что именно я хочу донести до зрителя, какую мысль? Если есть точно положенный смысл, то действие начинает само работать на этот смысл.

Д. М. *Как Вы считаете, в чем заключается суть синтеза музыкального и драматического искусства?*

У. Ч. В наше время меняется отношение к артисту синтетического типа. Сейчас каждый артист, так или иначе, обязан петь, танцевать и т. д. Еще буквально десятилетие назад, может даже и меньше, считалось, что мюзикл — это несерьезное искусство, но я могу сказать, что суть синтеза музыкального и драматического искусства — самое сложное. Хороший артист мюзикла не тот, кто просто красиво поет и выразительно двигается, а тот человек, который посредством музыкального материала может передать зрителю эмоциональную составляющую своего персонажа, определенной сцены и, соответственно, суть всего спектакля. Что такое музыка в спектакле? Я неоднократно повторяю своим студентам, что музыка в спектакле — это когда мне как сценическому персонажу уже не хватает никаких других выразительных средств для того, чтобы донести определенную мысль. Тогда я начинаю петь или танцевать, если это пластический спектакль, то есть тут нужны более эмоциональные средства выразительности. Именно за это я обожаю музыкальные спектакли.

Д. М. *В современных мюзиклах и музыкальных спектаклях играют актеры разных поколений. Есть ли у этих актеров отличия (с точки зрения драматической школы) и, если есть, в чем они проявляются?*

У. Ч. Я не буду разделять артистов на поколения, так как в любом поколении есть как хорошие, так и плохие артисты. Бывают неприятные моменты, когда сталкиваешься с открытой грубостью со стороны только что выпустившихся из института молодых артистов. Я считаю, что можно прислушаться к замечаниям, особенно если тебе их делает опытный человек. Но опыт — это не панацея, чтобы быть настоящим профессионалом в каком-либо деле. Есть огромное количество артистов, которые 30 лет проработали в театре, но, к сожалению, опытнее они от этого не стали, а бывает и наоборот — молодой артист во много раз превосходит коллегу старшего поколения. Везде работает один-единственный принцип — если артист умный, значит все получится и это прекрасно.

Д. М. *Как Вы относитесь к мнению, что при постановке мюзиклов больше ценятся актеры, получившие драматическую специализацию, а не артисты музыкального театра или мюзикла? Так ли это на самом деле, и если да, то с чем это связано?*

У. Ч. Возвращаемся к вопросу о поколениях артистов. Я, например, дипломированный артист драматического театра и кино, но волею судеб так случилось, что с четырех лет я пою, и о вокале я знаю очень много, а самое главное — у меня аналитический склад ума и я многое могу анализировать. Знаю очень многих артистов, которые окончили институт по специальности «Музыкальный театр» или консерваторию по эстрадному или академическому вокалу. Все зависит от человека. Если он — хороший артист, не важно музыкального или драматического театра, то это можно увидеть сразу, буквально с первых нот, которые зазвучат из его уст.

Д. М. *Есть ли какие-то методы музыкального воспитания, которые Вы считаете актуальными на сегодняшний день, либо те, которые изжили себя?*

У. Ч. Методы музыкального воспитания у каждого педагога свои. Это будет всегда и повсеместно. Кто-то объясняет одними словами, кто-то другими, но цель наверняка всегда одна. Что уже изжило себя — простое «натаскивание» студента на какие-то вокальные номера. Мне кажется, сейчас уже любой педагог стал понимать, что любую песню нужно разбирать через призму актерского мастерства. Мы же не просто поем, а доносим до зрителя определенную мысль. Если разбирать музыкальный материал через призму актерского мастерства, то тогда и петь будет намного легче, и в зрительном зале это будет всем понятнее и приятнее.

Д. М. *Чем бы Вы могли дополнить нынешнюю систему и методику музыкального воспитания как преподаватель? Или, может, Вы хотели бы в них что-то кардинально изменить?*

У. Ч. Первое, конечно же, это академические часы. По регламенту мне дают 20 минут на человека в неделю для сольного вокала. За 20 минут в неделю вокалу обучить невозможно, но в силу того, что ты давно преподаешь, удается что-то сделать в обход системы, однако необходимо кардинально изменить подход к этой дисциплине. Есть мастера, которые относятся к музыкальному воспи-

танию «по остаточному принципу». Нужно изменить такое отношение и признать, что это не обычное факультативное занятие для всесторонней образованности студента, а полноценная и равнозначная дисциплина. Тем более что сценическая речь и вокал — два предмета, которые тесно взаимосвязаны. Да, это не одно и то же, так как это совершенно разное звукоизвлечение, но тем не менее, в вокале и в речи самое главное — звучание. И та, и другая дисциплина направлена на то, чтобы человек звучал. В одном случае, чтобы человек грамотно звучал в речи, в другом — чтобы верно звучал в музыкальном материале, правильно передавал специфику жанра и т. д. И еще я добавила бы, что необходим некий синтез, когда все преподаватели — по актерскому мастерству, сценической речи, музыкальному и пластическому воспитанию — работали бы «в одной связке». Одно без другого невозможно.

Д. М. *Благодарю Вас!*

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бабич Н. Ф.* Музыка в зрелищных видах искусства рубежа XX–XXI веков // Saarbrucken, Deutschland (Германия): OmniScriptum GmbH & Co., 2015. 214 с.
2. *Бабич Н. Ф.* Музыка в современном хореопластическом пространстве : учебное пособие для хореографических факультетов. М. : Институт современного искусства, 2019. 88 с.
3. *Гуральник У.* Историзм как критерий художественности // Вопросы литературы. 1979. № 5. С. 254–260.
4. *Дрознин А. Б.* Дано мне тело… Что мне делать с ним? Книга первая. М. : Навона, 2018. 464 с.
5. *Жребин В. М., Вершинская О. Н., Махрова О. Н.* Современное восприятие времени и ускорение темпа жизни // Народонаселение. 2014. № 2 (64). С. 72–82.
6. *Карпов Н. В.* Уроки сценического движения. М. : ГИТИС, 1999. 184 с.
7. *Кудряшов О. Л.* В поисках второго плана. М. : ГИТИС, 2023. 136 с.
8. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. Т. II. / сост., ред. А. В. Февральский. М. : Искусство, 1968. С. 486–489.
9. *Никонов В. А.* Деятельность Станиславского К. С. и Немировича-Данченко В. И. в музыкальном театре : курсовая работа. Саранск : Национальный исследовательский университет им. Н. П. Огарева. Институт национальной культуры, 2018. 4 с.
10. Олег Табаков // Библиотека-онлайн. URL: https://biblioteka-online.info/book/oleg-tabakov/reader/72/?ysclid=lpba0057t9947621575 (дата обращения: 17.08.2023).
11. *Полищук В.* Книга актерского мастерства. Всеволод Мейерхольд. М. : АСТ; Владимир : ВКТ, 2010. 222 с.
12. *Сапогов А. А.* Школа музыкально-хореографического искусства : учебное пособие. 3-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2020. 264 с.
13. *Таиров А. Я.* О театре. 2-е изд. М. : Академический проект, 2018. 501 с.
14. *Чехов М. А.* Литературное наследие: в 2 т. Т. 2. М. : Искусство, 1995. 587 с.

REFERENCES

1. Babich N. F. Muzyka v zrelishchnykh vidakh iskusstva rubezha XX–XXI vekov [Music in Spectacular Arts at the turn of the XXth – XXIst centuries]. Saarbrucken, 2015. 214 p. (In Russian)
2. Babich N. F. Muzyka v sovremennom khoreoplasticheskom prostranstve [Music in Modern Choreoplastic Space : textbook for choreographic faculties]. Moscow, 2019. 88 p. (In Russian)
3. Guralnik U. Historicism as a Criterion of Artistry. *Voprosy literatury* [*Literature Questions*]. 1979, no. 5. P. 254–260. (In Russian)
4. Droznin A. B. Dano mne telo… Chto mne delat' s nim? [I Was Given a Body... What Should I Do with It?]. Book 1. Moscow, 2018. 464 p. (In Russian)
5. Zhrebin V. M., Vershinskaya O. N., Makhrova O. N. Modern Perception of Time and Accelerating Pace of Life. *Narodonaselenie* [*Population*]. 2014, no. 2 (64). P. 72–82. (In Russian)
6. Karpov N. V. Uroki stsenicheskogo dvizheniya [Stage Movement Lessons]. Moscow, 1999. 184 p. (In Russian)
7. Kudryashov O. L. V poiskakh vtorogo plana [Looking for a Second Plan]. Moscow, 2023. 136 p. (In Russian)

8. Meyerhold V. E. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow, 1968, vol. 2. P. 486–489. (In Russian)
9. Nikonov V. A. Deyatel'nost' Stanislavskogo K. S. i Nemirovicha-Danchenko V. I. v muzykal'nom teatre [Activities of K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko in Musical Theatre : term work]. Saransk, 2018. 4 p. (In Russian)
10. Oleg Tabakov. *Biblioteka-online* [*Library-online*]. 2023. (In Russian). Available at: https://biblioteka-online.info/book/oleg-tabakov/reader/72/?ysclid=lpba0057t9947621575 (accessed: 17.08.2023)
11. Polishchuk V. Kniga akterskogo masterstva. Vsevolod Meyerhold [Book of Acting Mastery. Vsevolod Meyerhold]. Moscow; Vladimir, 2010. 222 p. (In Russian)
12. Sapogov A. A. Shkola muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva [School of Musical and Choreographic Art : textbook]. Saint Petersburg, 2020. 264 p. (In Russian)
13. Tairov A. Ya. O teatre [On Theatre]. Moscow, 2018. 501 p. (In Russian)
14. Chekhov M. A. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage : in 2 vol.]. Vol. 2. Moscow, 1995. 587 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Макарычев Д. В. — аспирант, преподаватель кафедры театрального искусства.

Information about the author:

Makarychev D. V. — Postgraduate student, Teacher at the Department of Theatre Arts.

Статья поступила в редакцию 8 февраля 2024 года; одобрена после рецензирования 28 мая 2024 года; принята к публикации 30 мая 2024 года.

The article was submitted February 8, 2024; approved after reviewing May 28, 2024; accepted for publication May 30, 2024.

Научная статья
УДК 398
DOI: 10.36871/hon.202403122

ВЛИЯНИЕ ОБРЯДОВОСТИ НА ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ИСКУССТВА

Анна Александровна Гусенкова

Российский институт театрального искусства (ГИТИС)
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6

kaunava@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-3090-0259

Данная статья посвящена проблеме изучения русского фольклорного искусства в контексте его становления в обрядовых формах восточных славян. Известно, что искусство многих народов зиждется на плодородной почве богатства и разнообразия различных фольклорных жанров, которые бережно передавались из поколения в поколение, творчески перерабатываясь, модифицируясь и видоизменяясь с каждой новой интерпретацией того или иного исполнителя. Музыкально-танцевальное искусство, представляющее собой портрет любой нации и народности, зародилось в глубокой древности. Танец, сопровождаясь различными песнями, частушками и причитаниями, в которых раскрывался смысл происходящего действа, отражал внутренний мир человека, эмоционально-эстетическую сторону его бытия. Под воздействием впечатлений, полученных от соприкосновения с окружающим миром, а также под влиянием трудовых процессов, навыков охоты и военного дела рождалась соответствующая пластика тела, выразительные движения и разнообразные жесты. За свою многовековую историю русский фольклор обогатился историческими, лингвистическими, мифологическими и антропологическими чертами наследия восточных славян, представляя собой в настоящее время богатейшую основу искусства нашей страны. Таким образом, проблема сохранения культурно-исторических традиций, благодаря которым утверждается национальное самосознание русского народа, является в современном мире одной из самых важных и актуальных.

Ключевые слова: народный танец, хореографические традиции, русский фольклор, обрядовость, русское танцевальное искусство

Для цитирования: *Гусенкова А. А.* Влияние обрядовости на формирование русского фольклорного искусства // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 122–129. https://doi.org/10.36871/ hon.202403122

© Гусенкова А. А., 2024

Original article

THE INFLUENCE OF RITUAL ON THE FORMATION OF RUSSIAN FOLK ART

Anna A. Gusenkova

Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation

kaunava@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-3090-0259

The art of many nations is based on the richness and diversity of various folk genres, carefully passed down from generation to generation over the centuries, creatively processed, modified and differentiated with each new interpretation by a particular performer. The art of music and dance, which characterises the image of each nation, goes back to ancient times. This article is devoted to the problem of studying Russian folk art in the context of its formation in the ritual forms of the Eastern Slavs. Dance, accompanied by various songs, ditties and laments, which reveal the meaning of the action, reflects the inner world of man, the emotional and aesthetic side of his being through the expressiveness of movements, the variety of gestures and the plasticity of the body, which were born under the influence of emotional impressions from the surrounding world, and also various labor processes, hunting and military skills. Throughout its centuries-long history, Russian folklore has been enriched with historical, linguistic, mythological and anthropological features of the Eastern Slavic heritage, and today it represents the richest basis of our country's art. Thus, the problem of preserving cultural and historical traditions and national identity of the Russian people is one of the most important and pressing topics in the modern world.

Keywords: folk dance, choreographic traditions, Russian folklore, ritual, Russian dance art

For citation: Gusenkova A. A. The Influence of Ritual on the Formation of Russian Folk Art. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 122–129. https://doi.org/10.36871/ hon.202403122 (In Russian)

Русская музыкально-танцевальная и поэтическая культура формировалась в процессе длительного исторического развития, на что повлияли фольклорные традиции и различные обрядовые формы бытия, берущие свое начало от славянских племен, населявших некогда территорию современной России, а также связь с живущим по соседству этносом. До появления своего языка у того или иного народа самым простым способом передачи информации, выявлением чувств и ощущений были телодвижения и звукоподражания, которые активно использовались древними племенами в качестве общения. Так, в народном танце находили свое воплощение различные трудовые процессы, а также условия быта и мироощущения людей. Дополняясь песенно-музыкальным сопровождением, танец представлял собой единую повествовательную форму бытия древних племен. Таким образом, история танцевального фольклора наших предков «неразрывно связана с этнической историей и несет в себе отпечаток психоэмоционального склада и условий жизни русских людей» [9, *143*].

Опираясь на творческие и научные достижения археологов, антропологов, генетиков и лингвистов, можно сделать вывод, что история русского народа ориентировочно началась с V века нашей эры, когда часть территории современной России постепенно начали заселять славянские племена, которые имели свои обычаи, обряды, верования и характерные принципы жизненного уклада. В течение продолжительного времени на формирование национального самосознания русского народа и на культурно-историческое бытие наших предков влияло множество факторов этнокультурного характера. Одним из таких важных аспектов является язычество восточной группы славян. Наши предки не просто верили в существование множества богов, а воспринимали окружающий мир, календарные и биографические события через призму чувственных и эмоциональных переживаний, а также персонифицированных и индивидуализированных сил, которые, по их мнению, влияли на жизнь природы и человека. Все, что окружа-

ло славян, представлялось ими в виде деятельности неисчислимого множества сущностей, правила взаимодействия с которыми передавались из поколения в поколение.

Фольклор как язык культуры древних славян — это традиционное народное коллективное творчество, заключающее в себе историко-культурный и духовный национальный портрет, а также эстетическо-нравственные идеалы русов. Русское фольклорное искусство, а именно словесные, музыкальные и хореографические виды творчества наших предков, не только совершенствовалось в ретроспективе исторического развития, но и оказывало значительное влияние на формирование национальной культуры Руси. Таким образом, благодаря фольклору вырабатывались конкретные эстетические идеалы, определенные темы, сюжеты, персонажи, через произведения народного творчества транслировались любовь к своей родной земле, моральные и семейные ценности, которые до сих пор являются актуальными для русского человека. К X веку на отдельных частях территории нынешней России стала активно развиваться устная мифологическая традиция, которая материализовалась в поэтических легендах и сказаниях о богах и героях, в ритуалах и гаданиях. Поверья о духах, окружающих человека, сохранились благодаря так называемому «народному православию», где «тесно переплелись элементы христианской канонической, апокрифической и фольклорной традиций, связанных с народным календарем» [2, *11*], а христианские представления соединялись с остатками язычества.

В процессе бытования древнеславянских племен игрища «сделались неотъемлемой частью русской жизни и приняли периодический, узаконенный и календарный характер» [4, *28*]. Таким образом, формирование русской фольклорной культуры происходило под воздействием широкого многообразия праздников, обычаев и обрядов, которые проводились на протяжении всего года, где танец играл одну из ведущих ролей. Значимое место в фольклорном музыкально-хореографическом искусстве на Руси занимали семейно-бытовые, трудовые, календарные обряды, гуляния, а также посиделки и вечерки, хранившие в себе драгоценный пласт песенно-музыкальных и танцевальных традиций. С помощью различных обрядов и праздников наши предки регулировали свою жизнь, а также объединялись в группы, общины, взаимодействуя друг с другом и совершая определенные общепринятые действия, сопровождаемые пением, словом, драматической игрой и телодвижениями.

Обряды подразделялись на два вида: трудовые и семейные. Трудовые обряды были связаны с земледельческими и календарными праздниками и обычаями. Обряды первого цикла, зимние и весенне-летние, посвящались будущему урожаю, обряды второго цикла — осенние, окончанию полевых работ и сбору урожая. Все обычаи восточных славян включали песенно-музыкальный, хореографический и театральный компоненты. Именно внутри обрядовости зародилась русская пляска. Она формировалась в течение многих столетий и являлась наиболее естественным средством коммуникации между различными племенами, а также способом изъяснения путем синтеза ритмически организованных звуков, инструментальной музыки и песен с импровизированными телодвижениями. Русское плясовое искусство с древних времен находилось в тесном взаимодействии с песенной и музыкальной культурой. Как справедливо указывала В. М. Красовская, «связь с песней сообщила русскому танцу большую смысловую и эмоциональную содержательность, певучую и мягкую пластику движений» [7, *12*].

Зимой большинство праздников и гуляний проводились в избах, на так называемых «вечерках», которые были излюбленным времяпрепровождением для молодежи. На вечерках молодые люди могли выразить симпатию к понравившимся им девушкам, познакомиться с ними и, конечно, позабавиться песнями, частушками, танцами и играми. О русской пляске образно высказался Н. М. Карамзин в своей книге «История государства Российского»: «Сердечное удовольствие, производимое музыкою, заставляет людей изъяснять оное разными телодвижениями: раздается пляска — любимая забава самых диких народов. По нынешней русской, богемной, далматской можем судить о древней пляске славян, которую они торжествовали в священные обряды язычества и всякие памятные случаи: она состоит в том, чтобы в сильном напряжении мышц взмахивать руками, вертеться на одном месте, приседать, топать ногами, и соответствует характеру людей крепких, деятельных, неугомонных» [цит. по: 5, *13*].

На посиделочных забавах исполнялись «песни с фигурами»: некоторые из них танце-

вали только девушки, а парни были зрителями; какие-то представляли собой так называемые «песни с отпевами», созданные в форме диалога и вопросно-ответного построения музыкально-хореографической игры, в которой принимали участие все желающие; а некоторые забавы состояли из общего игрового хоровода с витиеватыми фигурами и сложными перестроениями исполнителей. Именно на вечерках зародилась форма перепляса, когда исполнители в соревновательной форме пытались показать и доказать зрителям свое танцевальное мастерство, «переплясав» соперника. Здесь же исполнители русской пляски посредством своей фантазии и импровизации создавали новые «коленца» — замысловатые и технически сложные движения. Так русский народный танец обогащался новой хореографической лексикой, к примеру, «веревочками», «моталочками», бесчисленным количеством разнообразных дробей, вертушек, а также различными трюками в мужском исполнительском искусстве.

Накануне Рождества излюбленным обычаем у молодежи было колядование, во время которого парни и девушки шли по деревням, пели под окнами домов колядки — маленькие обрядовые песни, в которых они желали хозяевам счастья, здоровья и благополучия, а те в благодарность одаривали шумную веселую группу ребят различными гостинцами и подарками. Колядки были простыми и незамысловатыми по своему содержанию. Вот, например, такая:

Коляда, коляда!
Подавай пирога,
Блин да лепешку
В заднее окошко.

Считалось, что чем щедрее подарок, тем сытнее будет предстоящий год. В зимние праздники было принято общаться с миром предков с помощью ряженья или «масколудства» — переодевания в шкуры животных. Использовались и другие изобразительные средства — исполнители старались пластически передать образы животных, копируя их повадки, движения, прибегая к звукоподражанию. Несмотря на начавшееся после принятия христианства преследование подобных увеселений церковью, они продолжились и превратились в традицию, которая до сих пор существует в отдельных деревнях и селах.

6 января, в Сочельник, по традиции праздновалось рождение бога солнца, когда день начинал прибывать, а ночь становилась короче. Праздничный вечер сопровождался проведением колядок, а после обхода деревни ряженые от мала до велика разжигали на улице костер. Яркое действо обязательно сопровождалось пением, танцами и играми, которые должны были задобрить Коляду, чтобы он подарил богатый урожай. На Святки повсеместно было принято гадать: молодые девушки бросали валенок за ворота, чтобы узнать, из какой стороны к ним явится жених, в темноте, освещаемой лучиной или свечой, они вглядывались в зеркало в надежде увидеть будущего суженого-ряженого.

В конце февраля славяне праздновали Масленицу, или «Сырную неделю», и провожали зиму. Зачастую для проведения обряда выбирали на местности самые высокие места, в центре которых устанавливали длинный шест, на нем закрепляли чучело из соломы, которое символизировало зиму. Обложив столб сухими ветками, разводили большой костер, сопровождая процессию песнями и танцами и водя быстрые хороводы вокруг шеста «посолонь», то есть по ходу движения солнца. Масленичная неделя, во время которой устраивались различные игры, катания с горок и посиделки, не только символизировала окончание зимы и наполнение природы жизненной энергией, но и была важным этапом в жизни славян, во время которого они общались с умершими с помощью подношения и поедали ритуальные блины в качестве поминальной пищи.

Хоровод, который водили на Масленицу и на другие праздники, является одной из самых древнейших форм народного танца. Термином «хоровод» обозначалось также место, где молодежь собиралась, чтобы веселиться: петь песни, танцевать, играть в различные игры. Хороводное искусство представляет собой специфическую разновидность народной хореографии, которая сложилась в своем первоначальном виде как единое целое вместе с аналогичными песнями других славянских народов. Доподлинно не известно, как именно возник хоровод, относится ли круговое движение танцующих к олицетворению солнца или к общинному кругу. Главные герои хороводных действий не были связаны с природой и предметами окружающей действительности; здесь на первый план выходили люди с их переживаниями, свободными от религиозного исступления и мистицизма. По утверждению Б. В. Асафьева, «хоровод является драматическим действием, в кото-

ром разыгрываются под песню соответственно ее тексту сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада» [3, *59–60*].

Стоит также отметить, что именно круговые танцы считаются одной из самых ранних форм танцевального искусства, заключающей в себе единство пластики, темпа и ритма, а основными выразительным средствами этого вида народного танца являются движения рук и ног, которые древние славяне наделяли определенным смыслом.

В самом начале весны жители средней полосы России разыгрывали в деревнях большое «Сходбище» — простую и трогательную игру, при звуках песен которой молодежь начинала собираться на следующее за ней игрище. В конце мая — начале июня начинались полевые работы, однако славяне продолжали задабривать божества ради хорошего урожая, топча землю, водя хороводы, призывая русалок у водоемов, чтобы они помогли росой и дождем избавиться от засухи. Так, веруя в волшебную силу различных существ, нашими предками было создано великое множество преданий и сказок о Бабе-Яге, Лешем, Водяном, Кощее Бессмертном, Домовом, русалках и прочей нечисти.

Одним из самых значимых событий славянского календаря были Троицкие праздники, куда входят Преполовение, Вознесение, Семик и Троицкая неделя, которые знаменуют завершение весеннего цикла. Основные обряды данного периода были связаны с культом природы (в них принимали участие девушки), а также с поминовением утопленников или всех умерших. Так, весенне-праздничные игрища делились на «Окликание» (встречу), «Завивание венков», или «Березки», и «Провожание» («Русалии»). В этот день накрывали на стол, плели венки из березы и украшали молодыми ветками избы, а девушки надевали самые лучшие наряды, молодежь устраивала пышные гуляния на природе.

Девушки, достигшие брачного возраста, участвовали в обрядах инициации — бросая венок в воду, они прощались с девичеством. Помимо этого, в некоторых областях проводился обряд «Завивание березы». В это же время в городах средней полосы России проходили невестины смотрины: матери одевали своих незамужних дочерей в красивые платья, румянили их, причесывали и выводили либо на площадь, либо на луг, выстраивая в один ряд. Таких девушек называли «славушницами» или «славенками», их в качестве будущих жен рассматривали юноши, приходившие на смотрины вместе со своими матерями.

Самым ярким летним событием являлся день Ивана Купалы — 7 июля. Считалось, что в этот день в лесу все оживает — и цветы, и деревья, и нечистая сила. В ночь на Ивана Купалу, по преданиям, в лесу распускается и горит ярким красно-оранжевым цветом папоротник; ходили слухи, что тот, кто сорвет этот цветок и не попадется в руки потусторонних сил, найдет клад. Наиболее ярко этот праздник описан Н. В. Гоголем в повести «Вечер накануне Ивана Купала» (1830).

В этот день было принято жечь костры, куда бросали одежду больных детей, катать горящие колеса, символизирующие солнце, и умываться чудотворной росой, чтобы избавиться от болезней и порчи. Помимо этого, восточные славяне водили хороводы, прыгали через огонь, а поздно вечером девушки шли к берегу реки и гадали на суженного, пуская по воде сплетенные венки со свечками. Центральным праздником считался день летнего солнцестояния. В некоторых областях славяне праздновали день бога солнца Ярилы, сопровождая событие погребением куклы, названной в честь этого божества, плясками, играми, обильным количеством угощений. Летом времени на праздники практически не было — крестьяне работали в поле с утра до ночи.

В конце июля начиналась жатва, которая сопровождалась «Зажинками», а заканчивалась — «Дожинками». Кроме того, в языческой традиции древних славян присутствовали и другие праздники, связанные с обработкой земли: «Засевки», «Досевки», «Колосяницы», «Гречишницы», «Овсяницы», «Льняницы», «Заревницы» и т. д. Известно, что во время «Засевок» в некоторых районах средней полосы России, совершались определенные обряды без песен, но с приговорками, четкий ритм которых помогал ускорить и облегчить работу. Также в период «Засевок» устраивались вечерки, которые зачастую проводились в избах. Самая известная игра посевного периода, которая существовала во многих областях нашей страны, называлась «Просо». В период «Зажинок» обрядово-игрищная составляющая приходилась на время после работ на земле, когда солнце уже заходило. Существовал интересный обычай: девушки брали с собой в поле ржаной хлеб, который заготавливали специально для «Зажинок», и бережно клали его на землю в том месте,

где начиналась зажинка. Это действо в восприятии мира наших предков должно было задобрить богов и помочь матери сырой земле дать обильный урожай.

Последний собранный сноп в августе считался целительным, его хранили до Нового года. Окончанием всех полевых работ у славян было принято считать день Рождества Богородицы, или «Осенины», которые отмечали 8 (21) сентября. В этот день гасили старый и зажигали новый огонь, добывая его при помощи камней и дерева, ходили к новобрачным, восхваляли хлеб и благодарили природу за плодородный летний сезон. Сохранились сведения о том, что в период «Осенин» женщины проводили следующий обряд: выходя на берег любого водоема, одна из девушек, зачастую самая старшая, шла в центр девичьего круга с хлебом, а все остальные участницы водили вокруг нее хороводы, пели и плясали, после чего хлеб, который благодаря этому действию напитывался магической силой, делили между собой и кормили скот.

«Праздники урожая — и все осенние обряды, связанные с ними, были наполнены благодарностью Велесу (Волосу) или другим божествам, от которых зависело состояние урожая, пожеланиями и просьбами не менее богатого урожая, как на следующий год, так и в последующие годы» [8, *217*]. В традицию осенних обрядовых действий входили «Капустницы», или «Капустные вечерки», которые праздновались в течение двух недель в сентябре. В этот праздник девушки, нарядившись в самые яркие одежды, ходили с песнями по домам разбивать капусту. На вечерках, в том помещении, где они проводились, хозяйки готовили «хлебальные» пироги и подавали к столу пиво. Этот обряд отдаленно напоминает смотрины невест, так как молодые парни нередко заходили в избу в надежде найти себе спутницу жизни. Завершив работу, молодежь водила хороводы всю ночь. Осенью народ веселился на вечерках, где проводились спокойные игры, «прогулки» и исполнялись игровые песни. Среди осенних обрядов были такие, как «Кочетятники», «Ссыпки», «Кузьминки» (также известный как «Похороны Кузьмы-Демьяна»).

Семейные обряды славян были связаны с событиями в жизни людей: рождением ребенка, вступлением в пору зрелости, созданием семьи, смертью и т. д. До нас, к сожалению, дошли немногие обряды, среди которых можно выделить родильные, свадебные и похоронные, сопровождавшиеся различными гуляниями, играми, песнями, частушками, хороводами и плясками. Так, к примеру, по традициям родильных обрядов, новорожденного ребенка сразу же окунали в воду, добавляя в купель мед, различные травы, цветы, а после несли к печке — главному очагу дома, где ребенка «принимали» в семью. По случаю родов в доме проводился праздник и гуляния. С принятием христианства славяне крестили ребенка на восьмой или сороковой день после его рождения. После обряда крещения семья накрывала широкий стол, угощая не только тех, кто приходил в дом поздравить родителей и ребенка, но и нищих с бездомными. Крестины чаще означали вхождение новорожденного в семью, общину.

По мере взросления, каждый ребенок проходил обряд инициации, который связывали с его ритуальной смертью и вхождением в жизнь в новом качестве взрослого человека. Для мальчиков проводили различные испытания, в которых они доказывали общине, что могут стать ее полноправными членами, воинами и настоящими мужчинами. Во время одного из праздников троицкого цикла девочки проходили обряд «кумления», когда они делились друг с другом своими личными вещами, объятиями и поцелуями, а также трапезничали яичницей и «кумились», заключая союз между собой через своеобразные воротца, сплетенные из березовых веток.

Свадебные же обряды в основном проводились в весенне-летний период и состояли из нескольких традиций. Все начиналось со знакомства молодых, которое чаще всего происходило на различных гуляниях, посиделках или вечерках и продолжалось затем ухаживаниями. Порой родители сами знакомили девушек и парней, считая их будущий союз наиболее удачным. У некоторых славянских племен, к примеру радимичей и вятичей, существовал также обычай умыкания девушек.

После выбора партнеров начинались так называемые «сборы», включавшие в себя обряд сватовства, когда в дом невесты наведывались сваты. Они знакомились с девушкой и ее семьей, узнавали каково ее приданое, а если жених не был знаком с будущей женой или знал ее не очень хорошо, то сваты собирали необходимую информацию о ней, которой потом делились с ее будущим супругом. После сватовства проходили смотри-

ны, когда родители девушки наведывались в дом жениха смотреть его хозяйство, которое считалось главным показателем будущего благополучия семьи. В случае одобрения кандидатуры для своей дочки, родители согласовывали свадьбу, и две семьи участвовали в обряде «рукобитья» — заключения договора о бракосочетании, с момента которого начиналась подготовка к свадьбе. Этот обряд проходил в доме невесты и сопровождался угощением и празднеством. Среди гостей были не только будущие родственники, но и вся деревня. Расторжение договора считалось неприемлемым и бесчестным. После рукобитья жених преподносил невесте первый подарок в виде кольца, принимая которое, она давала свое согласие на брак.

К самой свадьбе чаще всего готовились недели две. Невеста в это время вместе с подругами должна была собрать свое приданное, куда входили вещи, сделанные ее руками, постель и подарки жениху и его семье. Накануне свадебного дня девушка с подругами и со своими родственниками посещала баню, где происходил процесс «омывания», включающий в себя элементы обряда. Перед свадьбой невеста встречалась со своими подругами на девичнике, который символизировал прощание девушки с прежней жизнью. Подруги расплетали невесте девичью косу, а также причитали и пели обрядовые песни, готовя свою подругу к новому жизненному этапу:

Заплети-ка-си, мила подружинька,
А мне русу косу.
А вплети-ка-си алу лентычку,
С карешка-та ты всё тугохынька,
Пад конец косы ты слабёхынька.

В день свадьбы молодая девушка ждала в родном доме приезда жениха, оплакивая уход из семьи и жалуясь на свою судьбу. Замужние подруги «успокаивали» ее, рассказывая о трудностях, с которыми невесте придется столкнуться в браке. Дождавшись жениха с дружкой (братом или другом жениха, который руководил свадебным обрядом), семья невесты проводила обряд выкупа. Помимо этого, в доме девушки могли происходить ритуальные обманы жениха, когда к нему вместо невесты выводили другую девушку с покрытой платком головой. В таком случае парень начинал искать настоящую невесту или снова ее выкупать. Затем родители проводили благословление брачующихся караваем и иконой. Следующим свадебным этапом было венчание в церкви, после которого новобрачные отправлялись в дом жениха, родители которого также должны были их благословить. С этого момента невеста переставала причитать и начинала радоваться новой жизни вместе с приглашенными гостями на пиру, который сопровождался величальными песнями молодоженам, родителям и дружке, а также различными хореографическими действиями. Пир длился несколько дней и в доме жениха, и в доме невесты.

Похоронные обычаи у восточных славян, которые также относятся к циклу семейных обрядов, имели название «тризна», куда входили различные песни, пляски, столования и военные состязания в честь усопшего. Отношение к загробной жизни у наших предков было особенным — до принятия христианства они поклонялись множеству языческих богов, старались их задобрить, а также общались с душами умерших. Погребальный обряд состоял из нескольких фаз: покойника омывали, одевали в лучшую одежду, наряжали, проводили ритуальную службу, которая сопровождалась танцем, затем тело умершего либо сжигали, либо предавали сырой земле. Наши предки верили, что тризна освобождала душу покойников из их тел, а специфические ритуальные действа, которые производились в контексте данного обряда, защищали живых людей от злых сил потустороннего мира.

Таким образом, можно сделать вывод, что различные танцевальные действа являлись неотъемлемой частью разнообразных жизненных событий наших предков, а «русский народный танец на всех этапах своего развития отражал общенациональные черты, социальный и бытовой уклад народа, его настроение, обряды и обычаи» [6, *6*]. На формирование русского народного танца огромное влияние оказали язычество восточных славян, их фольклорные традиции, хранящиеся в былинах, сказках и народных преданиях, а также различные сезонные и бытовые праздники, которые сопровождались обрядами, играми, песнями и танцами. С принятием христианства на Руси, с активным заселением территорий другими народами, с дальнейшим появлением скоморошества и формированием народных представлений первоначальный вид истинно фольклорного танца русского народа претерпевал значительные изменения, а порой и вовсе утрачивался.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Баркова А. Л.* Славянские мифы. От Велеса и Мокоши до птицы Сирин и Ивана Купалы. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2022. 248 с.
2. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Игры народов СССР. М.-Л. : Academia, 1933. 563 с.
3. *Глебов И.* Симфонические этюды. Петербург : Государственная филармония, 1922. 326 с.
4. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. М. : Искусство, 1976. 367 с.
5. *Заикин Н. И., Заикина Н. А.* Русский народный танец: в 19 ч. Ч. 2. Пляска. Орел : Орловский государственный институт культуры, 2018. 141 с.
6. *Захаров В. М.* Поэтика русского танца : монография : в 5 т. Т. 1. М. : Святогор, 2004. 440 с.
7. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. 2-е изд., испр. СПб. : Лань; Планета музыки, 2008. 384 с.
8. *Мурашко М. П.* Классификация русского танца : монографическое исследование. М. : МГУКИ, 2012. 552 с.
9. Русская традиционная хореография: региональные исследования и актуализация : сборник научно-методических статей и материалов / сост. В. В. Григорьева, А. И. Шилин; ред. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. М. : Государственный Российский Дом народного творчества им. Д. В. Поленова, 2020. 224 с.

REFERENCES

1. Barkova A. L. Slavyanskie mify. Ot Velesa i Mokoshi do ptitsy Sirin i Ivana Kupaly [Slavic Myths. From Veles and Mokosha to the Bird Sirin and Ivan Kupala]. Moscow, 2022. 248 p. (In Russian)
2. Vsevolodsky-Gerngross V. N. Igry narodov SSSR [Games of the Peoples of the USSR]. Moscow-Leningrad, 1933. 563 p. (In Russian)
3. Glebov I. Simfonicheskie etyudy [Symphonic Etudes]. Saint Petersburg, 1922. 326 p. (In Russian)
4. Goleizovsky K. Ya. Obrazy russkoi narodnoi khoreografii [Images of Russian Folk Choreography]. Moscow, 1976. 367 p. (In Russian)
5. Zaikin N. I., Zaikina N. A. Russkii narodnyi tanets [Russian Folk Dance : in 19 vol.]. Vol. 2: Plyaska [Dance]. Orel, 2018. 141 p. (In Russian)
6. Zakharov V. M. Poetika russkogo tantsa [Poetics of Russian Dance : in 5 vol.]. Vol. I. Moscow, 2004. 440 p. (In Russian)
7. Krasovskaya V. M. Russkii baletnyi teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka [Russian Ballet Theatre from Its Origins to the mid-XIXth century]. Saint Petersburg, 2008. 384 p. (In Russian)
8. Murashko M. P. Klassifikatsiya russkogo tantsa [Classification of Russian Dance]. Moscow, 2012. 552 p. (In Russian)
9. Grigor'eva V. V., Shilin A. I., Dorokhova E. A., Morozov D. V. (ed.) Russkaya traditsionnaya khoreografiya: regional'nye issledovaniya i aktualizatsiya [Russian Traditional Choreography: Regional Research and Actualization]. Digest of scientific and methodological articles and materials. Moscow, 2020. 224 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Гусенкова А. А. — магистр, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения.

Information about the author:

Gusenkova A. A. — Master, Applicant for the academic degree of Candidate of Art Criticism.

Статья поступила в редакцию 10 апреля 2024 года; одобрена после рецензирования 10 июня 2024 года; принята к публикации 13 июня 2024 года.

The article was submitted April 10, 2024; approved after reviewing June 10, 2024; accepted for publication June 13, 2024.

Научная статья
УДК 739.2
DOI: 10.36871/hon.202403130

СИНКРЕТИЗМ СТЕПНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ЭСТЕТИКИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮВЕЛИРА ИЛЬИ КАЗАКОВА

Аман Илесович Ибрагимов

Казахский национальный педагогический университет имени Абая
050010, Республика Казахстан, Алматы, проспект Достык, 13

Aman.07@inbox.ru, ORCID: 0000-0003-3203-4961

В настоящей статье рассматривается символическая взаимосвязь четырех основных элементов — серебро/металл, камень, дерево и кость, их осмысление и трактовки в творчестве известного казахстанского ювелира Ильи Казакова. По мнению автора статьи, эти понятия не только символизируют различные аспекты степной вселенной, но и объединяются в синкретический союз с эстетикой информационных технологий. Молодой, но уже опытный карагандинский художник Илья Казаков особо выделяется в арт-пространстве современного Казахстана, а его творчество, на наш взгляд, представляет собой «сплав» степного мировоззрения и мышления современного человека, живущего в век информационных технологий. Создавая ювелирные изделия на основе местной художественной обработки металла, художник вносит в свое творчество активное экспериментальное начало, навеянное архисовременной эстетикой. Степные мотивы и коды цифровой эпохи слились в его творчестве в гармоничном симбиозе. Через анализ художественных приемов, выбор материалов и образных решений в работах И. Казакова автор статьи стремится постичь процесс слияния традиционных культурных символов с современными технологическими реалиями. Методологический подход, используемый в работе, позволяет увидеть творчество И. Казакова в контексте не только индивидуального выражения, но и в качестве рефлексии по поводу современной культурной идентичности.

Ключевые слова: символизм, ювелирное искусство, Евразийский космос, Илья Казаков, творчество, синкретический союз, степное мировоззрение, уникальный стиль, Казахстан

Финансирование: статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект №850000Ф.99.1.БН66АА04000 «Тюркский мир "Большого Алтая": единство и многообразие в истории и современности».

Для цитирования: *Ибрагимов А. И.* Синкретизм степного мировоззрения и эстетики информационных технологий в творчестве ювелира Ильи Казакова // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 130–139. https://doi.org/10.36871/ hon.202403130

Original article

SYNCRETISM OF THE STEPPE WORLDVIEW AND THE AESTHETICS OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE WORKS OF ILYA KAZAKOV

Aman I. Ibragimov

© Ибрагимов А. И., 2024

Abai Kazakh National Pedagogical University
13 Dostyk Ave., Almaty, 050010, Republic of Kazakhstan

Aman.07@inbox.ru, ORCID: 0000-0003-3203-4961

This article examines the symbolic interrelation between four main elements — silver/metal, stone, wood, bone — and their interpretation in the creative work of the renowned Kazakh jeweler Ilya Kazakov. The author argues that these concepts not only symbolise various aspects of the steppe universe, but also form a syncretic union with the aesthetics of information technology. Ilya Kazakov, a young, but already mature artist from Karaganda, stands out in the artistic space of contemporary Kazakhstan, and his creativity, in our view, is a fusion of the steppe worldview and the mindset of the information technology. Through the artistic treatment of local metalwork, Kazakov brings an active experimental approach to his work, inspired by the aesthetics of ancient times. Steppe motifs and the codes of the digital era merge in a harmonious symbiosis in his work. By analysing the artistic techniques, choice of materials and figurative decisions in Kazakov's works, the author of the article seeks to understand the process of merging traditional cultural symbols with contemporary technological realities. The methodological approach employed in the study allows for the interpretation of Kazakov's creativity not only as an individual expression of the artist but also as a reflection of contemporary cultural identity.

Keywords: symbolism, jewelry art, Eurasian cosmos, Ilya Kazakov, creativity, syncretic union, steppe worldview, unique style, Kazakhstan

Financing: the article was written within the framework of the State Order of the Altai State University, Project no. 850000F.99.1.BN66AA04000 "The Turkic World of Greater Altai: Unity and Diversity in History and Modernity".

For citation: Ibragimov A. I. Syncretism of the Steppe Worldview and the Aesthetics of Information Technologies in the Works of Ilya Kazakov. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 130–139. https://doi.org/10.36871/hon.202402130 (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

В эпоху информационных технологий в современном искусстве получают отражение как эмоциональные, так и рациональные способы восприятия мира. Экспериментальные поиски в области современного искусства в целом, и ювелирного искусства в частности, представляют собой концентрацию различных эстетических парадигм, которые логически воспринимаются в современном контексте и даже имеют историческое обоснование. Настоящее время охватывает как старые, так и новые формы искусства — это период, в котором «вчера» встречается с «сегодня» и порождает «завтра».

В этом ракурсе обращает на себя внимание творчество ювелира из Караганды Ильи Казакова. Казахстанский художник, вдохновленный традициями казахского ювелирного искусства, переосмысливает их в современном контексте, что выражается в объединении таких материалов, как металл, камень, дерево и кость. В своем творчестве Илья Казаков стремится к совершенствованию выразительного языка, исследуя новые формы восприятия и взаимодействия с искусством в эпоху информационных технологий.

Как утверждает И. А. Евин, «в процессах выбора новое часто возникает как не существовавшее ранее сочетание старого», и это предполагает сохранение памяти о предшествующих достижениях для появления инноваций [3, *64*]. Для Казакова такой памятью служат традиционные материалы и техники исполнения, характерные для казахского ювелирного и декоративного искусства. Совмещение этих элементов обеспечило синергетический эффект произведений, позволяя выйти за рамки обычных визуальных интерпретаций и открывая новые перспективы для восприятия смысла образов. Можно сказать, что творчество Казакова стимулировано не только традиционными элементами, но и новым состоянием сознания, что помогло ему найти современные выразительные средства в области декоративного и ювелирного искусства.

Интересные сочетания материалов и техник исполнения в изделиях И. Казакова находятся в русле ювелирных разработок казахских «*зергеров*» (каз. — ювелиров), приведен-

ных в современных исследованиях в области декоративного искусства [10], где дается характеристика традиционного и современного ювелирного искусства Казахстана. В своем исследовании А. И. Мамбетова пишет: «…изучение ювелирного искусства Казахстана имеет исходной базой анализ синкретического мышления человека традиционного кочевого общества, разработавшего в силу глубокой сакральности изобразительно-выразительную систему знаков» [8]. То же самое мы можем проследить в большинстве работ карагандинского ювелира. Эти аспекты отражают не только индивидуальный подход И. Казакова, но и его глубокое взаимодействие с актуальными тенденциями в искусстве.

В исследованиях, проведенных Шайгозовой Ж. Н. и Султановой М. Э., подчеркивается, что творчество И. Казакова «характеризует богатый символический язык: мастер сочетает творческое осмысление национальных ювелирных традиций и плодотворную работу по созданию произведений-фантазий» [13, *106*]. Сорокина Ю. В. отмечает, что «постмодернистская практика, то есть смешение стилей прошлого и нынешнего, обогащение традиционной культуры новыми решениями стала главной темой работы мастеров прикладного искусства современности». [11, *17*]. Данные выдержки подчеркивают значимость разработки Казаковым современного экспрессивного языка в области декоративно-прикладного и ювелирного искусства, который отвечает на вызовы современности. По нашему мнению, традиционные украшения — серьги, браслеты и кольца, выполненные в национальном стиле, наследуют исторические традиции Казахстана, а также символику древних мифологических представлений его народа. Это свидетельствует о глубоких культурных и эстетических связях, отражающих дух времени и национальную идентичность. Такие изделия становятся не только предметами украшения, они несут в себе образы, заимствованные из богатого культурного наследия, но представленные в индивидуальной творческой интерпретации.

Отметим, что работы казахстанских ювелиров не только представляют собой прекрасные образцы современного ювелирного искусства, но и олицетворяют собой серьезные научные исследования, направленные на поиск новаторских подходов к созданию уникальных современных украшений, синтезирующих в себе элементы культурного наследия и имеющих эстетическую ценность. По мнению Е. С. Ермаковой, работы ювелиров Ильи Казакова и Динары Абикеновой выделяются своим уникальным авторским почерком, «который характеризуется не только эстетическими аспектами, но и глубокими научными концепциями». Предпочитая избегать резких экспериментов, они «воздерживаются от слишком острой авангардной стилистики предшественников и развивают свое творчество в более спокойном русле *contemporary*, привнося в свой стиль национальные образы» [4, *73*]. Таким образом, мастера находятся в постоянном поиске гармонии между традиционными методами ювелирного искусства и новаторскими подходами к дизайну. Их работы не только представляют собой уникальные художественные концепции, но и воплощают фундаментальные принципы эстетики и культурной идентичности.

В процессе создания украшений художники придерживаются научных методов исследования при выборе материалов и технологий производства, что позволяет им не только реализовывать свои художественные идеи, но и достичь высокого уровня качества и долговечности продукции.

Творения-фантазии Ильи Казакова — интересный пример художественных поисков. В браслете, представленном на фото (рис. 1), автор явно стремится к соединению эстетических и познавательных аспектов, обусловленных как культурным контекстом, так и индивидуальным воображением. Дизайн браслета ручной работы свидетельствует о внимании автора к деталям. Сам браслет является не только украшением, но и уникальным произведением, способным завоевать внимание ценителей искусства.

Как сказал сам мастер: «Это я из своей мастерской гляжу на мир, изучаю его и де-

Рис. 1. Илья Казаков. Браслет «Хозяин жизни». Серебро, хризопраз. 2012

монстрирую мастерство». Браслет «Хозяин жизни», воплощая национальные мотивы, представляет собой гармоничное сочетание символических элементов и технических решений, что делает его не просто украшением, но и объектом медитации и философского рефлексирования. Этот артефакт пронизан слоями значений, отражающих архетипические представления о жизни, смерти, и вечности, в то время как его форма и конструкция свидетельствуют о синтезе современного технического мастерства и художественной концепции.

Центральная часть браслета оформлена в виде элегантной, объемной конструкции, напоминающей шлем или маску, с выразительными линиями и узорами, внутри которой сидит человек. В центре этой конструкции расположен полудрагоценный камень хризопраз, служащий акцентом украшения. Вокруг камня и по всему периметру браслета видны тонкие резные линии и узоры, придающие ему винтажный или антикварный вид.

Изучая произведения Ильи Казакова, можно проследить корни его вдохновения в мифологических традициях различных культур, а также в философских и научных идеях, характерных для современного общества. Творчество ювелира выступает в качестве исследовательского поля, где встречаются и взаимодействуют различные формы знания, что помогает созданию уникального культурного дискурса, вызывая новое понимание роли исторической мифологии в современном рациональном мире.

К примеру, работа «Перекресток шелкового пути» (рис. 2) представляет собой серебряную подвеску сложной конструкции. Кулон выполнен в этническом стиле с использованием геометрических узоров и традиционных орнаментов. Он имеет круглую основную часть, в которую помещены элементы, напоминающие стрелки или копья, простирающиеся от одного конца овала к другому и напоминающие стилизованный «*шаныpак*» (верхняя конструктивная часть юрты). Внутри формы находятся три овальные вставки из бирюзы, которые располагаются по вертикали на металлических «лентах». Отметим, что драгоценные камни, применяемые в украшениях, в историческом контексте имели особое значение. Они рассматривались как амулеты, обладающие оградительными свойствами для владельца: «…сердолик защищал от сглаза, жемчуг лечил бельмо, коралл спасал от порчи, бирюза приносила счастье. В перламутре видели частицу лунного света, а луна в казахской мифологии имела важно значение» [1, 7]. Можно сказать, что в подвеске получили отражение древние верования, в рамках которых существовала вера в охранительные функции драгоценного камня.

Рис. 2. Илья Казаков. Подвеска «Перекресток шелкового пути». Серебро, бирюза. 2013

Внешняя часть подвески украшена различными узорами и символами, включая треугольники, линии, знаки и, возможно, даже буквы. Верхняя часть кулона оснащена ушком для цепочки или шнурка. Как пояснил сам мастер, «каждый орнамент представляет собой некий путь и означает отдельную культуру и различные виды ремесел. Спираль символизирует бесконечность взаимодействий, а камни олицетворяют караван на этом перекрестке». Сложная семантическая нагрузка, инкорпорированная в элементы орнамента, символизирует циклическое единство человека с природой и их взаимозависимость. Подвеска ручной работы выполнена в серебре, она отражает художественные мотивы истории, тесно связанной с Великим шелковым путем.

Следующее украшение похоже на традиционный национальный амулет, состоящий из металлической цепочки, к которой прикреплены различные элементы, сделанные из черного дерева и лосиного рога (рис. 3), что придает изделию изысканный вид.

В центральной части расположен основной элемент с круглой металлической рамкой и орнаментом, в центре которого находится декоративная вставка в виде креста. От цен-

Рис. 3. Илья Казаков. Колье, нагрудное украшение «Тайга». Серебро, лосиный рог, бирюза, латунь, холодная эмаль, медь, черное дерево. 2017

тральной части вниз отходят пять параллельных цепочек с декоративными, похожими на маленькие щиты элементами на концах, которые инкрустированы внутри полудрагоценным камнем — бирюзой. По словам Н. И. Денисовой, «космогонические мотивы казахского орнамента возникли, очевидно, в толще напластований культур древних племен и народов. К ним относятся *дөңгелек* — солярный круг, торт кулак — крестовина, шимай — спираль, символизирующие со времен саков, соответственно, мировое пространство, четыре стороны света, вечное движение» [2].

Отметим, что произведения И. Казакова (рис. 2 и 3), характеризующиеся круглой композицией, являются важным объектом изучения в контексте символической иконографии. Круг как геометрическая фигура имеет множество культурных и архетипических ассоциаций, которые заслуживают внимательного рассмотрения. Символическая значимость круга в данном контексте может быть проанализирована также и сквозь призму антропологических и культурологических исследований. Круг как форма ассоциируется с небесными светилами и космическими явлениями, что может быть интерпретировано как метафора бесконечности, цикличности и космического порядка. Как утверждает Б. Д. Кокумбаева, иконографический образ *дөңгелек* (круг), близкий природным формам, таким, например, как солнце, становится воплощением вечной жизни и долголетия. Мотив *шимай* (спираль) вмещает в себя философское осмысление структуры мирового пространства, так как, согласно концепциям кочевников, жизненный путь предстает не как линейное развитие, поскольку он неизбежно сопряжен с трудными поворотами, убываниями и подъемами. *Төрт құлак* (крестовина), представляющий четыре стороны света, переносит свою символическую функцию в область духовного содержания, вмещая пожелание успеха на любом выбранном пути человека. [6, *152–153*].

В контексте антропологии и этнографии, круг может рассматриваться как символ единства и целостности, отражающий космический порядок и гармонию вселенной. Этот символ часто встречается в древних мифологиях и религиозных верованиях, связанных с культом солнца или другими астральными объектами. Следовательно, использование круглой композиции в работах И. Казакова может рассматриваться как многослойный символический акт, отражающий как космологические концепции, так и архетипические образы, пронизывающие культурное сознание человечества на протяжении многих веков.

На рисунке 4 представлено кольцо, известное под названием «Дудук». Оно выполнено в этническом стиле и характеризуется множеством деталей, подлежащих анализу в контексте исследования культурного наследия и художественного ремесла. Данное ювелирное изделие изготовлено из различных материалов, включая серебро, кость, холодную эмаль, медь и бирюзу. Кольцо создано с применением различных техник, таких как ковка, чеканка, гравировка, инкрустация. Особое внимание в этой работе привлекает цилиндрический элемент из кости, украшенный орнаментами, и ин-

Рис. 4. Илья Казаков. Кольцо «Дудук». Кость, серебро, холодная эмаль, медь, бирюза. 2016

крустированный камнем бирюзы, что придает изделию изысканный вид. По словам исследователя, еще древние ремесленники «владели… искусством обработки костей и рогов животных, нанесения на них различных орнаментов, узоров» [5]. Для получения наилучших результатов обработки предпочтение отдавалось костям, которые подвергались длительному варению, что позволяло улучшить их текстуру и упругость. После зимних охотничьих сборищ крупные кости животных хранились отдельно и в течение времени постепенно обрабатывались для создания различных изделий [там же, *38*].

В основании кольца расположены медные вставки, оттеняющие серебряную поверхность. Такое кольцо, являясь отражением традиций ремесла и ювелирного мастерства, может быть сувениром или частью национального убранства.

В ходе беседы с Ильей Казаковым ювелир отметил, что «в каждом изделии содержится душа мастера». Это говорит о важности персонального вклада художника в созданные им украшения. Он упомянул также легенду о том, что «звон серебра отталкивает злых духов», что могло стать источником вдохновения при создании украшения, обладающего особым звуковым эффектом. Сияние серебра вызывало у казахов ассоциации с лунным светом и самой Луной, в их представлении «этот металл обладал очистительным, оберегающим и магическим свойствами. Выражение “купаться в золоте (серебре)” в прошлом имело прямой смысл. Купание детей в воде с золотыми и серебряными монетами кроме ритуального — магического — значения имело и лечебное. Именно с очистительной и благожелательной целью бросали серебряные кольца и монеты в воду для купания ребенка при исполнении обряда сорока дней — с пожеланиями оградить от дурного глаза» [7, *199–200*].

Подвеска-амулет, напоминающая очертания мужчины-шамана (рис. 5), выполнена в этническом стиле и состоит из серебряных частей с тонкой резьбой и узорами. В центральной части амулета размещен кабошон голубого цвета, окруженный орнаментом. Изделие имеет несколько подвесок с каплевидными элементами на концах и меньшими голубыми вставками, что создает впечатление подвижности.

Верхняя часть кулона соединена с цепочкой, которая включает элементы, похожие на пружины и овальные звенья. Украшение завершается шнурком для ношения на шее. Стиль и оформление предполагают, что украшение может иметь культурное или историческое значение, оно похоже на традиционные изделия одной из этнических групп.

Рис. 5. Илья Казаков. Подвеска «Две фигуры. Женское и мужское начало Тенгри». Серебро, кость, рог, черное дерево, горячая эмаль, хризопраз, медь, латунь, коралл, жемчуг, гранат, янтарь, различные камни, привезенные с разных месторождений (бусины)

Ввиду того, что подвеска имеет название «Две фигуры. Женское и мужское начало Тенгри», опишем кулон, который символизирует женский образ и представляет собой очень сложное и детализированное украшение (рис. 6).

Основной цвет — серебристый, со множеством вставок различных цветов и форм, сочетающихся с черным деревом, различными полудрагоценными камнями, костью и т. д. В верхней центральной части изделия находится цилиндрическое украшение с поперечной вставкой из черного дерева как образ перевернутой луны. Изображения астрономических объектов, таких как звезды и луна, в контексте казахского орнамента явно имеют космогоническую природу. Проявляясь в визуальных образах, космос концептуализируется через трехуровневое пространство, артикулированное в символе *үшбұрыш* (треугольник). Семантика данного символа, поддающаяся интерпретации, выражает

Рис. 6. Илья Казаков. Подвеска «Две фигуры. Женское начало Тенгри». Серебро, кость, рог, черное дерево, горячая эмаль, хризопраз, медь, латунь, коралл, жемчуг, гранат, янтарь, различные камни, привезенные с разных месторождений (бусины)

стремление к чистоте небес, земли и воды, а также пожелание долгой жизни. От нижнего края головного убора, представленного в символичном изображении луны, вниз уходят шесть подвесок из полудрагоценных камней, ниже расположен круг с бирюзой, вписанный лучами во внешний серебряный круг, — некий символ лица женщины. Он переходит в сложную конструкцию центральной части, изображенную в виде тела в белом одеянии с многочисленными деталями, с украшением из бирюзы в окружении мелких камешков. Центральная часть отделана многочисленными камнями, отчеканенными геометрическими узорами, бусинами, проволокой и другими элементами декора. Справа находится большой желтоватый камень овальной формы, окруженный белыми и синими элементами, напоминающий бубен в руках женщины, к нему прикреплены пять подвесок в форме лопастей, также украшенных камнями и бусинами. Весь предмет украшен разнообразными элементами и напоминает этнический аксессуар ручной работы. Как сказал автор, «данное колье — это олицетворение гармонии, тут речь идет о связях, на тонком уровне дополняющих друг друга».

Использование Ильей Казаковым в своих работах преимущественно серебра иллюстрирует ассоциации, связанные с этим металлом в традиционной казахской культуре. Оно отражает также глубоко укорененные в культурном коллективе представления о мистическом и символическом значении серебра. Исторические документы подтверждают, что серебро воспринималось как связующее звено между небесными и земными силами, как частичка ночного светила, обладающая защитными и магическими свойствами. Этим подчеркивается также важность серебряных украшений в повседневной жизни казахских женщин, особенно при приготовлении пищи. Отсутствие серебряных украшений на руках женщины, занимающейся кулинарией, традиционно ассоциировалось с неблагополучием и негативными последствиями для тех, кто будет есть приготовленную пищу, что подчеркивает значимость серебра в культуре и бытовых практиках казахского народа.

Таким образом, серебро в творчестве Ильи Казакова не только отражает индивидуальные художественные предпочтения мастера, но и свидетельствует о глубоком уважении и понимании традиционных культурных ценностей, которые повлияли на формирование его художественного стиля.

В рамках научного анализа творческих работ Ильи Казакова отметим, что он выстраивает в них некую концепцию традиции, представляющую собой важный аспект этнической культуры (рис. 7, 8, 9), «которая обеспечивает ее устойчивость и выполнение этноинтегрирующей и этнодифференцирующей функций, выступая механизмом сохранения, передачи культурных ценностей, смыслов, символики, самой идентичности этнической общности» [9, *183*].

Обращение к мифологическим образам позволяет художнику не только воспроизвести древнее изображение, — пишет С. К. Сураганов, — но и самому погрузиться в тот мир, обнаружить нечто свое и представить новое прочтение древнего мотива [12, *432*]. В любом случае, несмотря на абстракцию и упро-

Рис. 7. 8. Илья Казаков. Кольцо и серьги «Наше наследие». Серебро, дерево, кораллы. 2012

Рис. 9. Илья Казаков. Браслет «Джайляу». Серебро. 2012

щение, реальные артефакты сохраняют свою идентифицируемость, а их формы, уходящие своими корнями в древние эпохи, продолжают оставаться актуальными в контексте казахского художественного творчества.

ВЫВОДЫ

В заключение отметим, что в творчестве Ильи Казакова решающую роль играет явное стремление к новаторству при сочетании художественных материалов и техник исполнения. Его художественные произведения представляют собой уникальный симбиоз индивидуальных, авторских черт и общих закономерностей. Синергетический эффект, присущий творчеству Казакова, расширяет границы визуальных предпочтений и открывает новые перспективы в формировании современного ювелирного искусства в Казахстане.

Конечно, немаловажен и тот факт, что в настоящее время народное искусство рассматривается как значительная составляющая культурного наследия, а не только как жизнеспособное явление, интегрированное в традиционный быт. Сегодня в сфере ювелирного искусства действуют специалисты с разным уровнем образования — от среднетехнического, полученного в колледжах, до высшего, включающего в себя изучение истории искусства, дизайна и других курсов. Тем не менее оценка мастерству художника дается на основании его произведений, а не его диплома.

Как пишет Ж. Н. Шайгозова, «работы современных зергеров, приумножая древние традиции, словно заново открывают миру пространственно-временные представления номадов, специфику их миропонимания, но уже современными средствами и формами» [13, *107*]. Мы считаем, что творчество Ильи Казакова представляет собой уникальный пример синтеза традиций и инноваций, где культурная память и современные тенденции взаимодействуют, создавая новые перспективы в художественном выражении.

По нашему мнению, современный художник-ювелир отличается от народного мастера свободой творческого выбора. Творческие решения народного мастера ограничены традицией и доступным информационным полем, в то время как у художника-ювелира они определяются индивидуальными способностями, приобретенными навыками и стремлением к постоянному обновлению знаний, особенно в условиях доступности информации. Мастер, работы которого были рассмотрены в данной статье, преодолевая границы традиционного пластического мышления, идущего от древних *зергеров* Казахстана, воплощает свои идеи в массивных и тонко-пластичных формах, родившихся в результате образного и формального поиска. Его ювелирные изделия, абстрагированные и ассоциативные, наилучшим образом передают дух и ритм современной Сарыарки. В этом контексте творчество Ильи Казакова становится значимым вкладом в развитие современного ювелирного искусства Казахстана, открывая новые горизонты художественного творчества.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Баяхметова Е. Е.* Обереги казахского народа (символы, знаки, философия) // Вестник науки. 2022. Т. 2. № 1 (46). С. 4–10.
2. *Денисова Н. И.* Орнаментальное искусство казахов как одна из составляющих духовной жизни народа // Проблемы художественной антропологии : материалы Международной

научно-практической конференции (г. Тара, 28 мая 2015 г.). Тара : Омский государственный технический университет, 2015. С. 27–35.
3. *Евин И. А.* Искусство и синергетика. М. : Едиториал УРСС, 2004. 164 с.
4. *Ермакова Е. С.* От народной традиции к авторскому ювелирному искусству Средней Азии // Традиционная культура. 2020. Т. 21. № 2. С. 63–76.
5. *Жумашова А. А.* Ювелирное искусство Отрара // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. 2023. № 2 (95). С. 35–40. (Серия гуманитарных наук)
6. *Кокумбаева Б. Д.* Онтология культуры. Павлодар : Павлодарский государственный педагогический институт, 2005. 268 с.
7. *Кызылбаева А. Т.* Серебряное великолепие Степи — ювелирное искусство казахов // Сохранение и рациональное использование культурного наследия в сфере туризма : материалы Международной научно-практической конференции (г. Уфа, 16–17 ноября 2016 г.). Уфа : Уфимский государственный нефтяной технический университет, 2016. С. 198–209.
8. *Мамбетова А. И.* Семиотика ювелирных украшений в традиционной культуре Казахстана : автореф. дис. … кандидата культурологии. СПб., 2005. 21 с.
9. *Нехвядович Л. И.* Многообразие подходов к определению понятия «этническая традиция» // Известия Алтайского государственного университета. 2010. № 4–3 (68). С. 179–184.
10. Серебро казахских зергеров: традиции в современном ювелирном искусстве // Археология, этнография и антропология Евразии. 2009. № 3 (39). С. 135–144.
11. *Сорокина Ю. В., Кибашева Т. Ж.* Инновация традиций: инструменты декоративно-прикладного искусства в формировании идентичности независимого Казахстана : сборники конференций НИЦ Социосфера / Культура, цивилизация, общество: парадигмы исследования и тенденции взаимодействия. 2023. № 17. С. 12–21.
12. *Сураганов С. К.* Традиция и новации в современном декоративно-прикладном искусстве казахов // Этнография Алтая и сопредельных территорий : материалы Международной научной конференции (г. Барнаул, 27–30 ноября 2008 г.); под ред. Т. К. Щегловой, И. В. Октябрьской. Вып. 7. Барнаул : Барнаульский государственный педагогический университет, 2008. С. 431–433.
13. *Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э.* Эхо времен: традиции и новаторство в казахстанском современном ювелирном искусстве // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна : сборник статей. Вып. 13. Новосибирск : Новосибирский государственный педагогический университет, 2015. С. 102–107.

REFERENCES

1. Bayakhmetova E. E. Amulets of the Kazakh People (Symbols, Signs, Philosophy). *Vestnik nauki* [*Science Journal*]. 2022, vol. 2, no. 1 (46). P. 4–10. (In Russian)
2. Denisova N. I. Ornamental Art of the Kazakhs as One of the Components of the Spiritual Life of the People. *Problemy khudozhestvennoi antropologii* [*Problems of Artistic Anthropology: materials of the International Scientific and Practical Conference (Tara, May 28, 2015)*]. Tara, 2015. P. 27–35. (In Russian)
3. Evin I. A. Iskusstvo i sinergetika [Art and Synergetics]. Moscow, 2004. 164 p. (In Russian)
4. Ermakova E. S. From Folk Tradition to the Modern Studio Jewelry Art of Central Asia. *Traditsionnaya kul'tura* [*Traditional Culture*]. 2020, vol. 21, no. 2. P. 63–76. (In Russian)
5. Zhumashova A. A. Jewelry Art of Otra. *Vestnik Tadzhikskogo gosudarstvennogo universiteta prava, biznesa i politiki* [*Bulletin of the Tajik State University of Law, Business and Politics. Series: Humanities*]. 2023, no. 2 (95). P. 35–40. (In Russian)
6. Kokumbaeva B. D. Ontologiya kul'tury [Ontology of Culture]. Pavlodar, 2005. 268 p. (In Russian)
7. Kyzylbaeva A. T. Silver Splendor of the Steppe — Jewelry Art of the Kazakhs. *Sokhranenie i ratsional'noe ispol'zovanie kul'turnogo naslediya v sfere turizma* [*Preservation and Rational Use of Cultural Heritage in Tourism: materials of the International Scientific and Practical Conference (Ufa, November 16–17, 2016)*]. Ufa, 2016. P. 198–209. (In Russian)
8. Mambetova A. I. Semiotika yuvelirnykh ukrashenii v traditsionnoi kul'ture Kazakhstana [Semiotics of Jewelry in the Traditional Culture of Kazakhstan]. Candidate dissertation abstract. Saint Petersburg, 2005. 21 p. (In Russian)

9. Nekhvyadovich L. I. Variety of Approaches to Concept Definition “Ethnic Tradition”. *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Izvestiya of Altai State University*]. 2010, no. 4–3 (68). P. 179–184. (In Russian)
10. Silver of Kazakh Zergers: Traditions in Modern Jewelry Art. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii* [*Archaeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia*]. 2009, no. 3 (39). P. 135–144. (In Russian)
11. Sorokina Yu. V., Kibasheva T. Zh. Innovation of Traditions: Tools of Decorative and Applied Art in the Formation of the Identity of Independent Kazakhstan. *Kul’tura, tsivilizatsiya, obshchestvo: paradigmy issledovaniya i tendentsii vzaimodeistviya* [*Culture, Civilization, Society: Research Paradigms and Interaction Trends: materials of the VIIth International Scientific Conference (April 28–29, 2023)*]. Prague, 2023, no. 17. P. 12–21. (In Russian)
12. Suragano S. K. Tradition and Innovation in Modern Decorative and Applied Art of the Kazakhs. *Etnografiya Altaya i sopredel’nykh territorii* [*Ethnography of Altai and Adjacent Territories: materials of the International Scientific Conference (Barnaul, November 27–30, 2008)*]. Barnaul, 2008, vol. 7. P. 431–433. (In Russian)
13. Shaigozova Zh. N., Sultanova M. E. Echo of Times: Tradition and Innovation in Kazakh Contemporary Jewelry Art. *Sovremennye tendentsii razvitiya izobrazitel’nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstv i dizaina* [*Modern Trends in the Development of Fine, Decorative and Applied Arts and Design. Digest of Articles*]. Novosibirsk, 2015, vol. 13. P. 102–107. (In Russian)

Информация об авторе:

Ибрагимов А. И. — кандидат педагогических наук, и. о. ассоциированного профессора кафедры художественного образования.

Information about the author:

Ibragimov A. I. — Candidate of Pedagogical Sciences, Acting Associate Professor at the Department of Art Education.

Статья поступила в редакцию 8 апреля 2024 года; одобрена после рецензирования 31 мая 2024 года; принята к публикации 3 июня 2024 года.

The article was submitted April 8, 2024; approved after reviewing May 31, 2024; accepted for publication June 3, 2024.

Научная статья
УДК 78
DOI: 10.36871/hon.202403140

НАРОДНОЕ ПЕНИЕ СОАН (ХАТ СОАН) ПРОВИНЦИИ ФУ ТХО И ЕГО РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Дао Данг Фуонг[1], *Ле Винь Хунг*[2]

[1, 2] Национальный университет художественного образования (НУАЭ)
700000, Вьетнам, Ханой, улица Чан Фу, 18/55

[1] daodangphuong@spnttw.edu.vn, ORCID: 0009-0000-9055-8603
[2] levinhhung@spnttw.edu.vn, ORCID: 0009-0001-0507-4856

Пение Соан — один из жанров в сокровищнице традиционной вьетнамской народной музыки, популярный продукт народной культуры в провинции Фу Тхо — на Земле предков короля Хунг. Пение в жанре Соан часто звучит во время традиционных фестивалей, особенно во время крупных празднеств в храме Хунг. Жанр Соан сочетает в себе пение, танцы и драму, содержание которых составляют предания и легенды вьетнамского народа, отражающие события его древней истории и традиции, сохранившиеся до сегодняшнего дня. В 2011 году жанр народного пения Соан был зарегистрирован ЮНЕСКО как объект культурного наследия, который нуждается в защите, а в 2017 году в рамках программы ЮНЕСКО «Шедевры устного и нематериального культурного наследия» вошел в список объектов нематериального культурного наследия человечества.

Северное предгорье — регион Вьетнама, на который сильно повлияла культура эпохи короля Хунг. Для старшеклассников, в том числе учащихся начальной школы в Северных предгорях, обучение пению Соан считается обязательным в рамках сохранения местного культурного наследия, вьетнамских народных традиций и воспитания молодого поколения со школьной скамьи в духе патриотизма. Обучение жанру народного пения Соан ведется в русле текущих потребностей в образовательных инновациях.

Ключевые слова: пение Соан, обучение пению Соан, традиционное искусство, народная музыка, фольклор, Вьетнам, Фу Тхо

Для цитирования: *Фуонг Д. Д., Хунг Л. В.* Народное пение Соан (Хат Соан) провинции Фу Тхо и его роль в музыкальном образовании учащихся начальной школы // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 140–147. https://doi.org/10.36871/ hon.202403140

Original article

XOAN (HAT XOAN) FOLK SINGING IN PHU THO PROVINCE AND ITS ROLE IN THE MUSICAL EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN

Dao Dang Phuong[1], *Le Vinh Hung*[2]

[1, 2] National University of Art Education (NUAE)
18/55 Tran Phu st., Hanoi, 700000, Socialist Republic of Vietnam

[1] daodangphuong@spnttw.edu.vn, ORCID: 0009-0000-9055-8603
[2] levinhhung@spnttw.edu.vn, ORCID: 0009-0001-0507-4856

© Фуонг Д. Д., Хунг Л В., 2024

Hat Xoan is one of the genres in the treasure trove of traditional Vietnamese folk music, a popular product of the folk culture of Phu Tho province, the ancestral land of King Hung, inscribed on the UNESCO World Heritage List in 2011. Xoan chant is often performed during traditional festivals, especially the major festivals at Hung Temple. Xoan combines song, dance and drama inspired by ancient stories and legends about the history and traditions of the Vietnamese people. This traditional music genre is not only a performing art, but also a way to express the spirit, soul and patriotism of the people of the Phu Tho region. Intangible assets need urgent protection, and in 2017 Xoan singing was registered as a representative of the intangible cultural heritage of humanity.

The Northern Foothills is a region strongly influenced by the ancestral culture of King Hung. Teaching Xoan singing to students, including primary school students in the Northern Foothills, is considered one of the measures to preserve local cultural heritage, Vietnamese cultural traditions and to raise the spirit of patriotism in the younger generation from school, which meets the current need for educational innovation.

Keywords: Xoan singing, Xoan training, traditional art, folk music, folklore, Vietnam, Phu Tho

For citation: Dao Dang Phuong, Le Vinh Hung. Xoan (Hat Xoan) Folk Singing in Phu Tho Province and Its Role in the Musical Education of Primary School Children. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 140–147. https://doi.org/10.36871/hon.202403140 (In Russian)

1. ХАРАКТЕРИСТИКА НАРОДНОГО ПЕНИЯ СОАН ПРОВИНЦИИ ФУ ТХО

Фу Тхо — провинция, расположенная на северо-западе центральной части Северного Вьетнама, где в далеком прошлом короли династии Хунг построили свою столицу и страну. В связи с этим Фу Тхо называют также Дат То (Землей предков) королей Хунг. Как Земля предков Фу Тхо — место проведения различных мероприятий и фестивалей, посвященных культуре древнего вьетнамского народа и уникальным формам его искусства, в частности пению в жанре Соан, которое является гордостью не только жителей региона Дат То, но и всего вьетнамского народа в прошлом и настоящем.

Соанское пение относится к категории «обрядовых народных песен, обычаев, общинного домашнего пения и многоэлементного вида искусства: в рамках деревенских представлений в нем объединяются музыка, пение и танец» [4, *9*].

Древние народные песнопения Вьетнама, исполняемые в жанре Соан, связаны с ритуальным поклонением королю Хунг. Это один из вьетнамских обычаев поклонения предкам и богам. Данный ритуал проводится весной вместе со встречей Нового года. В это время местные жители с древних времен молились богам и поклонялись королям династии Хунг, чтобы они благословили каждую семью и пожелали ей процветания и обильного урожая риса, а также счастливой и мирной жизни. В процессе развития Соанского пения появились новые темы, не только ритуалы и поклонение предкам, но и любовная лирика. Именно разнообразное содержание позволяет народному пению Соан в течение длительного времени сохранять свою привлекательность для вьетнамцев.

Пение в жанре Соан подразделяется на три вида: ритуальное пение, Куа Кач и праздничное пение. Целью ритуального пения, сопровождающегося танцами, является поминовение богов и восхваление заслуг короля Хунга. Куа Кач представляет собой исполнение песен, в которых описываются природные красоты, производственный труд и повседневная жизнь людей. Праздничное пение включает множество песен и танцев, посвященных любви мужчины и женщины.

В рамках народного вокального жанра Соан сочетаются собственно пение (хоровое, групповое, догоняющее, смешанное, ведущее и ответное пение), танец и музыка, а также представления в различных формах. Стиль исполнения также весьма разнообразен, о чем подробнее расскажем ниже. Многие песни Соан, например, *Giáo trống* (Жао Чонг), *Giáo pháo* (Жао Фао), *Bỏ bộ* (Бо Бо), *Đố hoa* (До Хоа), *Trống quân* (Чонг Куан), *Mó cá* (Мо Ка) стали популярными в большинстве регионов страны.

Пение Соан, созданное вьетнамским народом, жившим в древнем государстве Ван Ланг, не только обладает художественной ценностью, но также имеет большое историческое, религиозное и культурное значение.

2. ИСТОРИЧЕСКОЕ, РЕЛИГИОЗНОЕ И КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕНИЯ СОАН

2.1. Историческое значение

История государства Ван Ланг, основанного, согласно легенде, в III тысячелетии до н. э. королями Хунг, отражена в артефактах и археологических находках, в дошедших до нас народных легендах, ритуальных праздниках провинции Фу Тхо, существенной частью которых является исполнение песнопений в жанре Соан.

Вклад династии Хунг в строительство страны был чрезвычайно велик, и это нашло отражение в ритуальных праздниках, которые устраивались, чтобы песнями в жанре Соан почтить заслуги королей.

Традиции вьетнамского народа бережно сохраняются и передаются из поколения в поколение. Сохранившиеся с древних времен песни помогают вьетнамскому народу узнавать историю своей страны. Драгоценные исторические сведения и обычаи отражены в текстах песен, в сценах, которые разыгрываются на фестивалях, в танцах.

2.2. Религиозное значение

Пение Соан — жанр ритуальных народных песени, содержанием которых является поклонение королям Хунг и богам. При исполнении песен Соан важную роль играют проявление уважения к королям Хунг, почтительность и торжественность перед алтарем богов. В этих песнопениях отражается самобытная национальная культура Вьетнама, существенной частью которой является уважение людей к священным богам и предкам.

Поклонение богам, которые всегда защищают людей, чтобы они могли жить благополучной и мирной жизнью, является традиционной чертой вьетнамского миропонимания, и в этом заключается духовная ценность пения Соан.

Ритуалы поклонения и жертвоприношения в певческих выступлениях Соан строго стандартизированы. Эти стандарты оказывают сильное влияние на тех, кто участвует в молитвах и жертвоприношениях. Люди верят, что боги благословят их на мирную жизнь. Атмосфера церемонии на фестивалях Соан перед священным алтарем с молитвами, выраженными в торжественных, почтительных песнях и танцах, вызывает у участников глубокие эмоции, расслабление и умиротворение души. Ритуалы поклонения и богослужения во время фестиваля требуют не только строгости формы, но и соответствующего душевного устроения, высокой морали. Желая получить помощь от богов, люди должны их уважать и совершать добрые дела.

2.3. Культурное значение

Песни Соан свидетельствуют о самобытности древнего вьетнамского народа и рассказывают о культуре региона Дат То. В этих песнопениях восхваляются красоты сельской местности, герои песен — трудолюбивые, умные, оптимистичные и жизнелюбивые крестьяне. Песни Соан отражают миропонимание вьетнамского народа, которое проявляется в соседской взаимопомощи общины, в повседневной жизни деревни, окруженной бамбуковыми зарослями.

Значительная часть песен Соан посвящена любовной тематике. Чистая, верная любовь, отраженная в этих песнопениях, — частица культурного кода вьетнамского народа. Песням Соан региона Северного предгорья свойственны изысканность и сдержанность в способе выражения любви (как в городской, так и в деревенской среде).

Выступления исполнителей песнопений Соан на фестивалях посвящены неустанному труду и повседневной жизни жителей древнего региона Северного предгорья с их особой культурой выращивания риса. Искренние, простые, утонченные и интеллектуальные стихи и тексты, несут в себе драгоценные крупицы самобытной культуры.

2.4. Художественная ценность

Текст песен. Разнообразно содержание текстов песен Соан: в них отражается жизнь людей региона Дат То, восхваляются короли и боги, красота природы, деревня, труд, нравственность, добрососедство и любовь. Эти тексты воспитывают уважение к тем, кто имеет заслуги перед родиной, умеет уважать богов и много работать, горячо любить и быть в любви верным:

Мы вдвоем ловили рыбу в реке.
Поймали рыбу
и почтительно поблагодарили за помощь
великого короля.

(«Ловля рыбы»)

В основу искусства пения Соан положена древняя поэзия Вьетнама, относящаяся как к народному, так и профессиональному твор-

честву. В текстах песен используются поэтические формы, состоящих из четырех, пяти, шести-восьми, семи слогов, вплоть до свободного стихосложения. В древней поэзии рифма не очень строгая, но стихи искренние, среди них встречаются образцы утонченной, интеллектуальной поэзии. Например, в песне *На Tho Cach* свободное стихосложение помогает проявить всю глубину содержания, отраженного в образах:

Птица азалия грустно плакала.
Пипа играет арию Нам Хуана.
Тоскую по старому другу…

Строки песен, созданных на основе народной поэзии, состоят всего из четырех слогов (на вьетнамском языке), эти песни очень просты и понятны:

Hái củi ban trưa
Mà bỏ quên rìu
Thiu thiu chiều tối
Bổ vôi đôi bên
Nhơ nhở gánh lên
Mà bảo nhau về.

Перевод на русский язык:

Собирал дрова я
И забыл топор
В этот мрачный полдень.
Не забудьте обратить
внимание на время,
И скажите друг другу:
надо идти домой.
(«Рыбаки, дровосеки, пахари и пастухи»)

В текстах многих песен о любви есть очень тонкие и содержательные сравнения в стиле жителей Северного предгорья. В них говорится о чувствах женщины и мужчины, верных друг другу на протяжении всей жизни и вечно соблюдающих данные обеты.

В песнях, написанных для ритуальных сцен, часто используются стихотворения из четырех или пяти слогов, в то время как большинство праздничных песен состоит из строк, имеющих шесть-восемь слогов или из их вариаций. Например, песня «Бо Бо» (*Bỏ bộ*) представляет собой вариацию из шести-восьми слогов (ниже дан перевод на русский язык):

Верхом на белом коне через реку…
Пять крыш из черепицы, в домах виден свет.
Свеча горит, свеча мерцает, свеча гаснет.
Милый, твоя девушка в слезах скорбит.

Структура текста песен. Текст народных песнопений в жанре Соан может иметь различную структуру. Ниже приводим его основные виды.

Первозданная структура. Это разновидность песнопений (в основном ритуальных) с большим количеством куплетов, состоящих из четырех или пяти слов и имеющих примитивную структуру. Ритуальные песнопения исполняются в устно-певческом стиле, в основном в виде речитатива. Каждая музыкальная фраза состоит из двух связанных по смыслу стихотворных строк.

Сложная структура. Сложная структура складывается из большого количества музыкальных куплетов, которые рождаются из первого куплета. Сначала поется вступительная фраза с интермедией или без нее, а затем следует куплет из пары стихов, состоящих из шести-восьми слогов. Иногда в стихотворении содержится множество парных стихов в форме шести-восьми слогов, такой текст состоит из многих куплетов. Однако во всех куплетах повторяется мелодия первого (с вариациями). На этот мотив поются разные стихотворные тексты, (например, песня "*Cầu bạch cầu bông*" — «Кау бах кау бонг»).

Вопросно-ответная струкутра, состоящая из двух куплетов. В данном случае текст песен Соан представляет собой диалог мужчины и женщины, состоящий из вопросов и ответов. В этом случае структура песни складывается из одной мужской и одной женской певческой строфы. Бывает, что мужчины поют снова, тогда создается структура из нескольких строф, как в песне «До Хоа».

При вопросно-ответной струкутре песня может состоять из большого числа строф (особенно в песнях цветочных загадок и шарад), где мужская и женская строфы повторяются.

Структура музыкального куплета. Кроме того, в песнях Соан, как и в целом во вьетнамской народной музыке, часто встречается так называемая «структура музыкального куплета», которая аналогична строфической форме европейской музыки, как, например, в песне "*Giáo trốn*" «Жао чонг».

Уникальность мелодий. Богатство и уникальность мелодий отличают народное пение Соан. Оно создавалась на основе типичных мелодий Северного предгорья, сами мелодии не сложны, но уникальны. Поскольку этот жанр, как отмечалось выше, от-

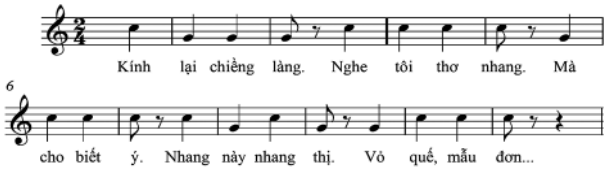
носится к древним народным песням Вьетнама, в его рамках сохранились самобытные элементы вьетнамского фольклора, включая гаммы, лады, структуру и мелодии.

Ладовая организация и мелодия. Мелодии вьетнамских народных песен созданы преимущественно в четырехзвучных, пятизвучных или смешанных бесполутоновых ладах. Древнее происхождение Соан подтверждается тем, что до сих пор сохранились песни, состоящие из двух или трех звуков. Двух- или трехзвучные лады относятся к древнейшему пласту фольклора, четырех- и пятизвучные лады появились значительно позже.

Песня Тхо Ньанг (*Thơ nhang*) представляет собой пример использования всего двух звуков — *G–C*. Она подходит для ритуального пения (нотный пример 1).

Нотный пример 1

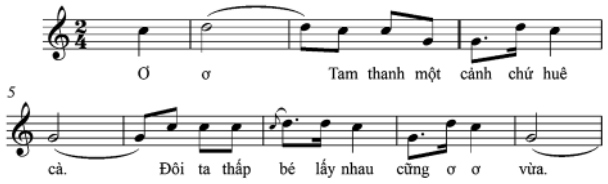
ТХО НЬАНГ (отрывок)



Музыкальный лад песни *Cai Hoa* состоит из трех звуков: *G–Сж–D* (нотный пример 2).

Нотный пример 2

КАИ ХОА (отрывок)



Тот факт, что до нашего времени сохранились трехзвучные мелодии пения Соан, имеет большое значение и ценность для исследователей вьетнамской народной песни, которая развивалась от простого к сложному. Двухзвучные и трехзвучные лады облегчают восприятие мелодии.

Характер мелодий. Мелодии Соан разнообразны по своему характеру. Песнопения этого жанра народной музыки выражают глубокие лирические эмоции, могут передавать радость и веселье, свидетельствуют о достоинстве и смелости их творцов. Богатство, простота и притягательная красота мелодий придали уникальную ценность пению Соан, что способствовало его признанию ЮНЕСКО нематериальным культурным наследием человечества.

В рамках данного жанра выделяюся три типа (стиля) пения: устное пение (церемониальное), речитативное пение и хоровое. Для каждого из этих типов пения характерны особые мелодии.

Устное пение характеризуется полной гармонией текста и мелодии: «Форма стихотворения в текстах… устного пения обычно состоит из четырех-пяти слов или их вариаций» [3, *64*]. Песни Соан, исполняемые в стиле устного пения, обычно относятся к церемониальным мероприятиям. Среди них песни «*Mời vua*» (Приглашение короля), «*Giáo trống*» (Жао чонг), «*Giáo pháo*» (Жао фао), «*Thơ nhang*» (Тхо нянг) и др.

Характерной чертой церемониальных песен вьетнамцев является их обращение к богам в форме песнопений, в основе которых лежат поэтические тексты, поскольку боги должны слышать прекрасные слова и мелодии. С целью приближения мелодии к речи интервалы в ней не должны быть больше квинты; каждое слово в тексте песни обычно соответствует одной или двум нотам, а мелизматические украшения сведены к минимуму. Мелодии песен Соан часто просты и ясны.

Речитативное пение. Песни Соан в стиле речитатива украшены множеством мелизмов. Они исполняются протяжно и нараспев в свободном ритме и медленном темпе. Чаще эти песни имеют лирический, проникновенный характер. Типичные примеры песен Соан в стиле речитатива можно найти как в церемониальных песнопениях, так и в праздничных песнях, таких, например, как «*Hát phú*», «*Cài hoa*» или, например, «*Quả cách*», «*Tràng mai cách*», «*Tứ mùa cách*» и др. В мелодиях некоторых песен в стиле речитатива присутствуют большие скачки на интервалы септимы и октавы, их диапазон расширяется до ундецимы, как, например, в песнях «*Hát Phú*», «*Tứ mùa cách*».

Хоровое пение. Мелодии для хорового пения отличаются четким ритмом и тактом, они напевны и содержат множество мелизматических украшений, их диапазон шире, чем в устном пении. Песни Соан в хоровой форме в основном относятся к фестивальному типу и отличаются радостным настроем, как, например, песни «*Xin hoa*», «*Đố hoa*», «*Xẻ ván bắc cầu*», «*Trống quân Đức bác*». Особенно привлекательно для слушателей пение смешанного хора.

3. РОЛЬ ПЕНИЯ СОАН ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Обучение пению в жанре Соан происходит обычно в старших классах общеобразовательной школы.

Однако ему можно обучиться и в начальной школе в Дат То, в частности в Северных предгорях, где зародилось это народное пение. В настоящее время в средних школах провинций Северного предгорья Вьетнама разработана методика обучения старшеклассников песнопениям в жанре Соан. Такое обучение дает большой эффект: школьники знакомятся с культурными и моральными/нравственными ценностями народа, с лучшими образцами традиционной культуры, исполнение вьетнамских народных песен способствует эстетическому развитию молодежи.

3.1. Воспитание у учеников начальной школы уважения к национальным культурным ценностям и любви к своей Родине

Пение Соан играет важную роль в приобщении учащихся начальных классов к традиционной музыкальной культуре Вьетнама. Дети знакомятся как с культурой вьетнамского народа в целом, так с и культурой Дат То королей Хунг в частности.

Обучение проходит в разных формах (пение, прослушивание, игры, выступления). Младшие школьники узнают о старинных ритуалах, в ходе которых исполняются песни Соан, знакомятся с древней культурой, с традициями и обычаями предков, уважавших богов, молившихся им о помощи в повседневных делах и много трудившихся, чтобы жить счастливо.

В песнопениях Соан отражены такие ценности вьетнамского народа, как трудолюбие, оптимизм, любовь к природе и людям. Обучение пению помогает приобщать к этим ценностям и учеников начальной школы.

Патриотическое воспитание, по нашему мнению, должно начинаться с воспитания сознательности и ответственности на конкретных жизненных примерах взаимопомощи, любви к ближнему. В процессе обучения пению Соан младшие школьники могут лучше прочувствовать и красоту сельской природы региона Дат То, и красоту души его жителей, каждого человека. Знакомство с древними песнопениями помогает пробудить национальную гордость и любовь к Родине и ближним.

Такие занятия оказывают сильное и глубокое воздействие на сознание учащихся. Ведь пение Соан признано нематериальным культурным наследием не только из-за его исторической, религиозной и культурной, но также из-за высокой художественной ценности. Красота мелодий Соан привлекает детей, они любят народные песни, тесно связанные с культурой, историей, традициями Вьетнама. Обучение пению Соан помогает школьникам испытать чувство гордости за свой народ, воспитывает уважение к его наследию, стремление сохранять его, защищать, развивать, в частности через широкое распространие песен в жанре Соан.

3.2. Обучение пению в жанре Соан помогает школьникам лучше понять современную жизнь

Школьники учатся лучшему понимаю современной жизни, поскольку многие песни посвящены труду, повседневной деятельности людей, родной природе.

Это, например, такие песни, как «*Xuân thời cách*», «*Hạ thời cách*», «*Thu thời cách*» и «*Đông thời cách*». Их запоминающиеся мелодии помогают почувствовать красоту природы и полюбить ее, обогатить свою духовную жизнь:

Лето такое радостное!
Соан вернулся домой,
обрадованный вестью
о приближении лета.

«*Hạ thời cách*»

Содержание песен в жанре Соан учит молодежь жить дружно:

Руки держат миску с солью
и тарелку имбиря.
Пряный имбирь, соленая соль,
пожалуйста, не забывайте друг друга.

«*Hát ru*»

Посещая представления Хат Соан или принимая непосредственное участие в исполнении песен, школьники получают более полное представление о характерных чертах народной музыки, понимают, в чем состоит ее уникальность и отличие от современной музыки (в частности, в мелодиях песен Соан часто встречаются интермедии).

3.3. Развитие у школьников музыкальных способностей в ходе обучения народному пению

Учащиеся начальной школы не только слушают древние песнопения, но и сами участвуют в исполнении песен в этом во-

кальном жанре. В частности, занятия помогают младшим школьникам развить свой голос, чувствовать ритм, формировать яркий, красивый звук, следить за положением тела во время исполнения песен, правильно дышать, соблюдать паузы в нужных местах.

Народные песни Вьетнама в целом, и особенно в жанре Хат Соан, обычно отличаются лирическим характером и мелодичностью. Их изучение помогает детям не только точнее донести до слушателя богатое и разнообразное содержание песен, но и совершенствовать знание вьетнамского языка, расширить словарный запас.

Обучение пению Соан для учащихся начальной школы в Северных предгорях, особенно в провинции Фу Тхо, на земле предков короля Хунг, создает условия для участия в фестивалях, играх, выступлениях. Обучение музыке на примере лучших образцов народных песен способствует формированию сенсорики у детей. При участии в живых мероприятиях (пение, прослушивание музыки, игры) у школьников появляется возможность увидеть все своими глазами, почувствовать праздничную атмосферу. Именно тогда и рождается у них глубокое понимание традиционной музыки.

3.4. Совершенствование эстетического вкуса студентов в процессе обучения народному хоровому пению

Музыкальное образование — одно из наиболее эффективных средств эстетического воспитания. В ходе обучения хоровому пению студенты получают правильное представление о гармонии, начинают четко различать прекрасное и безобразное.

Благодаря правильному эстетическому воспитанию молодежь осознает красоту вьетнамских народных песен, в частности тех, что созданы в жанре Соан. Например, научившись петь или прослушивая *Мó сá* — одну из старейших вьетнамских песен — учащиеся становятся сопричастны позитивному, радостному настрою древнего автора. Содержание песни — пожелание земледельцам чистого неба и плодородной земли, благоприятных условий для труда, счастливой и радостной жизни.

Изучая пение Соан, студенты имеют возможность узнать больше о культуре и обычаях Дат То, понять и почувствовать красоту народных песен, улучшить эстетический вкус. Молодежь, обучившаяся пению в жанре Соан, в дальнейшем продолжает прослушивать и исполнять эти песни, совершенствоваться в пении и танцах.

Пение Соан провинции Фу Тхо, как выше отмечалось, признано ЮНЕСКО нематериальным культурным наследием человечества. В песнопениях этого жанра отражены исторические, религиозные и культурные ценности народа Северного предгорья Вьетнама.

Мы показали в данной статье, что обучение пению Соан школьников и студентов Дат То и Северного предгорья имеет большое значение в плане сохранения национальной культуры. Это задача тех, кто изыскивает инновационные пути в сфере музыкального образования учащихся и реализует их на практике.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Фам Фук Мин*. Понимание вьетнамских народных песен. Ханой : Музыкальное издательство, 1994. 200 с.
2. *Ту Нгок*. Ритуалы и обычаи пения Соанских народных песен. Ханой : Институт музыки; Музыкальное издательство, 1997.
3. *Нгуен Тхань Тьен*. Преподавание народных песен и богослужебного пения для студентов Университета музыкального образования : дис. … доктора искусствоведения. Ханой : Центральный университет художественной педагогики, 2023. 190 с.
4. *Нгуен Хак Сюонг. Соан Фу Тхо. Вьетчи* : Департамент культуры, спорта и туризма провинции Фу Тхо; Ассоциация народных искусств, 2008. 223 с.

REFERENCES

1. Pham Phuc Minh. Understanding Vietnamese Folk Songs. Hanoi, 1994. 200 p. (In Vietnamese)
2. Tu Ngoc. Rituals and Customs of Singing Xoan Folk Songs. Hanoi, 1997. (In Vietnamese)

3. Nguyen Thanh Tien. Teaching Folk Songs and Liturgical Singing to Students at the University of Music Education. Doctoral dissertation. Central University of Art Education. Hanoi, 2023. 190 p. (In Vietnamese)
4. Nguyen Hac Xuong. Xoan Phu Tho. Viet Tri, 2008. 223 p. (In Vietnamese)

Информация об авторах:

Фуонг Д. Д. — доктор культурологии, доцент, председатель Совета Национального университета художественного образования (Социалистическая Республика Вьетнам).

Хунг Л. В. — доктор музыковедения, доцент, заместитель генерального директора Национального университета художественного образования (Социалистическая Республика Вьетнам).

Information about the authors:

Dao Dang Phuong — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Chairman of the Council of the National University of Art Education (Socialist Republic of Vietnam).

Le Vinh Hung — Doctor of Musicology, Associate Professor, Deputy General Director of the National University of Art Education (Socialist Republic of Vietnam).

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 2 мая 2024 года, одобрена после рецензирования 25 июня 2024 года, принята к публикации 28 июня 2024 года.

The article was submitted May 2, 2024; approved after reviewing June 25, 2024; accepted for publication June 28, 2024.

Научная статья
УДК 398
DOI: 10.36871/hon.202403148

ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ РОДНОГО КРАЯ В КОНТЕКСТЕ ПРИОБЩЕНИЯ СТУДЕНТОВ К ИСТОКАМ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Елена Викторовна Птицына

Петрозаводский государственный университет
185910, Российская Федерация, Петрозаводск, проспект Ленина, 33

ptycina@yandex.ru, ORCID 0000-0002-0732-9074

Статья посвящена проблеме приобщения студентов — будущих учителей — к истокам национальной культуры средствами фольклора, который обладает большим воспитательным потенциалом. Автор акцентирует внимание на изучении народных сказок как необходимом направлении работы педагога, связанной с сохранением традиционной народной культуры, формированием осмысленного отношения к национальному художественному наследию. Таким ценным фольклорным материалом являются карельские сказки — важное средство развития эстетических и нравственных качеств подрастающего поколения, они прививают любовь к родному краю, воспевая его красоту и уникальные традиции. Автор уделяет внимание характеристикам персонажей карельских сказок, раскрывает их мифологическую основу и художественные традиции воплощения. В статье дается описание опытно-экспериментальной работы, которая проводилась автором в 2023/2024 учебном году на кафедре технологии, изобразительного искусства и дизайна Петрозаводского государственного университета и Специализированной школы искусств города Петрозаводска. Погружаясь в мир фольклорных традиций родного края, студенты осмысливают необходимость опоры на национально-региональный компонент в учебно-воспитательном процессе вуза и общеобразовательной школы. Изучение фольклорных традиций способствует приобщению студентов к истокам национальной культуры, формированию этнокультурной и гражданской идентичности, способности к осуществлению практико-ориентированной деятельности.

Ключевые слова: фольклорные традиции, национальная культура, карельские сказки, художественный образ персонажа

Для цитирования: *Птицына Е. В.* Изучение фольклорных традиций родного края в контексте приобщения студентов к истокам национальной культуры // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 148–155. https://doi.org/10.36871/ hon.202403148

Original article

STUDYING THE FOLKLORE TRADITIONS OF THE NATIVE LAND IN THE CONTEXT OF INTRODUCING STUDENTS TO THE ORIGINS OF NATIONAL CULTURE

Elena V. Ptitsyna

Petrozavodsk State University
33 prospekt Lenina, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation

ptycina@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-0732-9074

© Птицына Е. В., 2024

Upbringing the younger generation on the basis of national traditions contributes to the spiritual and moral enrichment of society. The article is devoted to the problem of introducing students — future teachers — to the origins of national culture through folklore, which has a great educational potential. The author focuses on the study of folk tales in the educational process as a direction related to the preservation of traditional folk culture, the formation of a meaningful attitude to the national artistic heritage. Karelian fairy tales are valuable folklore material with educational potential in the development of aesthetic and moral qualities, instilling love for the native land, glorifying its beauty and unique traditions. The author pays attention to the artistic representation of the characters of Karelian fairy tales, reveals their mythological basis and artistic traditions of embodiment. The article describes the experimental work carried out by the author in the academic year 2023/2024 at the Department of Technology, Fine Arts and Design of the Petrozavodsk State University and the Petrozavodsk Specialized School of Arts. Plunging into the world of folklore traditions of their homeland, the students comprehend the need to implement a national and regional component in university and secondary education. The study of folklore traditions helps to introduce students to the origins of national culture, the formation of ethno-cultural and civic identity, and the ability to carry out practical activities.

Keywords: folklore traditions, national culture, Karelian fairy tales, artistic image of the character

For citation: Ptitsyna E. V. Studying the Folklore Traditions of the Native Land in the context of Introducing Students to the Origins of National Culture. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 148–155. https://doi.org/10.36871/hon.202403148 (In Russian)

Изучение традиций и бесценного наследия народов России составляет основу этнокультурного воспитания подрастающего поколения. Компоненты фольклора: пословицы, сказки, мифы, эпос рассматриваются как механизм, обладающий воспитательным потенциалом в приобщении студентов к истокам национальной культуры. К. Д. Ушинский утверждал, что «воспитание, базирующееся на культурных ценностях, установках и идеалах, передаваемых народом из поколения в поколение, способствует духовно-нравственному обогащению общества. Воспитание в соответствии с этими идеалами обладает могущественной силой, которой не существует в самых признанных теориях и концепциях» [2]. В свою очередь, О. А. Федотовская подчеркивает, что «эффективность образовательного процесса будет непосредственно зависеть от опоры на культурные ценности среды его протекания и его участников» [7]. Национальное искусство, традиции, фольклор аккумулируют творческий потенциал, который обеспечивает духовно-нравственное развитие личности, порождает смыслы сохранения «ценностных гуманистических основ жизнедеятельности своего народа и отечества» [4].

На современном этапе развития образования в профессиональной подготовке студента — будущего учителя происходит ориентация на синтез научных знаний с искусством, на этнокультурные нормы и ценности, но в контексте общечеловеческих ценностных ориентаций [1]. Вся история развития цивилизаций, как указывает А. Меликпашаев, является свидетельством того, что «отстраненность новых поколений от художественной культуры и искусства как важных жизненных ценностей, неспособность к их сохранению, трансляции и развитию приведет к духовно-нравственному “расчеловечиванию” и обнищанию общества» [8].

Действенным средством этнопедагогики К. Д. Ушинский считал народные сказки, которые рассматривал как литературно-художественные произведения, где за вымыслом и фантазией кроется реальная жизнь. В сказках транслируются гуманистические ценности народа, его смыслы, идеалы и установки, раскрывается отношение главных героев к ценностным основам жизни, где «добро всегда побеждает зло» [2].

В настоящем исследовании мы обращаемся к изучению художественных традиций, отраженных в карельских сказках как самом первом источнике литературы, с которым знакомится человек. Сказки становятся проводниками в мир новых образов, слов, сюжетов, волшебных событий, они играют роль посредника между родителем и ребенком, вызывают неповторимую гамму переживаний и эмоций. Карельские сказки как часть культурного этнического наследия позволя-

ют узнать о мифологии, фольклоре родного края, несут в себе духовный опыт поколений и традиций. В сказках обозначаются эстетические, этические, локальные границы, хозяйственные и социальные нормы.

Мифологические элементы относятся к одним из увлекательнейших характеристик карельских сказок, благодаря которым можно узнать, во что верили люди, кому поклонялись и чего опасались. Проза карельских сказок тесно связана с обрядами первобытной культуры, различными заговорами, а их функция состоит в укреплении значимости традиций. В карельских сказках существуют персонажи, сведения о которых сохранились в верованиях (например, Хозяйка загадок, которая появляется в легендах народов северных районов, или лесное божество Хийси, обитающее в стране Хийтола). Эта страна описывается как нечто темное, мрачное и злое в противовес светлой и безопасной Тапиоле — месту обитания божества Тапио. При этом в северокарельских рунах эти страны меняются местами в своих значениях, и Тапиола становится «скупой». В некоторых сказках Карелии волшебные предметы, связанные с Хийси, помогают персонажам (к примеру, сказка «Жернов Хийси»).

Любопытно присутствие в мифических рассказах святочных персонажей — Крещенской бабы и Сюндю. Им обоим снились вещие сны, и во время зимних Святок, когда у карелов появлялось множество запретов и различных условностей, им «принадлежала вся земля». Другими словами, они имели близкую связь с календарными днями. Крещенская баба — это мифическая прародительница, всевидящее и всезнающее существо, нечисть, опасная сила, стремящаяся причинить зло человеку. В некоторых сюжетах у нее есть собака, которая своим лаем указывает на ту сторону, где молодые парни и девушки могут венчаться. В других вариациях у нее есть кони, способные предсказывать человеческую судьбу. Сюндю — это мифическое существо, дух и божество, которое появляется только зимой. Он может быть и клочком шерсти животного, и охапкой сена, а может перевоплотиться в северное сияние.

Важное место в сказках уделяется персонажам. Персонаж — это действующее лицо художественного произведения, законченный образ, который рождается у нас на глазах и несет в себе человеческую природу, некий субъект действия, переживания в представленной картине. Именно он составляет основу предметного мира, образует систему событий. Персонажи существуют и взаимодействуют друг с другом в выдуманном ансамбле героев, который является искусственно созданным коллективом, призванным воплотить основную идею и общий замысел произведения. Иногда они предстают в более увлекательной форме, чем прототипы людей, которых они олицетворяют. Одних и тех же персонажей можно встретить в разных сказках, это зависит от жанра, места героя в ансамбле, от принципов замысла.

Карельский народ, складывая сказки, воплощал в персонажах тайну человеческой души, ведь персонаж выступает метафорой, выражающей смысл, идею сказки. Персонажи способны поведать нам о мире больше, чем наше реальное окружение, мы анализируем их поступки, произнесенные слова, разгадываем их потаенные мысли. Они устремлены в будущее, идут в соответствии с сюжетом к цели. Персонажи создаются, чтобы выстроить что-то более сложное, чем окружающая действительность. Через них мы хотим испытать то, с чем никогда бы не столкнулись в реальной действительности, пережить события чужой эмоциональной жизни.

Наряду с людьми героями сказок могут стать растения, животные, птицы, предметы, фантастические существа, стихии и пр. В сказках о животных действующие лица — это различные звери, они ведут себя и поступают как люди, а за каждым образом кроется человеческая черта: лиса олицетворяет хитрость, медведь — глупость, баран — упрямство. Плутовству лисицы во многих сказках северной Карелии противостоит мудрость журавля. Сказки объясняли, почему у лисы есть хвост, а его кончик белый, почему у медведя хвоста нет и откуда у зайца черные кончики ушей. Часто в сказках раскрывается тема взаимопомощи, а сама история повествования, образы его персонажей, их приключения тесно связаны с народной жизнью.

Среди традиций, отразившихся в сказках, важное место отводится художественному образу персонажа, который вне времени и пространства объединяет объективное и субъективное, воплощает мысли и чувства, с позиции определенного идеала истолковывает мир, осваивая его. Например, в образах главных женских персонажей — той же сиротки или падчерицы — воспеваются такие добродетели, как добросовестность, аккуратность, усердие. Именно такие качества обеспечивают им хороший финал, а противопо-

ложные (например, корыстность, завистливость, лень) — неминуемое наказание.

В сказках выделяют такие функции художественного образа, как *символическая*, представляющая идеи, концепции, абстрактные понятия; *эмоциональная*, вызывающая отклик у читателя, сопереживание, сострадание, симпатию или, напротив, отвращение; *психологическая*, передающая внутреннее состояние и мысли героя, объясняющая мотивы и конфликты; *информационная* — внешний облик персонажа, его характер, цели, что позволяет лучше понять героя; *эстетическая*, передающая красоту и гармонию с помощью ярких и выразительных образов. Советский филолог, основоположник сравнительно-типологического метода в фольклористике В. Я. Пропп определил 31 функцию героев в сказках [6].

Художественный образ персонажей представляет собой комплекс характеристик, которые определяют внешность, внутренний мир, уникальность, поведение и роль персонажа в развитии сюжета. Персонаж не реален, а потому несет в себе отпечаток условности, которая выражается художественными средствами — метафорой и ассоциациями. Художественный образ выполняет функцию осмысления бытия, жизнедеятельности, творчества человека; он может быть реалистичным, символическим, аллегорическим или иллюзорным. В образе героя предстает эстетическая сторона персонажа, в то время как в характере воплощаются и объединяются его нравственные, психологические черты, его идеология.

Образ главного героя сказки ассоциируется в памяти народа с положительными качествами — ловкостью, смекалкой, смелостью, добродетелью. Он может быть под стать эпическому герою, а может быть персонажем, не подающим надежд — нищим, падчерицей, младшим ребенком в семье, к которым без причины плохо относятся и отовсюду гонят. Такие персонажи из «неудачников» становятся победителями и в конце повествования живут долго и счастливо (об образах главных женских персонажей — той же сиротки или падчерицы — было сказано выше).

Женский образ, и прежде всего образ главной героини, обычно наделен несравненной красотой и сопоставляется с ее положительными чертами. В той же «Красавице Насто» героиня имеет такую внешность: «по локоть руки в золоте, по колено ноги в серебре, на макушке ясно солнышко, на каждом волоске по жемчужине», «Насто выросла и невестой стала. Да такой красивой, что ни в сказке сказать, ни пером описать: ни в верхнем, ни в нижнем мире, ни на земле, ни в подводном царстве такой не сыщешь» [3]. Маша в сказке «Пряхи у проруби» описывается так: «Выросла Маша красавицей, как ягодка на лесной поляне» [там же].

Положительный герой Тухкимус — это младший брат в семье, один из мужских персонажей, привлекающих к себе особое внимание. Он похож на русского Иванушку-дурачка: сидит на печи или за печкой и пересыпает золу, а затем с помощью храбрости, смекалки и хитрости неизменно побеждает своих противников, в том числе и старших братьев, которые стремятся сгубить его. По сути, красота героев отражает чистоту их помыслов.

Такой антогонист, как старуха Сюоятар, является воплощением зла и вредительства, оттого она «страшная уродина». Этот женский образ награжден самыми негативными качествами. Сюоятар может быть и коварной ведьмой, и жестокой мачехой, и злобной повитухой, подменяющей детей на щенков. Сюоятар обладает магическими способностями, она способна менять свой облик и превращать в зверей тех, кого преследует. Так, в сказке «Голубая важенка» она превращает одну героиню в черную овцу, другую — в олениху; в сказке «Сын-медведь» она проклинает героя, и тот становится медведем. Чаще всего по сюжету у Сюоятар есть дочь. С помощью клеветы и коварства Сюоятар стремится погубить невинную добродетельную героиню, а затем занять ее место в семье, либо устроить на это место свою дочь (как в сказке «Красавица Насто», где дочь Сюоятар заменила Насто). В сказке «Пряхи у проруби» дочка ведьмы звалась Марфой и описывалась так: «дурнушка, непослушная да ленивая». В сказках лень подчеркивается как отрицательное качество и всячески порицается, именно ею наделяются антагонисты. Сюоятар олицетворяет враждебность чужого рода. В карельских сказках это передается через конфликт мачехи и падчерицы. Последнюю защищают силы материнского рода, а потому злой мачехе не удается ее одолеть. В границах сказки идеальный облик персонажей преподносится как художественный прием, отражающий внутреннюю и внешнюю красоту, тем самым утверждая древние архетипы и верования.

Кроме положительных качеств и внешних характеристик, воплощаемых в персона-

жах через образы героев и описание природы, карельские сказки стремятся воспитать эстетические чувства. Красочность окружающей действительности в карельских сказках передается не только через текст, но и при помощи изображений, иллюстраций. Последние являются визуальной формой текста и направлены на передачу главной идеи при помощи визуализации объектов и создания определенных образов, которые оказывают эмоциональное воздействие на читателя [5]. Иллюстрация несет как художественную, так и информационную ценность, помогает заинтересовать читателя и приобщить к дальнейшему чтению. Благодаря цвету и композиции, позам, лицам, костюмам, пейзажам, передается настроение, характер, а также тон повествования и событий.

Художников, работающих в жанре карельских сказок не так много. В основном, иллюстрированием занимались Тамара Юфа и Николай Брюханов. Иллюстрации Н. Брюханова выполнены в изящной, декоративной, самобытной манере, рисунок нежен и прозрачен. В них есть множество полутонов, отражающих лишенную яркости красоту северной природы: иллюстрации передают и холод зимней проруби, и уют деревянной избы. Чтобы сделать иллюстрации этнически убедительными, художник детально прорисовывает орнамент вышивки в нарядах героев. Образы его персонажей пластичные, нежные, словно желающие обрести единство с природой. Но даже при использовании холодной цветовой палитры они выделяются своей яркостью. Герои не просто наряжены в народные костюмы, выражения их лиц эмоционально окрашиваются в зависимости от сюжетных перипетий. Они запечатлены в определенных выразительных позах, передающих кротость или заинтересованность, усталость или воинственность.

Тамара Юфа особенно выразительно изображает лица персонажей с помощью увеличенных глаз и ресниц. Тени в изображениях отсутствуют. Художница тщательно прорабатывает детали карельских орнаментов и различных украшений. В сказке «Черная уточка» контур героев прорисован только на руках и лицах, остальные детали фигуры считываются благодаря различиям в цвете. В сказке «Красавица Насто» герои изображаются синим цветом, их фигуры обрамляются контуром. Из современных художников, иллюстрировавших карельские сказки, выделим Ольгу Гребенник. Ее герои изображены штрихами и точками, дополняющими карандашный цвет. Их формы пластичны и прочерчены тонким контуром. В нарядах присутствуют необычные узоры, расположенные в беспорядке и не имеющие точных размеров.

Карельские сказки — это ценный фольклорный материал, они обладают воспитательным, эстетическим и нравственным потенциалом, приобщают студентов к истокам национальной культуры, прививают любовь к родному краю, воспевая его красоту и уникальные традиции.

Опытно-экспериментальная работа по изучению фольклорных художественных традиций карельских сказок проводилась на кафедре технологии, изобразительного искусства и дизайна Петрозаводского государственного университета со студентами направления подготовки «Педагогическое образование», по профилям «Изобразительное искусство и МХК», «Художественное образование в области изобразительного искусства и культурологическое образование» (см. табл.).

Таблица

Опытно-экспериментальная работа

№ п/п	Название	Форма	Участники
1	**2**	**3**	**4**
1	Выявление интереса студентов и их мотивов к изучению фольклора	Анкетирование	150 студентов с 1-го по 5-й курс
2	Фольклор Карелии — сказки	Беседа	Студенты 2–5-х курсов
3	Художественные традиции карельских сказок	Интерактивное занятие	Студенты 2–4-х курсов
4	Разработка персонажей карельских сказок	Мастер-класс	Студенты 2–3-х курсов
5	Разработка иллюстраций к карельским сказкам	Мастер-класс	Студенты 2–3-х курсов
6	Создание художественного образа персонажей карельских сказок	Выпускная квалификационная работа	Студентка 5-го курса

1	2	3	4
7	Разработка иллюстраций детской авторской книги	Выпускная квалификационная работа	Студентка 5-го курса
8	Разработка иллюстраций к карельским сказкам	Мастер-классы	Школьники 5–6-х классов МОУ «Лицей № 40», ГБОУ РК «Специализированная школа искусств», МОУ «Лицей № 13», МОУ «Средняя школа № 11» г. Петрозаводск
9	Выявление мотивов, побуждающих школьников к чтению, и предпочтений в выборе визуального оформления	Анкетирование	200 школьников 5–6-х классов МОУ «Лицей № 40», ГБОУ РК «Специализированная школа искусств», МОУ «Лицей № 13», МОУ «Средняя школа № 11» г. Петрозаводск
10	Карельские сказки	Выставка	Студенты 2–5-х курсов
11	Фольклорные традиции карельских сказок как средство приобщения студентов к истокам национальной культуры	Круглый стол	Студенты 2–4-х курсов

В ходе анкетирования студентов кафедры выяснилось, что 80% респондентов считают важным изучение фольклора и сохранение традиций и культуры родного края. Среди мотивов их обращения к фольклору были названы: расширение кругозора (60%), познавательный интерес и эмоциональное обогащение (50%), необходимость реализации регионального компонента в будущей педагогической деятельности (40%). Респонденты отметили, что в деятельности будущего учителя необходимо сочетать традиции, стереотипы и этничность с инновационными подходами в области современного искусства и творчества.

Для студентов проводились беседа и интерактивное занятие, основной целью которых было познакомить их с фольклором Карелии, художественными традициями карельских сказок. На мастер-классах, состоявшихся после этого, студенты создавали художественные образы персонажей из сказок «Голубая важенка», «Красавица Насто», «Невеста-мышь» и иллюстрации к ним. На основе характеристик героев сказок студенты разрабатывали художественные образы, наделяли персонажи эмоциями, чувствами, «вдыхали» в них жизнь, прописывали детали внешности и костюмов. В конце учебного года состоялась выставка творческих работ студентов, на которой были представлены эскизы персонажей карельских сказок и иллюстрации к ним.

Для выпускной квалификационной работы студентки Диана В. и Александра Е. выбрали темы «Создание художественного образа персонажей карельских сказок» и «Разработка иллюстраций детской авторской книги». Так, на основе фольклорных традиций родного края происходило осмысление национально-регионального компонента и его значения в учебно-воспитательном процессе в вузе и общеобразовательной школе.

Во время педагогической практики студенты провели анкетирование среди школьников на выявление их интереса к чтению, изучению фольклора родного края и предпочтений в выборе визуального оформления книги. Анкетирование показало, что 50% школьников считают для себя важным изучение фольклора, сохранение традиций и культуры родного края. Среди респондентов 60% оказалось тех, кому интересно читать произведения фольклора, в том числе сказки, 60% ответили, что знакомы с карельскими сказками и их основными персонажами (это главным образом такие сказки, как «Белка, рукавица и иголка», «Жернов Хийси», «Голубая важенка», «Красавица Насто», «Как один парень царя проучил», «Невеста-мышь»). 50% школьников ответили, что иллюстрация помогает им погрузиться в содержание сказок. С иллюстрациями карельских сказок Н. Брюханова и Т. Юфы оказались знакомы 60% респондентов.

Результаты анкетирования позволили студентам подготовить и провести мастер-классы этнокультурной направленности для школьников по разработке иллюстраций к карельским сказкам. Школьникам предла-

гались фрагменты текста из карельских сказок, а они должны были проиллюстрировать их и продумать композицию рисунка. В результате одни школьники создали своих персонажей и проиллюстрировали их, другие — поместили уже известных по иллюстрациям Н. Брюханова и Т. Юфы персонажей в современные условия. После мастер-классов состоялась презентация данных работ, которая прошла с большим успехом, после чего ребята попросили провести еще один мастер-класс, чтобы подготовить иллюстрации к самостоятельно выбранным текстам.

Подводя итог, отметим, что фольклорные художественные традиции карельских сказок содержат большой воспитательный потенциал, обладая большой историко-культурологической и художественной ценностью. Фольклорные традиции способствуют приобщению студентов к истокам национальной культуры, формированию этнокультурной и гражданской идентичности, развитию духовно-нравственного потенциала, способности к осуществлению практико-ориентированной деятельности по сохранению традиций в условиях современной социокультурной ситуации.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Белега Л. А., Кравченко Т. Е.* Традиции народного искусства в современной культуре // Вестник науки. 2023. № 11 (68). Т. 4. С. 613–620. URL: https://www.вестник-науки.рф/article/11138 (дата обращения: 02.02.2024)
2. *Заббарова М. Г.* Воспитание интереса к народной культуре у учащихся начальных классов // Поволжский педагогический поиск: научный журнал. 2022. № 2 (40). С. 70–77. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49189896 (дата обращения: 02.02.2024)
3. Карельские сказки (Эпосы, Мифы, Легенды и Сказания). Петрозаводск : Карелия, 1983. 111 с.
4. *Птицына Е. В.* Этнокультурное воспитание будущего учителя в образовательном процессе университета // Современные наукоемкие технологии. 2024. № 2. С. 69–73. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=61781111 (дата обращения: 10.03.2024)
5. *Сенчук А. И.* Изучение фольклорных традиций в образовательном процессе // Время науки, 2021. № 4 (88). С. 5–9. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45677514 (дата обращения: 12.03.2024)
6. *Тимошкина М. И.* Волшебная сказка: образовательный и воспитательный потенциал (на основе изображения героев волшебных сказок Республики Карелия) // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2023. № 04 (21). С. 62–68. (Методика преподавания языка и литературы)
7. *Федотовская О. А.* Фольклорные традиции: ценностный и педагогический потенциал // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 2. С. 105–109. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21856534. (дата обращения: 10.04.2024)
8. *Хулхачиева Г. Ш.* Педагоги-классики о народном воспитании // Этнокультурная деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы : материалы Международной науч.-практ. конф. (Москва, 25 марта 2017 г.) / редкол.: Т. И. Бакланова [и др.]. Чебоксары: ЦНС Интерактив плюс, 2017. С. 327–330.

REFERENCES

1. Belega L. A., Kravchenko T. E. Traditions of Folk Art in Modern Culture. *Vestnik nauki* [*Bulletin of Science*]. 2023, no. 11 (68), vol. 4. P. 613–620. (In Russian). Available at: https://www.vestnik-nauki.rf/article/11138 (accessed: 02.02.2024)
2. Zabbarova M. G. Cultivating Interest in Folk Culture in Elementary School Students. *Povolzhskii pedagogicheskii poisk* [*Volga Region Pedagogical Search*]. 2022, no. 2 (40). P. 70–77. (In Russian)
3. Karel'skie skazki (eposy, mify, legendy i skazaniya) [Karelian Fairy Tales (Epics, Myths, Legends and Tales)]. Petrozavodsk, 1983. 111 p. (In Russian)
4. Ptitsyna E. V. Ethnocultural Education of the Future Teacher in the Educational Process of the University. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii* [*Modern High Technologies*]. 2024, no. 2. P. 69–73. (In Russian)

5. Senchuk A. I. The Study of Folklore Traditions in the Educational Process. *Vremya nauki* [*Science Time*]. 2021, no. 4 (88). P. 5–9. (In Russian)
6. Timoshkina M. I. Fairy Tale: Educational Potential (based on the Image of Karelian Fairy Tale Heroes). *Filologicheskii aspect* [*The Philological Aspect*]. 2023, no. 4 (21). P. 62–68. (In Russian)
7. Fedotovskaya O. A. Folklore Traditions: Value and Pedagogical Potential. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Cherepovets State University Bulletin*]. 2014, no. 2. P. 105–109. (In Russian)
8. Khulkhachieva G. Sh. Classics of Pedagogy about Folk Education. *Baklanova T. I. (ed.) Etnokul'turnaya deyatel'nost' v sovremennykh obrazovatel'nykh organizatsiyakh i uchrezhdeniyakh: opyt, problemy, perspektivy* [*Ethnocultural Activity in Modern Educational Organisations and Institutions: Experience, Problems, Prospects: materials of the International Scientific and Practical Conference (March 25, 2017)*]. Cheboksary; Moscow, 2017. P. 327–330. (In Russian)

Сведения об авторе:

Птицына Е. В. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна.

Information about the author:

Ptitsyna E. V. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Information Technology, Fine Arts and Design.

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2024 года, одобрена после рецензирования 25 мая 2024 года, принята к публикации 29 мая 2024 года.

The article was submitted April 24, 2024; approved after reviewing May 25, 2024; accepted for publication May 29, 2024.

Научная статья
УДК 376
DOI: 10.36871/hon.202403156

ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКОЙ ИНИЦИАТИВЫ В СФЕРЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ У ЛЮДЕЙ С ИНВАЛИДНОСТЬЮ И ОВЗ

Елена Алексеевна Пахомова[1], *Егор Олегович Казаков*[2], *Юлия Ананьевна Агафонова*[3]

[1, 2, 3] Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

[1] pahom_ea@rgsai.ru, ORCID:0009-0009-0802-1897
[2] kazakov.egor@rgsai.ru, ORCID: 0009-0002-8433-0818
[3] agafonova_ju@mail.ru, ORCID:0009-0000-9176-4580

Развитие социального предпринимательства в сфере креативных индустрий на сегодняшний день является актуальной задачей социальной политики и экономики нашей страны. В статье представлен опыт инклюзивных творческих лабораторий по созданию условий для формирования предпринимательской инициативы в сфере креативных индустрий у людей с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья.

Ключевые слова: креативные индустрии, предпринимательская инициатива, социальное предпринимательство, инклюзивные творческие лаборатории, профессиональная самореализация

Для цитирования: *Пахомова Е. А., Казаков Е. О., Агафонова Ю. А.* Формирование предпринимательской инициативы в сфере креативных индустрий у людей с инвалидностью и ОВЗ // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 156–160. https://doi.org/10.36871/hon.202403156

Original article

FORMATION OF ENTREPRENEURIAL INITIATIVE IN THE FIELD OF CREATIVE INDUSTRIES AMONG PEOPLE WITH DISABILITIES

Elena A. Pakhomova[1], *Egor O. Kazakov*[2], *Yulia A. Agafonova*[3]

[1, 2, 3] Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

© Пахомова Е. А., Казаков Е. О., Агафонова Ю. А., 2024

[1] pahom_ea@rgsai.ru, ORCID: 0009-0009-0802-1897
[2] kazakov.egor@rgsai.ru, ORCID: 0009-0002-8433-0818
[3] agafonova_ju@mail.ru, ORCID: 0009-0000-9176-4580

The development of social entrepreneurship in the field of creative industries is today an urgent task of social policy and economy of our country. The article presents the experience of inclusive creative laboratories in creating conditions for the formation of entrepreneurial initiatives in the creative industries among people with disabilities and limited health capabilities.

Keywords: creative industries, entrepreneurial initiative, social entrepreneurship, inclusive creative laboratories, professional self-realisation

For citation: Pakhomova E. A., Kazakov E. O., Agafonova Yu. A. Formation of Entrepreneurial Initiative in the Field of Creative Industries among People with Disabilities. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 156–160. https://doi.org/10.36871/hon.202403156 (In Russian)

В настоящее время, несмотря на меры социальной поддержки, которые российское государство оказывает людям с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья (далее — ОВЗ), большинство из них регулярно сталкиваются с препятствиями при выборе профессии и трудоустройстве. Сложившаяся ситуация во многом связана с деформацией мотивационной сферы, которая возникает у людей с инвалидностью и ОВЗ, оказавшихся в сложных жизненных обстоятельствах. Такое отсутствие или недостаточное развитие мотивации, которая является предиктором адаптации и интеграции человека в социум, отрицательно сказывается, по мнению Е. С. Грининой, на способности людей с инвалидностью и ОВЗ удовлетворять свои потребности в самореализации в личностной, профессиональной и социальной сферах [1].

В современных реалиях существует еще ряд проблем, которые негативно влияют на профессиональную самореализацию и трудоустройство людей с инвалидностью и ОВЗ: отсутствие доступной среды, дающей возможность беспрепятственно перемещаться и выполнять различные функции, низкий профессиональный и квалификационный статус соискателя вакансии, несовершенные механизмы трудоустройства, дискриминация со стороны работодателей и т. д. [6]. Поэтому создание условий для их успешного профессионального самоопределения и трудоустройства становится первоочередной задачей государственной социальной политики.

Среди инвалидов много людей трудоспособного возраста, по-настоящему талантливых и умеющих креативно мыслить. Однако большинство из них часто ограничены в своих возможностях, знаниях и умениях, испытывают дефицит общения с внешним миром, имеют психологические проблемы и комплексы [2]. Занятия творчеством дают им возможность не только преодолеть коммуникативные барьеры, улучшить физическое и эмоциональное состояние, но и сформировать мотивацию к трудовой деятельности и приобретению новых компетенций, которые в дальнейшем могут стать основой профессиональной успешности и трудоустройства в сфере креативных индустрий, экономической самодостаточности и, следовательно, успешной адаптации и интеграции в социум [3].

Трансформационные процессы, которые в последние десятилетия происходят в современном обществе, выдвигают на первый план развитие креативной экономики, в которой основным ресурсом становятся инновации. В 2021 году Правительством Российской Федерации была утверждена «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» [5].

На сегодняшний день социальное предпринимательство и самозанятость в сфере креативных индустрий — это инновационный сектор экономики в России, который открывает новые горизонты для большинства людей с инвалидностью и ОВЗ, испытывающих трудности с трудоустройством в других областях. Однако, чтобы открыть свое дело, стать экономически независимым и приносить пользу обществу, инвалидам необходимо обладать мотивацией к предпринимательской деятельности и компетенциями в области социального предпринимательства.

Одной из приоритетных задач такого глобального проекта, как инклюзивные творче-

ские лаборатории (далее — ИТЛ), который с 2021 года реализуется на базе учреждений культуры в российских регионах, является создание эффективных условий для развития предпринимательской инициативы людей с инвалидностью и ОВЗ в сфере креативных индустрий [4]. Многие из действующих ИТЛ уже имеют уникальный опыт развития социального предпринимательства и создания альтернативных возможностей для трудоустройства своих участников.

Ярким примером такой деятельности является опыт ИТЛ, действующей на базе Краевого государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный центр народного творчества Красноярского края». Здесь реализуются два инклюзивных проекта, которые дают возможность участникам ИТЛ с инвалидностью и ОВЗ развить предпринимательскую инициативу в сфере креативных индустрий. На мастер-классах «Пряничная артель», которые проводит опытный технолог-кондитер с ограниченными возможностями здоровья, участники лаборатории получают навыки изготовления авторского сибирского печатного пряника. А на занятиях, которые проходят в рамках проекта «Добро своими руками», учатся шить тряпичные игрушки для кошек и собак, содержащихся в приютах. Изделия, созданные руками людей с инвалидностью и ОВЗ, затем реализуются в сувенирной лавке и пользуются большим успехом у покупателей.

В ИТЛ «Созидание», действующей на базе Национальной библиотеки Республики Бурятия, для инвалидов организованы творческие занятия по декоративно-прикладному искусству. Многие из участниц ИТЛ стали членами Ассоциации мастеров народных художественных промыслов и декоративно-прикладного искусства «Дарханы Бурятии», созданной при Республиканском центре народного творчества. Освоив в ИТЛ новые компетенции по созданию изделий декоративно-прикладного творчества, они имеют возможность выставлять свою авторскую продукцию на международных фестивалях народного творчества, региональных и городских выставках, успешно реализовывать на маркетплейсах. Две мастерицы из ИТЛ «Созидание» получили статус «самозанятый» и активно занимаются социальным предпринимательством.

На базе ИТЛ Республиканского центра народного творчества Республики Башкортостан успешно работает студия башкирского костюма «Селтэр», в которой женщины с инвалидностью и ОВЗ возрождают традиции национального костюма. Свои уникальные изделия — национальную одежду, головные уборы, янсыки (кисеты), украшения и амулеты — они демонстрируют на международных и республиканских конкурсах народного творчества, где получают заслуженные награды и признание публики. Продукция, изготовленная в студии «Селтэр», успешно реализуется в интернет-магазине, принося доход и обеспечивая занятость людей с инвалидностью и ОВЗ. В перспективе продукция интернет-магазина позволит привлечь российских и зарубежных покупателей.

ИТЛ при Республиканском центре народных промыслов и ремесел Кабардино-Балкарской Республики имеет большой опыт развития предпринимательской инициативы у людей с инвалидностью и ОВЗ. Одной из приоритетных задач лаборатории является активное содействие не только досуговой, но и трудовой занятости ее участников, создание условий для их творческой и профессиональной самореализации.

В лаборатории люди с инвалидностью осваивают тонкости гончарного и ювелирного искусства, сапожного дела, учатся вышивать гладью, крестом и лентами, изучают технологию традиционной вышивки золотыми нитями. Обучение проводится в форме разовых мастер-классов и трехмесячных учебных курсов. По завершении каждому слушателю курса выдается свидетельство. Выпускники получают возможность реализовывать свою авторскую продукцию в салоне-магазине, который работает при Республиканском центре народных промыслов и ремесел, и заниматься социальным предпринимательством.

Уникальные условия для вовлечения людей с инвалидностью созданы в ИТЛ, действующей на базе Государственного музея — Культурного центра «Интеграция» имени Н. Островского. Здесь реализуются два инклюзивных проекта, целью которых является раскрытие творческого потенциала и профессиональная реализация людей с инвалидностью: музыкально-просветительский проект «Концерт в темноте» и проект «Перовская мурава». Оба проекта имеют огромную социальную значимость и способствуют созданию условий для раскрытия творческого потенциала, развития предпринимательской инициативы, профессиональной самореализации и альтернативной занятости та-

лантливых людей, имеющих ограниченные возможности здоровья.

На сегодняшний день все большее количество ИТЛ в России создают условия для формирования предпринимательской инициативы и вовлекают своих участников в процесс коммерциализации результатов их творческой деятельности в сфере креативных индустрий [7]. По данным Мониторинга востребованности, который был инициирован Министерством культуры Российской Федерации, общий объем средств, поступивших в 2023 году в ИТЛ от реализации изделий, составил более 10 миллионов рублей, а в 2022 году — около двух миллионов рублей.

Однако сегодня существуют проблемы, которые предстоит решать многим руководителям инклюзивных творческих лабораторий, для того чтобы создать условия для альтернативной занятости их участников и монетизации созданного ими творческого продукта.

Одна из самых распространенных проблем, с которой сегодня сталкиваются участники ИТЛ в российских регионах, — это недостаточное информирование о возможностях социального предпринимательства, о государственных, региональных, муниципальных и частных программах его поддержки.

Во многих субъектах Российской Федерации отсутствуют организации, осуществляющие обучение начинающих предпринимателей основам бизнеса, или они находятся в населенных пунктах, которые далеко расположены от места жительства инвалида и добраться туда человеку с ограниченными возможностями здоровья довольно затруднительно.

Еще одной существенной проблемой является отсутствие во многих ИТЛ квалифицированных кадров, которые обладали бы знаниями в области правовых и финансовых основ социального предпринимательства и, следовательно, могли мотивировать участников ИТЛ на развитие предпринимательской инициативы [8].

Выходом из создавшейся ситуации может стать внедрение в деятельность ИТЛ программ, обучающих участников лабораторий основам социального предпринимательства, а также организация на базе лабораторий консультационных центров, в которых человек с инвалидностью, желающий монетизировать результаты своей творческой деятельности, может получить знания по организации собственного бизнеса и бизнес-планированию. Обучение основам предпринимательства позволит вовлечь еще большее количество участников ИТЛ с инвалидностью и ОВЗ в экономически полезную деятельность в сфере креативных индустрий, монетизировать их доход и содействовать трудоустройству.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гринина Е. С.* Исследование мотивационной сферы молодых людей с инвалидностью // Социальная и экономическая психология. 2020. № 4 (20). С. 130.
2. *Дубина И. Н.* Подходы к определению, характеристике и анализу креативной экономики. М. : Креативная экономика, 2010. С. 59.
3. *Захарченко О. А.* Социальное предпринимательство — новый инструмент трудоустройства людей с ограниченными возможностями // Вестник ИрГТУ. № 2 (61). С. 234.
4. *Казаков Е. О., Пахомова Е. А.* Инклюзивная творческая лаборатория как инновация в деятельности современной организации культуры // Вестник КемГУКИ. 2023. № 64. С. 259–268.
5. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г. Утверждена Распоряжением Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р. URL: http://government.ru/docs/all/136723/ (дата обращения: 15.06.2024)
6. *Мацукевич О. Ю.* Творчество в социально-культурной ресоциализации молодых инвалидов // Культура и образование. 2014. № 3 (14). С. 87–92.
7. *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.
8. *Санина Н. В.* Творческое развитие в инклюзивной среде: опыт инклюзивных творческих лабораторий // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 204–207.

REFERENCES

1. Grinina E. S. Motivational Sphere of Young People with Disability. *Sotsial'naya i ekonomicheskaya psikhologiya* [*Social and Economic Psychology*]. 2020, no. 4 (20). P. 130. (In Russian)
2. Dubina I. N. Podkhody k opredeleniyu, kharakteristike i analizu kreativnoi ekonomiki [Approaches to the Definition, Characterisation and Analysis of Creative Economics]. Moscow, 2010. P. 59. (In Russian)
3. Zakharchenko O. A. Social Entrepreneurship as a New Tool of Disabled People Employment. *Vestnik IrGTU* [*Proceedings of Irkutsk State Technical University*]. 2012, no. 2 (61). P. 234. (In Russian)
4. Kazakov E. O., Pakhomova E. A. Inclusive Creative Laboratory as an Innovation in the Activities of a Modern Cultural Organization. *Bulletin of KemGUKI* [*Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*]. 2023, no. 64. P. 259–268. (In Russian)
5. Kontseptsiya razvitiya tvorcheskikh (kreativnykh) industrii i mekhanizmov osushchestvleniya ikh gosudarstvennoi podderzhki v krupnykh i krupneishikh gorodskikh aglomeratsiyakh do 2030 g. Utverzhdena Rasporyazheniem Pravitel'stva Rossiiskoi Federatsii ot 20 sentyabrya 2021 g. no. 2613 r [Concept for the Development of Creative Industries and Mechanisms for Their State Support in Large and Major Urban Agglomerations until 2030. Approved by the Decree of the Government of the Russian Federation no. 2613-r dated September 20, 2021]. (In Russian). Available at: http://government.ru/docs/all/136723/ (accessed: 15.06.2024)
6. Matsukevich O. Yu. Creativity in the Socio-Cultural Resocialisation of Young Disabled People. *Kul'tura i obrazovanie* [*Culture and Education*]. 2014, no. 3 (14). P. 87–92. (In Russian)
7. 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)
8. 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)

Информация об авторах:

Пахомова Е. А. — ректор, доктор педагогических наук, профессор.

Казаков Е. О. — проректор по инклюзивным проектам.

Агафонова Ю. А. — заместитель руководителя Ресурсного учебно-методического центра.

Information about the authors:

Pakhomova E. A. — Rector, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor.

Kazakov E. O. — Vice-Rector for Inclusive Projects.

Agafonova Yu. A. — Deputy Head of Resource Educational and Methodological Center.

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 17 июня 2024 года; одобрена после рецензирования 15 июля 2024 года; принята к публикации 17 июля 2024 года.

The article was submitted June 17, 2024; approved after reviewing July 15, 2024; accepted for publication July 17, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403161

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ: ПРИТЯЖЕНИЕ ТАЛАНТА
(к 180-летию со дня рождения композитора)

Инна Михайловна Ромащук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
109147, Российская Федерация, Москва, улица Марксистская, 36
inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-630X

Не иссякает интерес к личности и наследию Н. А. Римского-Корсакова. Разные полюсы его художественных идей словно бы настоятельно требуют все более глубокого толкования, современного подхода, выхода за пределы изученного. Во вневременном масштабе пристально рассматриваются его наследие и все более расширяющиеся круги влияний музыки мастера, его «диалоги» с композиторами прошлого и с современниками, новаторские принципы мышления Н. А. Римского-Корсакова, его «неизвестные» мемуары (Летопись); осмысливаются заманчивые вопросы символов и топосов, стилевых аллюзий в музыке композитора, рецепции его сочинений, философско-религиозные основы, мифопоэтика и многое другое. Исследовательский корпус довольно объемен, в нем важное место занимают коллективные труды, в их числе: «Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти»: сб. статей. М., Московская гос. консерватория, 2000; «Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе»: сб. статей. СПб, 2010; «Триумф русской музыки: Римский-Корсаков — окно в мир»: сб. статей. СПб., 2016. Наконец, назову изданную новую редакцию тематического каталога звукозаписей в фонодокументах РГА ФД к 180-летию композитора (2023). Автор настоящей статьи, изучая в разные годы материалы и рукописи учеников Римского-Корсакова — А. К. Лядова, М. М. Ипполитова-Иванова, композитора Петербургской школы Г. Н. Попова, обобщает некоторые вопросы, накопившиеся в современном фонде знаний о композиторе, останавливаясь на теме «Н. А. Римский-Корсаков и его последователи».

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, его ученики и последователи, наследие мастера в современной истории

Для цитирования: *Ромащук И. М.* Н. А. Римский-Корсаков: притяжение таланта (к 180-летию со дня рождения композитора) // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 161–166. https://doi.org/10.36871/ hon.202403161

© Ромащук И. М., 2024

Original article

N. A. RIMSKY-KORSAKOV: THE ATTRACTION OF TALENT (on the 180th anniversary of the composer's birth)

Inna M. Romashchuk

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-630X

The interest in the personality and legacy of N. A. Rimsky-Korsakov is undiminished. The different poles of his artistic ideas seem to urgently require an ever deeper interpretation, a modern approach, going beyond what has been studied. On a timeless scale, the legacy and the ever-expanding influence of the master's music, his "dialogues" with composers of the past and with contemporaries, the innovative principles of N. A. Rimsky-Korsakov's thinking, his "unknown" memoirs (Chronicle), the tempting questions of symbols and topoi, stylistic allusions in the composer's music, the reception of his works, philosophical and religious foundations, mytho-poetics and much more are being studied. The volume of research is quite large, and the collective works occupy an important place in it, including *N. A. Rimsky-Korsakov. On the 150th Anniversary of His Birth and the 90th Anniversary of His Death*: collection of articles. Moscow, 2000; *N. A. Rimsky-Korsakov and His Legacy in Historical Perspective*: collection of articles, Saint Petersburg, 2010; *The Triumph of Russian Music: Rimsky-Korsakov — Window to the World*: collection of articles. Saint Petersburg, 2016. The author of this article, who has been studying the materials and manuscripts of Rimsky-Korsakov's students A. K. Lyadov, M. M. Ippolitov-Ivanov, and the composer of the Saint Petersburg school G. N. Popov for many years, summarises some questions accumulated by the modern knowledge about the composer, focusing on the topic "N. A. Rimsky-Korsakov and His Followers".

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, his disciples and followers, the master's legacy in modern history

For citation: Romashchuk I. M. N. A. Rimsky-Korsakov: the Attraction of Talent (on the 180th anniversary of the composer's birth). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 161–166. https://doi.org/10.36871/hon.202403161 (In Russian)

Раскрытие творческих идей Николая Андреевича Римского-Корсакова продолжается и сегодня, столь мощный художественный потенциал являет собой наследие мастера, перешагнувшего века. Притягательным остается поистине безграничный мир образов композитора, его особый музыкальный язык с предвестиями многих новаций XX века. Классик русской музыки, чье творчество неотделимо от подлинного духа народного искусства, он обладал особым вкусом к прекрасному, живописно-поэтическому, что свойственно Серебряному веку, к романтической музыке, при этом остро ощущал время и сложные жизненные коллизии, провидел будущее. Отсюда — полнота и глубина содержания музыки композитора, ее поразительное многообразие. Он был и великий сказочник, и мастер-психолог, открывающий за фантастическим, ирреальным — вполне узнаваемое. Обращаясь к своим ученикам, Римский-Корсаков говорил: «…по моему глубокому убеждению, даже и самое фантастическое в искусстве удается лишь тогда, когда оно корнями имеет нормальные земные ощущения» [2, *202*]. Удивительно щедрый мелодист, Римский-Корсаков создавал особые ладово-гармонические краски, претворял, по-новому осмысливая традиции. Так, в одном из писем А. К. Глазунову он пишет об опере «Кащей бессмертный»: «Форма будет вагнеровская; будут сильные переченья и аккорды с несвязным голосоведением» [6, *71*]. Ему был открыт простор «созерцания» в музыке [4, *36*][1], его чуткий слух отзывался на инонациональные мотивы, что нашло отражение в его «восточных» образах. Он был сопричастен духовной культуре и создал много замечательных песнопений,

[1] «"Созерцание" — любимое слово из эстетического лексикона Римского-Корсакова», — отмечает Т. А. Зайцева.

в числе которых «Чертог Твой вижду», «Деве днесь», «Се Жених». Римского-Корсакова не случайно называют «патриархом новой русской школы», «гением русской музыки», «истинным первооткрывателем», «осуществившим связь времен», «самобытным мастером». И действительно так: творчество Римского-Корсакова — уникальное явление в мировой музыкальной культуре, которое еще таит много значимого и перспективного.

Обширное наследие Римского-Корсакова изучено в разных аспектах: в философско-художественном контексте эпохи, в исторической перспективе, в плане развития русской духовной музыки, в направлении религиозно-нравственных исканий («Сказание о невидимом граде Китеже»), в конкретных свойствах жанровых и языковых идей[2], метаморфозах жанра[3]. В современном тезаурусе о Римском-Корсакове речь идет о национальных моделях, диалоге эпох и стилей, аллюзиях и квазицитатах, топосах и символах, символическом реализме, семантике тональности, мифопоэтике, инновациях русской оперной эстетики, о вопросах претворения традиций мастера в творчестве композиторов разных национальных школ, поскольку у него учились в числе других классик армянской музыки А. А. Спендиаров, эстонец Э. А. Капп, известный латышский композитор Язеп Витол. «Еще и теперь, — писал Витол спустя десятилетия после окончания Петербургской консерватории (1886), — я часто беседую во сне с Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым, Беляевым и другими друзьями» [3, *162*].

Идеи Римского-Корсакова получили претворение и в новогреческой композиторской школе, которую представляет один из крупных мастеров М. Каломирис. Заметим, что Манолиса Каломириса (1881–1962) называют композитором, организовавшим кружок наподобие «Могучей кучки» и представляющим авангардное направление в музыке. В его творчестве образы Востока, идея двоемирия получили претворение в незавершенной опере «Маврианос и король», в которой ощутимы традиции «Сказки о золотом петушке» [7, *236*].

Высказана и такая мысль: «Сегодня Римский-Корсаков символизирует все то, что музыковедение немецкой романтической традиции пыталось изгнать со своей территории» [11, *302*]. Однако важно другое: имя Римского-Корсакова стало символом мощной русской композиторской школы, в первом круге которой оказываются его непосредственные ученики: Н. Я. Мясковский, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. С. Аренский, И. Ф. Стравинский, Н. Н. Черепнин, М. О. Штейнберг, С. С. Прокофьев (по классу инструментовки) и многие другие. Силу притяжения таланта Римского-Корсакова испытывали многие молодые композиторы того времени, и среди них — принципиально несхожие Мясковский, Стравинский, Прокофьев.

Известно, что одним из сильнейших впечатлений Н. Я. Мясковского, который еще не принял окончательного решения посвятить себя музыке, была премьеры оперы «Кащей Бессмертный (12 декабря 1902 года.) [8, *31*]. Спустя годы Мясковский назовет Римского-Корсакова «исключительным аристократом звукового царства», по-своему интерпретируя его традиции, как и И. Ф. Стравинский, особенно в «русский период» творчества [8, *52*].

Среди учеников Римского-Корсакова выделяется М. М. Ипполитов-Иванов, который не только многое воспринял от Римского-Корсакова, но и инициировал постановки новых опер своего учителя, внимательно изучал партитуры, готовил спектакли к премьерам и сам ими дирижировал. Это тем более важно, поскольку, как известно, внимание императорских театров к операм Римского-Корсакова было явно недостаточным [8, *102*]. Начиная с 1875 года Ипполитов-Иванов, по его словам, «уже сознательно следил за его (Римского-Корсакова. — *И. Р.*) художественным ростом, восхищался и учился, а затем и сотрудничал, участвуя с ним в постановках многих его опер. Для нас, молодежи, имя Римского-Корсакова с постановки “Псковитянки” было окружено ореолом новатора, и мы мало задумывались, насколько он учен; нас пленяло его новое слово, новые приемы

[2] В их числе традиции Римского-Корсакова в области концертного жанра для тромбона. Справедливо отмечает автор: «Среди русских композиторов Н. А. Римский-Корсаков стал первым из тех, кто определил солирующую роль тромбона в концертном жанре» [5, *86*].

[3] Нельзя не отметить настойчивый интерес молодых исследователей к Римскому-Корсакову. Здесь один из последних примеров — кандидатская диссертация «Исторические оперы в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова» М. В. Скуратовской, в которой выявлены текстологические особенности трех исторических опер, составивших, по мнению автора, единый цикл (М., 2023).

и тот сказочный мир, который он впервые открыл перед нами» [6, *129*].

Осенью 1899 года на сцене русской частной оперы была поставлена «новинка сезона» — «Царская невеста» (под управлением Ипполитова-Иванова). Затем под его же управлением были осуществлены премьеры опер «Сказка о царе Салтане» (1900), «Кащей Бессмертный» (1902). В репертуаре русской частной оперы долгое время находись «Снегурочка», «Майская ночь». Ипполитов-Иванов дирижировал отдельными сценами из опер Римского-Корсакова. В переписке со своим учителем он рассказывает о работе над операми, о планах на оперный сезон, о том, как идет подготовка оперных спектаклей. «Прилагаю при сем подробное распределение репетиций и спектаклей и умоляю приехать на первую общую репетицию в четверг, чтобы все, с первых же репетиций, делалось под вашим наблюдением», — пишет он Римскому-Корсакову в письме от 9 октября 1900 года [9, *117*]. В другом письме, от 30 мая 1903 года, спрашивает: «Не порадуете ли Вы нас, дорогой Николай Андреевич, чем-нибудь новеньким? Как бы это было для нас хорошо, и какой бы это был праздник для всех Вас любящих и чающих от Вас новых вдохновений» [там же, 133–134].

Вспоминая о своем учителе, Ипполитов-Иванов отмечал: «Римский-Корсаков требовал, чтобы была чистота стиля, чистота голосоведения и чистота и ясность гармонии. Вы могли применить какие угодно гармонические сочетания, но обязательно было объяснить ему природу этих гармоний и их место в последовательности других гармоний. Он был врагом пошлости и излишней экстравагантности. Он любил музыкальный перец, как он говорил, но в меру...» [6, *130*]. О том, какие задания давал Римский-Корсаков, свидетельствуют сохранившиеся ученические работы Ипполитова-Иванова в классе практического обучения Н. А. Римского-Корсакова. Среди них — Ариозо-каватина Марины «Цветы и деревья» из «Дмитрия Донского» Дж. Байрона (1881). Музыка имеет светлый, восторженный характер (A-dur), адресует к традиции его учителя, Римского-Корсакова.

Перелистывая страницы времени, обращаешь внимание на разные «напоминания» о Римском-Корсакове, например в музыке С. Н. Василенко (ученика М. Ипполитова-Иванова), в частности, в его опере-кантате «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» (1900–1902)»[4], в опере Л. А. Половинкина «Сказка о рыбаке и рыбке» (1935). И даже в творчестве современника Д. Д. Шостаковича, композитора с сильным индивидуальным мелодическим стилем — Гавриила Николаевича Попова: его ранние, не сохранившиеся сочинения, по словам самого автора, были явным подражанием Римскому-Корсакову, как позже — И. Ф. Стравинскому, наследовавшему многое из арсенала художественного мира Римского-Корсакова. В своем дневнике Г. Н. Попов позже напишет, что ему близка мысль Римского-Корсакова (из письма последнего Балакиреву): «Не знаю, как у Вас, а у меня всегда есть в голове какие-то идеалы на всякого рода музыкальные вещи, но идеалы неуловимые, неосязаемые, такие, что их невозможно сыграть или спеть» [9, *212*][5]. Заметим, что по заказу Всесоюзного комитета по делам искусств Попов, погрузившись в музыку Римского-Корсакова, оркестровал «Шествие князей» из 2-го акта оперы-балета «Млада».

Творчество Римского-Корсакова, его сказочный мир образов, безусловно, оказали сильное влияние на развитие детской оперы, востребованной в XX веке. Так, по-корсаковски живописно раскрывается звуковая палитра оперного стиля Михаила Красева (1897–1954), ученика А. П. Гречанинова, который тоже причастен к школе Римского-Корсакова. В этом плане особенно показательна опера «Морозко» Красева, в которой и ситуационно, и жанрово, и образно-музыкально ощутима непосредственная связь со «Снегурочкой». Уже первые реплики Морозко (1 действие, 2 картина) оказываются близки песне Деда мороза в «Снегурочке». Появляются обитатели леса, звучит, напоминая о песне и плясках птиц Римского-Корсакова, хор снегирей (2 действие), позже — воронов (4 действие, 1 картина). Большое место занимают массовые сцены: хор вьюг и метелей с тритоновыми мотивами, тремоло (4 действие, 1 картина); шествие зверей (2 действие.), танцы, и в завершении — хор «Слава Морозке» с юбиляциями, квартовыми возгласами, светом мажора (*As*).

Многочисленные примеры, в которых явно ощутимо продолжение традиций Римского-Корсакова, дают возможность ощутить колоссальное влияние на искусство этого са-

[4] По поводу этого сочинения Мясковский как-то заметил: «много Корсакова» [8, *237*].
[5] Запись в Дневнике от 13 сентября 1921 года.

мобытного мастера, творчество которого стало подлинным национальным феноменом мировой музыкальной культуры.

Музыка Римского-Корсакова живет уже давно своей жизнью, многие оперы экранизированы[6], вызывает интерес балет «Шехерезада», впервые поставленный в Гранд-Опера во время «Русских сезонов» С. Дягилева в 1910 году[7], затем показанный в Нью-Йорке (1911)[8], как и балет «Полуночное солнце» на музыку «Снегурочки» (1915, поставленный Л. Мясиным в Гранд-Опера в Женеве).

Оперы Римского-Корсакова входят в исторический «золотой фонд» Большого театра. В Мариинском театре поставлены практически все оперы композитора. К 180-летию со дня рождения приурочен музыкальный оперный фестиваль двух главных театров страны — Большого и Мариинского. Здесь и воссозданные в традициях XX века оперы «Ночь перед Рождеством», «Китеж», «Псковитянка» с прологом «Боярыня Вера Шелога», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», и получившая новую интерпретацию опера-былина «Садко».

И сколько еще интересного может быть раскрыто в связи с театральной и концертной судьбой музыки Римского-Корсакова, а также оркестрованных им опер «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Каменный гость» Даргомыжского, оперы «Князь Игорь» (значительная часть произведения).

Творческое наследие Римского-Корсакова было и остается притягательным благодаря живительной силе его музыки, открытию им новых идей, освещенных духовным светом. Согласимся с исследователем: «…будет лишь честно, лишь справедливо — предложить миру догнать Римского-Корсакова» [11, *302*].

[6] «Майская ночь», «Садко», «Снегурочка» (1952), «Моцарт и Сальери» (1962), «Царская невеста» (1964), «Кащей Бессмертный» (1987).

[7] Постановка М. Фокина, декорации и костюмы Льва Бакста, дирижер Н. Н. Черепнин, в главной партии — Ида Рубинштейн.

[8] Свидетельство тому — театральная история этого балета: в 1950-е годы он шел в Малеготе, с 1994 года — в репертуаре Мариинского театра, в 2008 году был представлен на сцене Кремлевского Дворца съездов, в 2011 году — в Республике Беларусь и в Париже.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гавриил Попов. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М. : Советский композитор. 1986. 448 с.
2. *Гнесин М. Ф.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М. : Музгиз. 1956. 336 с.
3. *Гравитис О. Э.* Язеп Витол и латышская народная песня. М., Л. : Музыка, Ленинградское отд. 1966. 192 с.
4. *Зайцева Т. А.* Композитор Серебряного века: Лядов и Петербург // Непознанный Лядов : сборник статей и материалов / ред.-сост. Т. А. Зайцева. Челябинск : MPI, 2009. С. 16–75.
5. *Иванов А. И.* Из наследия Н. А. Римского-Корсакова: концерт для тромбона и духового оркестра // Художественное образование и наука. 2022. № 2 (31). С. 85–90.
6. *Ипполитов-Иванов М. М.* Воспоминания. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М. : Государственное музыкальное издательство, 1934.160 с.
7. *Кунтурис Г.* Идеи Н. А. Римского-Корсакова и творческий опыт Манолиса Каломириса // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе : материалы Международной музыковедческой конференции (г. Санкт-Петербург, 19–22 марта 2010 г.) / сост. Л. О. Адэр. СПб. : Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2010. С. 231–237.
8. *Лямм О. П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М. : Советский композитор, 1989. 368 с.
9. М. М. Ипполитов-Иванов. Письма. Статьи. Воспоминания / сост. Н. Соколов. М. : Советский композитор, 1986. 360 с.
10. *Реденпеннинг Д.* Николай Римский-Корсаков, Рихард Вагнер и вопрос об инновации русской оперной эстетики // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе : материалы Международной музыковедческой конференции (г. Санкт-Петербург, 19–22 марта 2010 г.) / сост. Л. О. Адэр. СПб. : Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2010. С. 66–77.
11. *Тарускин Р.* Догоняя Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе : материалы Международной музыковедческой конференции

(г. Санкт-Петербург, 19–22 марта 2010 г.) / сост. Л. О. Адэр. СПб. : Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2010. С. 277–306.

REFERENCES

1. Apetyan Z. A. (ed.) Gavriil Popov. Iz literaturnogo naslediya [Gabriel Popov. From the Literary Heritage]. Moscow, 1986. 448 p. (In Russian)
2. Gnesin M. F. Mysli i vospominaniya o N. A. Rimskom-Korsakove [Thoughts and Memories of N. A. Rimsky-Korsakov]. Moscow, 1956. 336 p. (In Russian)
3. Gravitis O. E. Yazep Vitol i latyshskaya narodnaya pesnya [Jāzeps Vītols and the Latvian Folk Song]. Moscow, Leningrad, 1966. 192 p. (In Russian)
4. Zaitseva T. A. Composer of the Silver Age: Lyadov and Petersburg. *Nepoznannyi Lyadov* [*Unidentified Lyadov. Collection of articles and materials*]. Chelyabinsk, 2009. P. 16–75. (In Russian)
5. Ivanov A. I. From the Legacy of N. A. Rimsky-Korsakov: Concerto for Trombone and Brass Band. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2022, no. 2 (31). P. 85–90. (In Russian)
6. Ippolitov-Ivanov M. M. Vospominaniya. 50 let russkoi muzyki v moikh vospominaniyakh [Memories. 50 Years of Russian Music in My Memories]. Moscow, 1934. 160 p. (In Russian)
7. Kountouris G. Ideas of N. A. Rimsky-Korsakov and Creative Experience of Manolis Kalomiris. *Adair L. O. (ed.) N. A. Rimsky-Korsakov i ego nasledie v istoricheskoi perspective* [*N. A. Rimsky-Korsakov and His Legacy in Historical Perspective: materials of the International Musicology Conference (March 19–22, 2010)*]. Saint Petersburg, 2010. P. 231–237. (In Russian)
8. Lamm O. P. Stranitsy tvorcheskoi biografii Myaskovskogo [Pages of Myaskovsky's Creative Biography]. Moscow, 1989. 368 p. (In Russian)
9. Sokolov N. (ed.) M. M. Ippolitov-Ivanov. Letters. Articles. Memories [M. M. Ippolitov-Ivanov. Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya]. Moscow, 1986. 360 p. (In Russian)
10. Redenpenning D. Nikolai Rimsky-Korsakov, Richard Wagner and the Question of Innovation of Russian Opera Aesthetics. *Adair L. O. (ed.) N. A. Rimsky-Korsakov i ego nasledie v istoricheskoi perspective* [*N. A. Rimsky-Korsakov and His Legacy in Historical Perspective: materials of the International Musicology Conference (March 19–22, 2010)*]. Saint Petersburg, 2010. P. 66–77. (In Russian)
11. Taruskin R. Catching Up with Rimsky-Korsakov. *Adair L. O. (ed.) N. A. Rimsky-Korsakov i ego nasledie v istoricheskoi perspective* [*N. A. Rimsky-Korsakov and His Legacy in Historical Perspective: materials of the International Musicology Conference (March 19–22, 2010)*]. Saint Petersburg, 2010. P. 277–306. (In Russian)

Сведения об авторе:

Ромащук И. М. — доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе

Information about the author:

Romashchuk I. M. — Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-Rector for Research.

Статья поступила в редакцию 6 июня 2024 года; одобрена после рецензирования 28 июня 2024 года; принята к публикации 1 июля 2024 года.

The article was submitted June 6, 2024; approved after reviewing June 28, 2024; accepted for publication July 1, 2024.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202403167

ЕЛЕНА ФАБИАНОВНА ГНЕСИНА — ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Нора Александровна Потемкина

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Российская Федерация, Москва, Поварская улица, 30–36

noramaria@mail.ru, ORCID 0009-0008-8874-6865

В 2024 году исполняется 150 лет со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной — выдающегося педагога, пианистки, общественного деятеля, основателя и руководителя комплекса музыкальных учебных заведений. Статья посвящена личности и творческому наследию Е. Ф. Гнесиной. Данная работа основана на материалах из фондов Мемориального музея-квартиры Гнесиной, где полностью сохранена прижизненная обстановка и большой архив семьи Гнесиных: письма, нотная и книжная мемориальная библиотека, концертные программы, афиши, фотографии и другие артефакты, а также личные вещи музыканта. Ценными источниками для статьи явились публикации сотрудников музея, связанные с жизнью и творчеством Е. Ф. Гнесиной. В статье представлен многогранный образ Е. Ф. Гнесиной, дается характеристика ее уникального наследия, которое было непосредственно связано с исполнительской, педагогической, административной и композиторской деятельностью. Уделяется также внимание творческому окружению музыканта. В заключение делается вывод о масштабной музыкальной деятельности Гнесиной, внесшей неоценимый вклад в создание отечественной педагогической школы и профессионального музыкального образования, что подтверждается созданием ею комплекса учебных заведений. Подчеркивается значение педагогических методов Е. Ф. Гнесиной, которым посвящены ее многочисленных учебные пособия, и роль композиторского творчества, обращенного к сочинению музыки для детей.

Ключевые слова: Е. Ф. Гнесина и ее семья, Мемориальный музей-квартира Е. Ф. Гнесиной, педагогическая и исполнительская деятельность, музыкальное и творческое окружение

Благодарности: автор статьи благодарит коллег — сотрудников Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной — А. А. Гапонова, А. С. Авдееву, Е. П. Костину за предоставленные материалы и ценные советы, а также В. В. Троппа — многолетнего директора музея-квартиры за подготовленные им ранее публикации о Е. Ф. Гнесиной.

Для цитирования: *Потемкина Н. А.* Елена Фабиановна Гнесина — творческое наследие // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 167–182. https://doi.org/10.36871/hon.202403167

Original article

ELENA FABIANOVNA GNESINA — CREATIVE HERITAGE

Nora A. Potemkina

Gnesin Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation

noramaria@mail.ru, ORCID: 0009-0008-8874-6865

2024 marks the 150th anniversary of the birth of Elena Fabianovna Gnesina, an outstanding teacher, pianist, public figure, founder and head of a complex of musical educational insti-

© Потемкина Н. А., 2024

tutions. The article is devoted to the personality and creative heritage of E. F. Gnesina and is based on materials from the funds of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment, where the lifetime environment and a large archive of the Gnesin family are completely preserved: letters, music and book memorial library, concert programmes, posters, photographs and other artefacts, as well as personal belongings of the musician. Publications on the life and work of E. F. Gnesina by the Museum staff were a valuable source of information for the article. The article presents a multifaceted image of E. F. Gnesina, characterising her unique legacy, which was directly related to her performing, teaching, administrative and composing activities. Attention is also paid to the musician's creative environment. The article concludes with a review of Gnesina's extensive musical activity, which made an invaluable contribution to the creation of a national pedagogical school and professional musical education, as evidenced by the establishment of a complex of educational institutions. The importance of E. F. Gnesina's pedagogical methods, to which her numerous textbooks are devoted, and the role of compositional creativity aimed at composing music for children are emphasised.

Keywords: E. F. Gnesina and her family, Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment, teaching and performing activities, musical and creative environment

Acknowledgements: the author of the article would like to thank colleagues — employees of the Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment — A. A. Gaponov, A. S. Avdeeva, E. P. Kostina for the materials and valuable advice, as well as V. V. Tropp, the long-term director of the Museum-Apartment for the earlier prepared publications about E. F. Gnesina.

For citation: Potemkina N. A. Elena Fabianovna Gnesina — Creative Heritage. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2024, no. 3 (40). P. 167–182. https://doi.org/10.36871/hon.202403167 (In Russian)

Рис. 1. Елена Фабиановна Гнесина в рабочем кабинете. 1960-е годы. ММКЕлФГ, № Ф-291

2024 год — юбилейный год 150-летия со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной, пианистки, педагога, композитора, организатора и руководителя четырех учебных заведений, музыкального и общественного деятеля.

О знаменитой «Гнесинке» слышали многие, но гораздо меньше знают о самих ее создателях — сестрах Гнесиных и их брате Михаиле. В семье Гнесиных было девять детей, из которых семеро — Евгения, Елена, Мария, Елизавета, Ольга, Михаил, Григорий[1] — стали музыкантами. Память о Гнесиных бережно сохраняется в Мемориальном музее-квартире Елены Фабиановны, где хранятся ее личные вещи, мебель, рояли, картины и фотографии, книги и ноты, посуда, а также предметы одежды, рукоделия. Здесь же бережно сохраняются издания и артефакты, связанные с музыкой и ее творчеством — то главное, чему была посвящена вся жизнь Елены Фабиановны. Как вспоминал выдающийся дирижер и воспитанник гнесинских учебных заведений Евгений Светланов, «бывая у нее, в ее кабинете, я каждый раз испытывал непередаваемое ощущение причастности к чему-то очень

[1] Григорий Фабианович Гнесин (1884–1938) — певец, актер, литератор, не преподавал в Гнесинских учебных заведениях, большую часть жизни провел в Петербурге-Ленинграде.

большому и важному в жизни. Там безраздельно царствовала Большая музыка и все было подчинено ей» [6, *241*].

Действительно, скромная обстановка небольших мемориальных комнат, где жила основатель и руководитель четырех музыкальных учебных заведений, наводит на размышление о том, что здесь жил человек, посвятивший всего себя искусству, творчеству. Об этом можно судить по материалам, хранящимся в музее: архиву Елены Фабиановны и ее сестер, письмам, фотографиям, концертным программкам, большой мемориальной библиотеке, документам учебных заведений.

Елена Фабиановна оставила нам большое наследство: учебные заведения, мастерство ее учеников, музыку для детей и для всех, кто начинает учиться музыке, а также свои книги. Последние годы ее жизни, возможно, и были такой «передачей» творческого наследия. В статье сделана попытка дать краткую характеристику наследию Е. Ф. Гнесиной по документам и материалам музея, по ее воспоминаниям и воспоминаниям ее учеников.

Можно сказать, что завещание Елены Фабиановны послужило импульсом к созданию мемориального музея: «Выражаю пожелание, чтобы все вещи, находящиеся в моем рабочем кабинете, оставались на своих местах»[2]. Это было в точности исполнено первым директором музея Маргаритой Эдуардовной Риттих и ее коллегами, первыми сотрудниками, работавшими в музее на общественных началах.

Пребывание в Мемориальном музее-квартире Е. Ф. Гнесиной дает возможность глубоко «погрузиться» в его атмосферу и охарактеризовать личность и творческий путь его хозяйки (см. рис. 2).

В центре кабинета Гнесиной — два рояля фирмы Бехштейн, два рабочих инструмента Елены Фабиановны, каждому из них больше 100 лет. Инструмент, расположенный ближе к стене, 1903-го года, тот, что ближе к читателю — 1914-го года, и, по преданию, его помогал выбирать С. В. Рахманинов. На этих роялях играла она сама и ее ученики, приходившие заниматься по специальности не в учебный класс, а к ней домой. Ведь сестры Гнесины жили там, где преподавали, начиная еще с самого первого здания «Музыкального училища Е. и М. Гнесиных» в Гагаринском переулке (рис. 3).

Рис. 2. Рабочий кабинет-гостиная Е. Ф. Гнесиной. Фото из Мемориального музея-квартиры

Рис. 3. Дом в Гагаринском переулке, где 15 февраля 1895 года было открыто Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных. ММКЕлФГ, № И-1065

Рукой Е. Ф. Гнесиной на фотографии написано: «Здесь была вначале повешена наша вывеска “Е. и М. Гнесиных”. “Колыбель” — здесь открыто музыкальное Училище. 1895 год».

В 1895 году 2 (15) февраля в дом в Гагаринском переулке пришла первая ученица, и этот день стал впоследствии торжественно отмечаться как день рождения Гнесинских учебных заведений. Через пять лет, в 1900 году, Гнесины переехали в дом побольше. Среди арбатских переулков старинная Собачья Площадка была тихим местом. Дом номер пять был украшен барельефами в виде пяти женских головок, и когда пять сестер увидели пять женских профилей, они поняли, что этот домик им подойдет (рис. 4).

Но еще до того, как Гнесины открыли музыкальное училище, они получили замечательное музыкальное образование в Московской консерватории, музыкально-педагогические традиции которой они сумели воспринять и продолжить. Гнесиным посчастливилось учиться у выдающихся музыкантов и вместе с выдающимися музыкантами. Так, в Московской консерватории сестры учились у С. И. Та-

[2] Мемориальный музей-квартира Елены Фабиановны Гнесиной (далее ММКЕлФГ, № Х-67).

Рис. 4. Дом № 5 на Собачьей Площадке, где находилось Училище Гнесиных в 1900–1946 годах. ММКЕлФГ, № И-1069

неева по классу контрапункта, А. С. Аренского — гармонии, В. И. Сафонова — фортепиано, И. В. Гржимали — скрипки. Историю музыки им читал друг П. И. Чайковского, известный музыкальный критик Н. Д. Кашкин, музыкальную форму — Г. Э. Конюс…

Елена Фабиановна училась вместе с С. В. Рахманиновым. Как она пишет в своих «Воспоминаниях о Рахманинове», «первое, что возникает в моей памяти, — это давно прошедшие годы, годы ранней юности, когда мы с Сережей Рахманиновым в течение трех лет сидели за одной партой в общеобразовательных классах Московской консерватории. Было это в 1886–1887 годах. И поныне отчетливо памятен мне мой серьезный, молчаливый сосед, тогда еще почти мальчик, скромный, длинный и худой Сережа Рахманинов. Мы, товарищи по классу, знали, что Сережа Рахманинов — очень талантливый ученик, яркое пианистическое дарование которого пленяло не только нас, но и всех учащихся консерватории. Когда становилось известно, что на академическом вечере будет играть Рахманинов, все устремлялись в зал слушать его» [3, *149–150*].

Другой гениальный композитор, А. Н. Скрябин, учился с Е. Ф. Гнесиной в классе по специальности фортепиано у того же В. И. Сафонова. С ним Гнесины тоже дружили: «В классе у профессора Сафонова одним из моих товарищей был юный Скрябин, уже в те годы проявлявшийся блестяще и как пианист, и как начинающий композитор. Скрябин бывал у нас в доме, поддерживая дружеские отношения особенно с моей старшей сестрой Евгенией». [1, *97*]

Один год Елена Фабиановна занималась в классе известного итальянского пианиста и композитора Ферруччо Бузони, преподававшего в Московской консерватории по приглашению В. И. Сафонова, о чем Гнесина оставила интересные воспоминания: «С первых уроков Бузони потребовал знания всех двухголосных инвенций Баха… Мне все это было очень легко, так как я в классе Сафонова тоже прошла все инвенции. И как это было полезно! Потом, после такого знакомства с Бахом, Бузони начал давать небольшие и нетрудные сочинения Шуберта, Шумана, Грига, Брамса и др. Так осторожно Бузони воспитывал своих мало подвинутых и технически и музыкально учениц! Так как я была уже подготовлена двухлетним пребыванием у Сафонова и играла у него более трудные сочинения, — ко мне Бузони относился иначе, он был очень доволен мной. Помню, с каким удовольствием и увлечением я прошла с ним, и даже играла на вечере, балладу Грига!.. Меня Бузони уговаривал уехать вместе с ним в Бостон, так как он верил в мою одаренность и предсказывал мне блестящую пианистическую концертную деятельность. Заманчивая мысль! — но я решительно отказалась… Во-первых, я была слишком молода, должна была сначала окончить консерваторию и не могла бросить сестер! — ведь мы уже лелеяли мечту открыть свою собственную школу…» [2, *163–164*]

Еще со времени обучения в Московской консерватории сестры Гнесины были известны в музыкальных кругах Москвы и Петербурга, но общались они не только с музыкантами, но и с известными людьми театрального мира, в том числе с К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, В. В. Лужским, а с О. Л. Книппер-Чеховой и ее матерью, певицей Анной Ивановной Книппер, Гнесины были знакомы еще во время учебы. Активная общественная деятельность сестер уже с юности проявляется в устроении благотворительных концертов, участии в нескольких творческих сообществах, таких как «Общество свободной эстетики», «Музыкально-теоретическая библиотека»; активно участвуют они и в работе «Народной консерватории» — общедоступных лекциях Ю. Д. Энгеля, иллюстрируя их. Среди их знакомых появляются Л. О. и Р. И. Пастернаки — родители Бориса Пастернака; профессура Московского университета, к которой принадлежал А. Н. Савин, муж Евгении Фабиановны Гнесиной; семья музыкального мецената Дмитрия Гончарова, внучатого племянника Н. Н. Гончаровой (Пушкиной); дети Н. А. Римского-Корсакова Андрей Николаевич и Надежда Николаев-

Рис. 5–6. Фотографии педагогов Е. Ф. Гнесиной по специальности фортепиано Василия Ильича Сафонова и Ферруччо Бузони с дарственными надписями. ММКЕлФГ, № ИЗО-193, ИЗО-98

на с мужем, учеником Римского-Корсакова, композитором и профессором Петербургской консерватории Максимилианом Осеевичем Штейнбергом.

О поездках в имение Дмитрия Дмитриевича Гончарова Полотняный Завод и о «Рабочем театре» в его имении Елена Фабиановна пишет в своих «Воспоминаниях»:

«Д. Д. Гончаров, человек высокой культуры и редких моральных качеств, делал все возможное, чтобы улучшить условия жизни и быт рабочих старинной писчебумажной фабрики, которой он являлся непосредственным владельцем. К числу различных, довольно редких в то время проявлений этого рода заботливости принадлежит вышеупомянутый “Рабочий театр”, а также большая библиотека для рабочих, созданная Д. Д. Гончаровым. Представители искусства охотно содействовали Гончарову, тем более что и сам он, и его жена были артистами-певцами. Будучи по убеждениям социал-демократом, Гончаров собирал у себя и революционеров, иногда давая длительный приют в своем большом доме тем из них, которые подвергались гонениям и скрывались от полиции. Некоторые из лиц, с которыми я там

Рис. 7. Д. Д. Гончаров (1871–1907) — музыкальный меценат, владелец имения Полотняный Завод и организатор «Рабочего театра». Фото в роли Ленского в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин». 1900-е годы. ММКЕлФГ, № Ф-179

встречалась, через 30 лет стали играть крупную роль в нашей стране. Среди них был будущий народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский, которому наше училище многим обязано» [1, *103*].

Переписка с семьей Штейнбергов продолжалась до конца жизни Елены Фабиановны, эти письма сохранились в архиве Гнесиной, в фондах музея-квартиры.

Рис. 8. М. О. Штейнберг (1883–1946) — композитор, педагог. Фото с дарственной надписью Е.Ф. Гнесиной 10.01.1926. ММКЕлФГ, № ИЗО-104

Письмо М. О. Штейнберга Елене Фабиановне Гнесиной от 7 января 1934 года — свидетельство дружбы двух музыкальных семейств, продолжавшейся всю жизнь (см. рис. 9). В письме автор соболезнует Гнесиным в связи со смертью жены Михаила Фабиановича — Надежды Товиевны, просит посодействовать своему другу, писательнице Александре Яковлевне Бруштейн, которая хотела бы показать Гнесиным свою невестку, начинающую певицу; упоминает о предстоящей премьере оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» и, между прочим, замечает о своем угнетенном душевном состоянии, что было, возможно, реакцией на обстановку в Ленинградской консерватории, где в 1930-е годы работал автор письма.

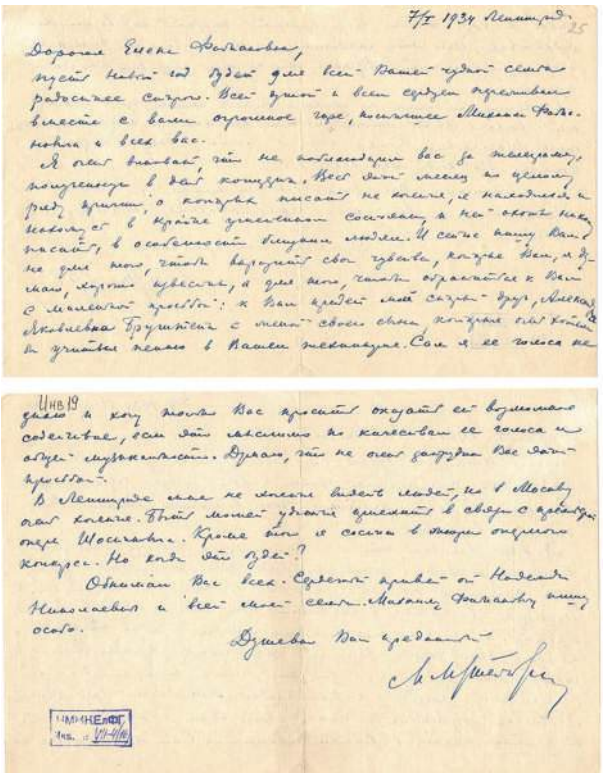


Рис. 9. Письмо М. О. Штейнберга Е. Ф. Гнесиной из Ленинграда в Москву 7 января 1934 года. ММКЕлФГ, № VII-4/16

С самых первых лет своей профессиональной деятельности (начиная с 1890-х годов) Елена Фабиановна проявляет себя как разносторонний музыкант. Она активно выступает в концертах как пианистка-солистка, аккомпаниатор (среди певцов, которым она аккомпанировала — исполнитель партии Онегина в Большом театре Павел Хохлов, знаменитый Ленский и Лоэнгрин — Леонид Собинов, солистка Большого театра Надежда Мшанская-Соколова), участница камерно-инструментальных ансамблей (выступала в дуэте со своей сестрой, скрипачкой Елизаветой Гнесиной-Вивьен, с виолончелистом Михаилом Букиником, в составе фортепианного трио с братьями Михаилом и Иосифом Пресс). Елена Фабиановна иллюстрировала лекции Юлия Дмитриевича Энгеля в Народной консерватории, играя на фортепиано и гармониуме, исполняла партию органа в Реквиеме Моцарта… Несколько раз Е. Ф. Гнесина выступала как руководитель женского хора Училища Гнесиных, исполняя сочинения Гречанинова и А. Рубинштейна.

1907

НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕКЦІЯ М. О. Н. У.

Въ Воскресенье, 18-го Ноября,

въ новой большой АУДИТОРІИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКАГО МУЗЕЯ,

состоится ЛЕКЦІЯ съ музыкальными иллюстрациями

СЕБАСТЬЯНЪ БАХЪ

ПРОГРАММА:

I. Лекція о С. БАХѢ и его творчествѣ, прочтетъ Ю. Д. ЭНГЕЛЬ.

Перерывъ 10 минутъ.

2. МУЗЫКАЛЬНЫЯ ИЛЛЮСТРАЦІИ:

Перерывъ 10 минутъ.

Лекція будетъ сопровождаться картинами волшебнаго фонаря.

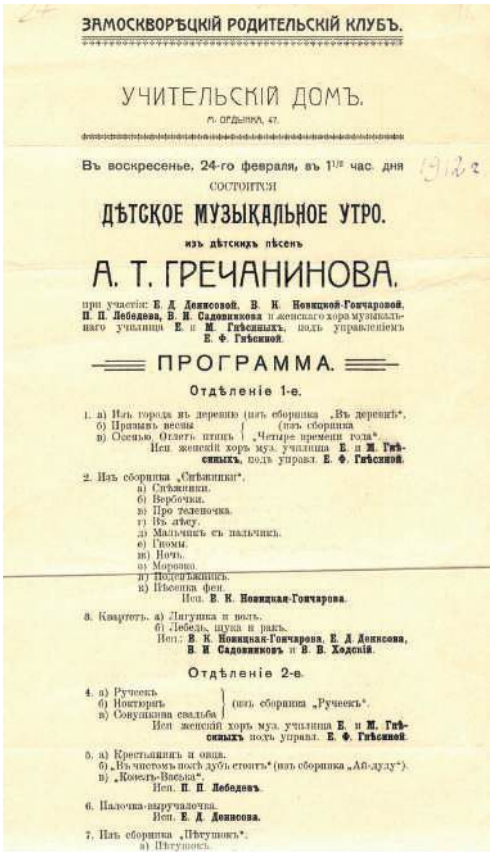
Роль фирмы Бакштейна при музыкальных иллюстрациях Германъ и Гроссманъ.

Начало ровно въ 8 часовъ вечера.

Слѣдующая лекція: „МОЦАРТЪ"—9-го Декабря. Лекторъ Е. В. Всесвятскій

БИЛЕТЫ отъ 27 коп. до 1 руб. 70 коп. (высшая плата за кресло сидячее и за предварительную продажу) продаются: Юргенсона (Большой Черкасскій), „Эолова", Н. Мюллеръ, а въ день лекціи въ кассѣ Политехническаго музея.

Рис. 10. Афиша 18 ноября 1907 года — лекция об И. С. Бахе с музыкальными иллюстрациями Е. Ф. Гнесиной, А. Я. Могилевского (виолончель), А. К. Аскоченского, П. Ж. Доберт (вокал) и хора Народной консерватории. ММКЕлФГ, № XI–1.20


ЗАМОСКВОРѢЦКІЙ РОДИТЕЛЬСКІЙ КЛУБЪ.

УЧИТЕЛЬСКІЙ ДОМЪ.

Въ воскресенье, 24-го февраля, въ 1½ час. дня

СОСТОИТСЯ

ДѢТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО.

изъ дѣтскихъ пѣсенъ

А. Т. ГРЕЧАНИНОВА.

при участіи: Е. Д. Денисовой, В. К. Новицкой-Гончаровой, П. П. Лебедева, В. И. Садовникова и женскаго хора музыкальнаго училища Е. и М. Гнесиныхъ, подъ управленіемъ Е. Ф. Гнесиной.

ПРОГРАММА.

Отдѣленіе 1-е.

1. а) Изъ города въ деревню (изъ сборника „Въ деревнѣ".
б) Пришла весна (изъ сборника
в) Осенью. Отлетѣ птицъ „Четыре времени года".
Исп. женскій хоръ муз. училища Е. и М. Гнесиныхъ, подъ управл. Е. Ф. Гнесиной.

2. Изъ сборника „Снѣжинки".
а) Снѣжинки.
б) Вербочки.
в) Про теленочка.
г) Въ гамму.
д) Мальчикъ съ пальчикъ.
е) Гномы.
ж) Ночь.
з) Морозко.
и) Поцѣлуйчикъ.
к) Въюнна фея.
Исп. В. К. Новицкая-Гончарова.

3. Квартетъ. а) Лягушка и волъ.
б) Лебедь, щука и ракъ.
Исп.: В. К. Новицкая-Гончарова, Е. Д. Денисова, В. И. Садовниковъ и В. В. Хвдесій.

Отдѣленіе 2-е.

4. а) Ручеекъ
б) Контрастъ
в) Сонушкина свадьба (изъ сборника „Ручеекъ".
Исп. женскій хоръ муз. училища Е. и М. Гнесиныхъ подъ управл. Е. Ф. Гнесиной.

5. а) Крестьянинъ и овца.
б) „Въ чистомъ полѣ дубъ стоитъ" (изъ сборника „Ай-дуду").
в) „Конекъ-Вихоконекъ".
Исп. П. П. Лебедевъ.

6. Палочка-выручалочка.
Исп. Е. Д. Денисова.

7. Изъ сборника „Пѣсушонокъ".
а) Пѣсушонокъ.

Рис. 12. Программа Детского музыкального утра, состоявшая из детских песен А. Т. Гречанинова, с участием женского хора Музыкального училища Е. и М. Гнесиных под управлением Е. Ф. Гнесиной. 24 февраля 1912 года. Москва. ММКЕлФГ, № XI–1.27

Рис. 11. Юлий Дмитриевич Энгель (1868–1927) — композитор, музыкальный критик, основатель Народной консерватории (1906–1918). ММКЕлФГ, № Ф-160.

Малый залъ Консерваторіи.

Въ Среду, 11-го Апрѣля,

КОНЦЕРТЪ,

Е. Ф. ГНѢСИНОЙ,

ПРОГРАММА

Начало въ 8½ час. вечера.

Рис. 13. Программа благотворительного концерта, организованного Е. Ф. Гнесиной в пользу недостаточных студентов Московского университета. Елена Фабиановна и Михаил Евсеевич Букиник исполнили виолончельную сонату С. В. Рахманинова. 11 апреля 1907 года. ММКЕлФГ, № XI-1.18

По словам Гнесиной, «период моих концертных выступлений (в девяностые годы на периферии концерты в пользу студенческих организаций-“землячеств”) привлек к нашей семье группу передовой студенческой молодежи — деятельных устроителей этих концертов: медиков, химиков, филологов и др.» [1, *109*].

Параллельно Гнесина очень много преподает. Сохранились записные книжки с программами ее учеников, а также ее рисунки учеников с изображением посадки за фортепиано. Поскольку Елена Фабиановна делала зарисовки со спины, то и назвала их альбом своеобразно: «Отдел задних фасадов» (рис. 14–16).

В то же время в ее мемориальной библиотеке хранится целый ряд учебных пособий по игре на фортепиано немецких, французских, итальянских авторов, а также пособия отечественных профессоров консерваторий, в том числе труд ее учителя Василия Ильича Сафонова «Новая формула» (рис. 17–18).

На основании своего накопленного исполнительского и педагогического опыта Елена Фабиановна создает собственные пособия: «Маленькие этюды для начинающих»,

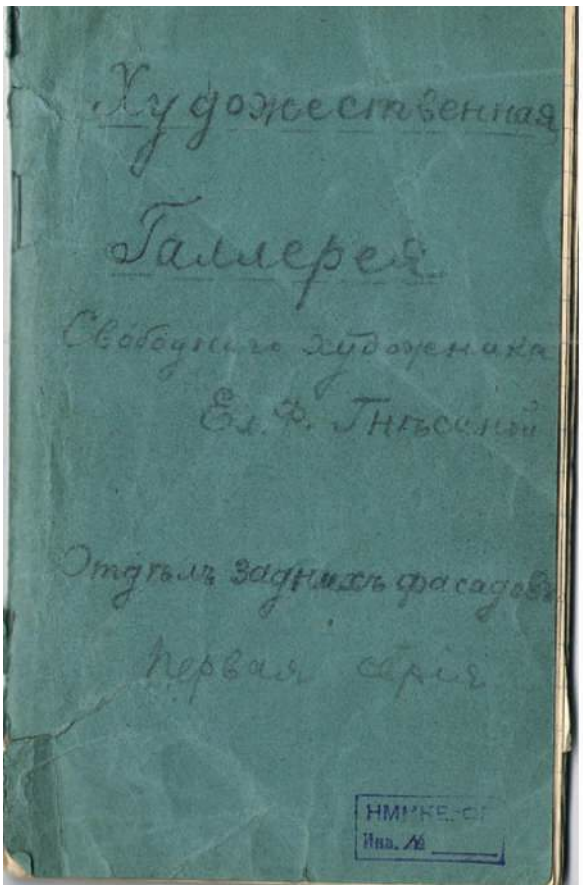


Рис. 14–16. Альбом рисунков Е. Ф. Гнесиной «Художественная галерея свободного художника Е. Ф. Гнесиной. Отдел задних фасадов. Первая серия». ММКЕлФГ, № V–94(1), V–95(15–1, 39)

Рис. 17–18. Зарубежные и отечественные учебные пособия по игре на фортепиано XIX–XX веков из мемориальной библиотеки Е. Ф. Гнесиной

Рис. 19. Пьеса Е. Ф. Гнесиной «В кузнице». М. : Музсектор, 1929. ММКЕлФГ, № Б-516

Рис. 20. Цикл пьес Е. Ф. Гнесиной «Пьески-картинки». Обложка издания 1943 года. Л. : Гос.муз. издательство. ММКЕлФГ, № Б-494

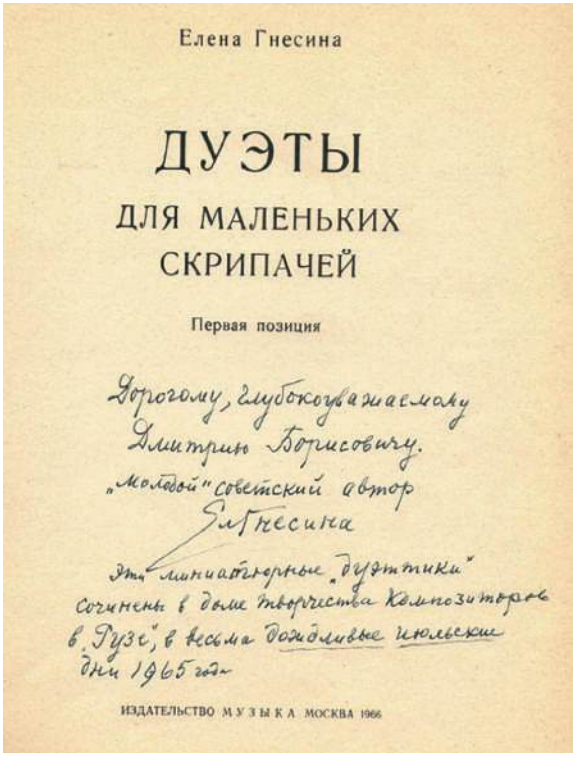
Рис. 21. Цикл пьес Е. Ф. Гнесиной «Миниатюры» для фортепиано. Обложка издания 1958 года. ММКЕлФГ, № Б-511

«Фортепианная азбука», «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники». Детские пьесы и циклы пьес разных лет: «Пьески-картинки», «Миниатюры», Альбом детских пьес и отдельные пьесы для фортепиано в две и четыре руки («Юмореска», «Баркарола», «В кузнице», «Дуэттино», «Перезвон») тоже можно назвать учебными пособиями, так как аппликатура в них расставлена с учетом особенностей детской руки.

«Я не люблю вычурности в игре и в движениях и добиваюсь простоты исполнения, стараюсь вырабатывать у своих учеников чувство меры; часто говорю о порочности торопливости и суетливости в игре. Говорю о том, что каждый длинный звук должен звучать до конца и каждое пиано и пианиссимо тоже должно звучать», — писала Елена Фабиановна в работе «Мои принципы» [4, *232*].

При этом детские пьесы Гнесиной — это яркие и трогательные музыкальные образы с запоминающимися названиями: «Хромая лошадка», «Волчок», «С прыгалкой», «На лодке», «Комическое шествие»…

Творческое начало проявлялось у Елены Фабиановны во всем, что она делала — и творческие, талантливые люди тянулись


Елена Гнесина

ДУЭТЫ
ДЛЯ МАЛЕНЬКИХ
СКРИПАЧЕЙ

Первая позиция

Дорогому, глубокоуважаемому
Дмитрию Борисовичу.
„Молодой" советский автор
Е. Гнесина

Эти миниатюрные „дуэтики"
сочинены в доме творчества композиторов
в „Рузе", в весьма дождливые июльские
дни 1965 года.

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1966

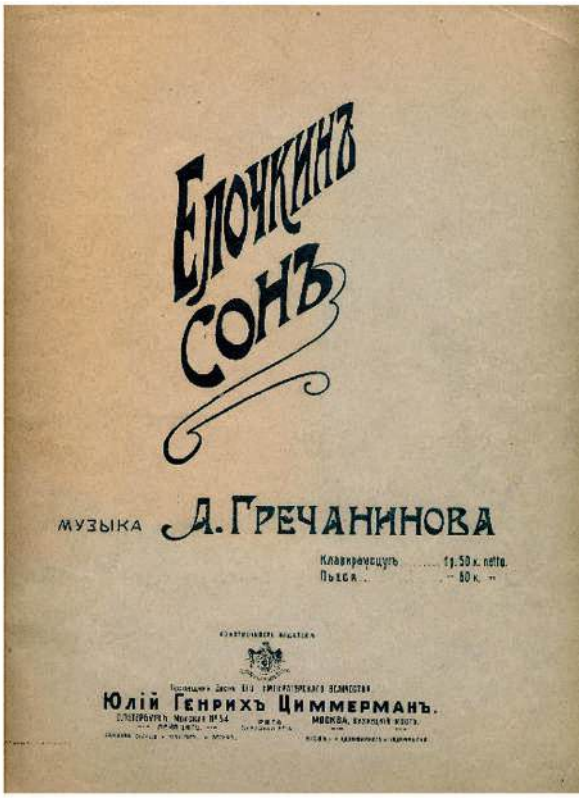
Рис. 22. Последнее сочинение Е. Ф. Гнесиной для детей — «Дуэты для маленьких скрипачей». М. : Музыка, 1966. ММКЕлФГ № I–267. Экземпляр с дарственной надписью автора Д. Б. Кабалевскому

к ней, а она умела собрать их вокруг себя. Это было своего рода продолжением того, что было заложено во время учебы в Московской консерватории.

Первыми преподавателями курса гармонии уже в училище Гнесиных стали два выдающихся композитора — Р. М. Глиэр и А. Т. Гречанинов, которые написали много детской музыки для учеников училища: фортепианные пьесы, детские хоры, инструментальные ансамбли, детские оперы. А. Т. Гречанинов написал в 1911 году специально для Гнесинского училища свою первую оперу для детей «Елочкин сон».

Концерты учеников собирали многочисленных зрителей уже с первых лет существования училища, потому что отличались высоким уровнем исполнения и интересной программой. А музыка, сочиненная для учеников Гнесинского училища и школы, продолжает исполняться не только в Гнесинских учебных заведениях, но и далеко за их пределами.

Со временем деятельность Музыкального училища Гнесиных становилась все более известной не только в Москве, но и в других городах России, а затем в СССР. В первые годы после революции Елена Фабиановна и ее сестры, а позднее и брат Михаил продол-


ЕЛОЧКИНЪ
СОНЪ

МУЗЫКА А. ГРЕЧАНИНОВА

Клавирующуть ..... 1 р. 50 к. netto.
Пьеса ..... — 80 к. —

Юлій Генрихъ Циммерманъ.

Рис. 23–24. А. Т. Гречанинов (фото 1909 года.) ММКЕлФГ, № Ф-28.
Клавир оперы «Елочкин сон» СПб.-М.: Юлий Генрих Циммерман, 1911. ММКЕлФГ, № I–57

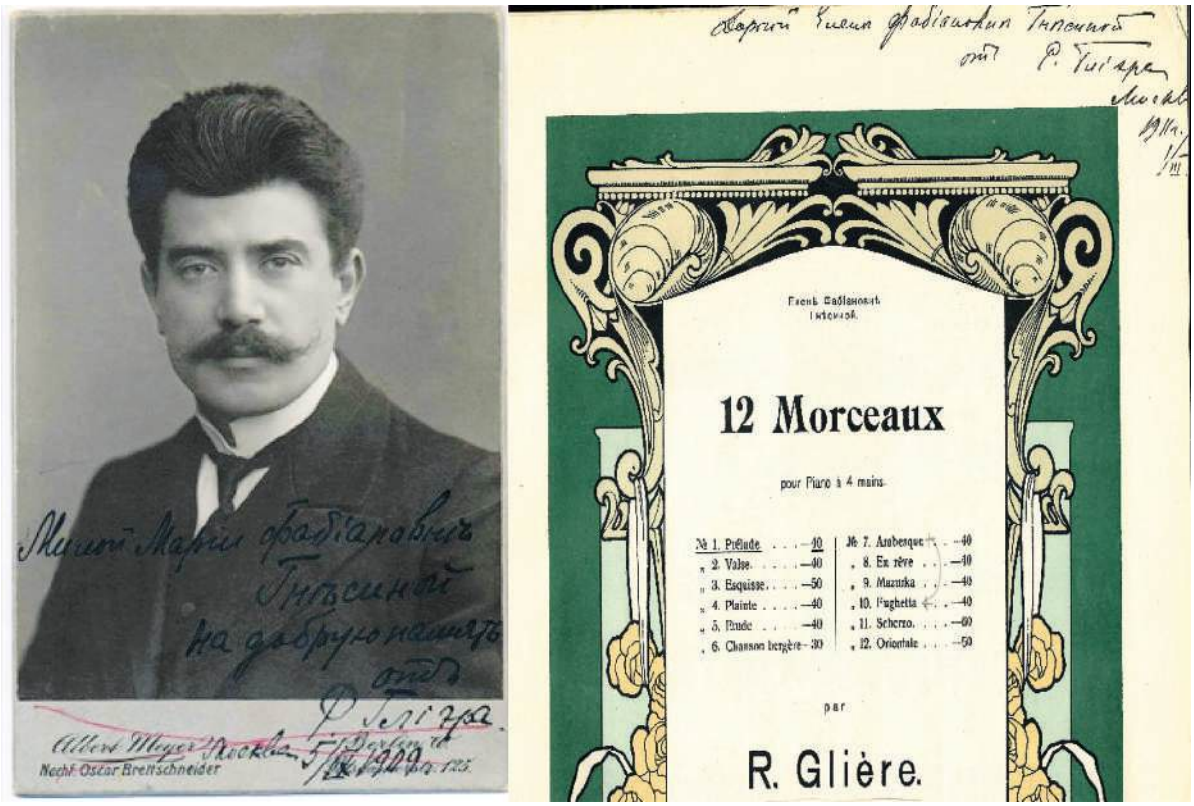


Рис. 25–26. Р. М. Глиэр. Фото 1909 года. ММКЕлФГ, № Ф-6.
Обложка издания 12 пьес для фортепиано в 4 руки *ор.* 48 с дарственной надписью автора Е. Ф. Гнесиной и посвящением на титульном листе издания. ММКЕлФГ, № I-44

жают свою музыкальную и педагогическую деятельность в новых условиях. В 1919 году Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных было национализировано, в 1920 — разделено на училище (музыкальный техникум) и школу-семилетку. Учебные заведения начинают расширяться. В Училище-техникуме появляются струнное, вокальное, творческое (теоретическое), духовое отделения. Несмотря на сложное время, традиции преподавания не прерывались, сохранялось высокое профессиональное мастерство. Творческое окружение Гнесиных продолжало быть интересным. Об этом свидетельствуют письма Е. В. Гельцер, А. Ф. Гедике, Л. В. Николаева, А. Б. Гольденвейзера, В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, О. Л. Книппер-Чеховой, К. С. Станиславского. Юбилеи Гнесинских учебных заведений отмечаются широко: 30-, 40-, 50-летие «Гнесинского комбината» собирают поздравления со всей страны, что можно видеть в обширном музейном фонде юбилейных материалов и поздравлений, который насчитывает более 2000 единиц хранения[3]. Известные люди обращались к Елене Фабиановне с просьбой принять способных детей в Гнесинские учебные заведения: таковы письма актрисы Малого театра, народной артистки СССР В. Н. Рыжовой, писателя, поэта и переводчика Корнея Чуковского, народного артиста СССР Д. Н. Журавлева, бывшего воспитанника, композитора Т. Н. Хренникова

И уже после того, как училища и школа торжественно отметили в 1935 году свое 40-летие, было принято решение о строительстве нового здания на улице Воровского (ныне улица Поварская). Это новое здание строилось при непосредственном участии директора училища и школы-семилетки Елены Фабиановны Гнесиной. Строительство шло десять лет, с перерывом на 1941–1943 годы — два первых года Великой Отечественной войны, и если бы не неутомимый руководитель, кто знает, было ли бы оно построено.

В письме от 25 октября 1940 года своему брату, композитору Михаилу Фабиановичу Гнесину, Елена Фабиановна пишет: «Здание наше медленно, но продвигается. Кирпичная кладка учебного корпуса закончена, начинают делать крышу, а потом начнутся

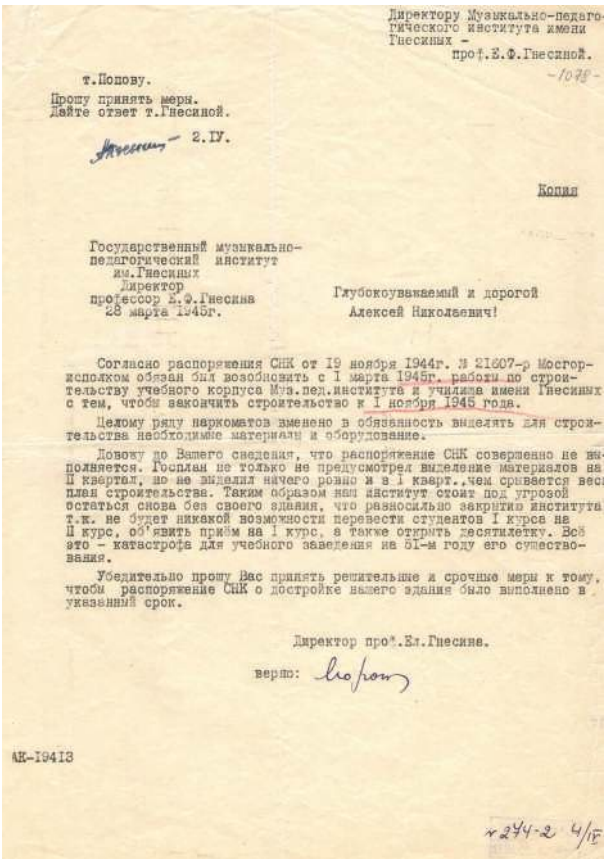
[3] ММКЕлФГ, опись № XII. Юбилейные материалы.

внутренние работы. Но очень трудно добывать строительный материал: цемент, известку, алебастр, а также транспорт. Как ни трудно, все время пытаюсь добиться всего, что требуется. Как только вернулась из Кисловодска, на другой же день мне пришлось начать хлопотать по строительным делам и уничтожить все замышлявшиеся дурные предложения. Какой-то новый работник Управления искусств решил выслужиться на нашем строительстве и надумал “для сокращения государственных средств, отпущенных на строительство”, испортить будущий концертный зал, уменьшив его в объеме. К счастью, я вернулась вовремя; узнала, когда в Совнаркоме будет обсуждаться этот вопрос, попала на это совещание и отстояла наш зал так, что председатель Совнаркома РСФСР (А. Н. Косыгин) прибавил еще один миллион на строительство... Конечно, если начнется война, во что не хочется верить, все остановится и законсервируется. Но пока я продолжаю ссориться и воевать с Комитетом…» [5, *289–290*].

В фондах музея хранятся черновики ходатайств, которые Е. Ф. Гнесина настойчиво писала в самые высокие правительственные инстанции и лично руководителям советского государства: В. М. Молотову, К. Е. Ворошилову, А. И. Микояну, А. Н. Косыгину, Г. М. Маленкову… Вот ходатайство 1945 года, адресованное Председателю Совнаркома РСФСР А. Н. Косыгину с его резолюцией: «т. Попову. Прошу принять меры. Дайте ответ т. Гнесиной»[4].

В 1946 году во вновь построенном здании начали работать сразу три учебных заведения: на первом этаже — только что открытая специальная музыкальная школа-десятилетка, на втором — музыкальное училище, а на третьем и четвертом этажах — открытый в 1944 году Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. Школа-семилетка оставалась на Собачьей Площадке. Таким образом, в 1946 году Елена Фабиановна руководила четырьмя учебными заведениями всех уровней.

В каждом из них работали ее ученики. Руководство своими учебными заведениями Елена Фабиановна тоже передала им: институт возглавил выпускник училища 1928 года, пианист и дирижер Юрий Владимирович Муромцев, школу-десятилетку —



Директору Музыкально-педагогического института имени Гнесиных –
проф. Е.Ф.Гнесиной.

т.Попову.
Прошу принять меры.
Дайте ответ т.Гнесиной.
2.IV.

Копия

Государственный музыкально-педагогический институт им.Гнесиных
Директор
профессор Е.Ф.Гнесина
28 марта 1945г.

Глубокоуважаемый и дорогой Алексей Николаевич!

Согласно распоряжения СНК от 19 ноября 1944г. № 21607-р Мосгорисполком обязан был возобновить с 1 марта 1945г. работы по строительству учебного корпуса Муз.пед.института и училища имени Гнесиных с тем, чтобы закончить строительство к 1 ноября 1945 года.

Целому ряду наркоматов вменено в обязанность выделить для строительства необходимые материалы и оборудование.

Довожу до Вашего сведения, что распоряжение СНК совершенно не выполняется. Госплан не только не предусмотрел выделение материалов на II квартал, но не выделил ничего ровно и в I кварт., чем срывается весь план строительства. Таким образом наш институт стоит под угрозой остаться снова без своего здания, что равносильно закрытию института т.к. не будет никакой возможности перевести студентов I курса на II курс, об'явить приём на I курс, а также открыть десятилетку. Всё это – катастрофа для учебного заведения на 51-м году его существования.

Убедительно прошу Вас принять решительные и срочные меры к тому, чтобы распоряжение СНК о достройке нашего здание было выполнено в указанный срок.

Директор проф. Е.Ф.Гнесина.

верно:

АК-19413

№ 244-2 4/IV

Рис. 27. Письмо Е. Ф. Гнесиной Председателю Совнаркома РСФСР А. Н. Косыгину. 28.03.1945 года

пианист и дирижер, выпускник училища 1934 года Зиновий Исаакович Финкельштейн, школу-семилетку — музыковед-теоретик Елена Васильевна Давыдова, выпускница училища 1926 года, лишь руководство училищем Елена Фабиановна передала не ученику, но своему заместителю, партийному работнику Лидии Ивановне Рябковой. На фортепианном факультете ГМПИ-РАМ преподавали: Лина Борисовна Булатова, Валентина Евгеньевна Зверева, Тамара Сергеевна Герасимович, Тамара Степановна Илюхина, Александр Александрович Николаев, Алексей Алексеевич Чичкин, на историко-теоретико-композиторском факультете деканом был Сергей Сергеевич Скребков, преподавали Елена Васильевна Давыдова, Борис Сергеевич Ионин, Александр Георгиевич Чугаев… Знаменитые на всю страну пианист Лев Оборин, композиторы Арно Бабаджанян, Борис Чайковский, дирижер Геннадий Рождественский и не столь известные, но высокопрофессиональные преподаватели и концертмейстеры музыкальных школ, училищ и консерваторий — все они получили прекрасную пианистическую под-

[4] ММКЕлФГ, № IX-476.

Рис. 28. Здание ГМПИ имени Гнесиных. Фото 1960-х годов.
ММКЕлФГ, № И-1114

готовку в классе Ел. Ф. Гнесиной, и ее школу передавали уже своим ученикам.

За долгую жизнь и деятельность Елена Фабиановна накопила немалый музыкальный и творческий опыт. Она же поставила своеобразный рекорд как руководитель своих учебных заведений — директор, а с 1953 года художественный руководитель, в общей сложности, из своих 93 лет жизни она 72 года отдала любимому делу. Все учебные заведения она передала в надежные руки и до последних дней хлопотала о строительстве зданий для училища и вуза. Мастерство пианиста она передавала ученикам и в ходе занятий и через свои учебные пособия и детские сочинения.

Ее талантливые ученики становились впоследствии преподавателями гнесинских школ. Таким образом, Елена Фабиановна готовила себе смену. Но при этом она старалась, чтобы ее школа была на самом высоком уровне профессиональных стандартов и приглашала в свои учебные заведения выдающихся музыкантов. Здесь преподавали Г. Г. Нейгауз, Т. Д. Гутман, А. Л. Иохелес, М. В. Юдина, В. В. Листова (фортепиано), М. С. Пекелис, В. Дж. Конен, В. П. Бобровский (музыковедение), К. Б. Птица, А. А. Юрлов, А. Б. Хазанов, С. З. Трубачев (дирижирование), Ф. П. Лузанов, В. В. Борисовский, К. К. Родионов, К. А. Эрдели (струнные инструменты), М. И. Табаков, Т. А. Докшицер, И. Ф. Пушечников (духовые инструменты), О. Ф. Федоровская-Славинская, Н. Д. Шпиллер, Г. Г. Аден, Э. Гандольфи (вокал) и многие другие.

Умение собрать вокруг себя интересных людей, создать высокопрофессиональную творческую атмосферу в учебных заведениях влияло и на учеников, которые становились не только музыкантами. Так, замечательно окончивший Училище Гнесиных и Московскую консерваторию как пианист Юрий Михайлович Сухаревский

затем окончил физический факультет МГУ и стал физиком-гидроакустиком. Наталья Алексеевна Померанцева окончила два учебных заведения: ГМПИ имени Гнесиных как пианистка и МГУ как искусствовед, стала впоследствии известным египтологом. Виктор Юльевич Апфельбаум, тоже успешно окончивший Училище Гнесиных как пианист, поступил в Академию художеств, впоследствии стал прекрасным живописцем. Часть своих картин он подарил Елене Фабиановне, и сейчас они находятся в ее Мемориальном музее-квартире (*рис. 29*).

Рис. 29. В. Ю. Апфельбаум. Урок сольфеджио. 1946 год. ММКЕлФГ, № ИЗО-9. Холст, масло

О широком круге общения Елены Фабиановны говорят и многочисленные фото музыкантов на стенах ее кабинета, и огромный архив писем к ней, начитывающий около 3000 единиц хранения и включающий имена более 800 корреспондентов — от всемирно известных до членов семьи. К людям Елена Фабиановна относилась с большой отзывчивостью, помогала им в различных нуждах. Это подтверждают многочисленные благодарственные письма ее корреспондентов: Гнесина помогала устроиться на работу, спастись от преследований властей, решить жилищный и другие жизненно важные вопросы, устроить профессиональное будущее.

Мемориальный музей-квартира хранит воспоминания и о частной жизни Елены Фабиановны, ее привычках и привязанностях. Например, о том, что сирень была ее любимым цветком, ее день рождения 18(31) мая совпал со временем цветения сирени, и ей на день рождения всегда дарили сирень, не только в живом виде, но и в виде картин. Самую большую из них написал В. Ю. Апфельбаум (рис. 30).

Елена Фабиановна любила заниматься рукоделием, в ее спальне много вышитых ею и сестрами предметов: скатерть, салфетки, диванные подушки. В ее кабинете стоит аквариум, здесь всегда жили рыбки и хорошим ученикам разрешалось их кормить. Среди подарков много красивых шкатулок, некоторые из них привезены из Китая, где в 1950–60-х годах работали ее ученики. В обычной жизни Гнесина окружала себя красивыми, изящными предметами, которые теперь с восхищением рассматривают посетители музея.

Все сказанное является подтверждением того, что Елена Фабиановна Гнесина всю жизнь была настроена на созидание прекрасного, в первую очередь, музыкально прекрасного, и использовала для этого все возможно-

Рис. 30. В. Ю. Апфельбаум. Сирень. 1951–1952 годы. ММКЕлФГ, № ИЗО-3. Холст, масло

сти. Все созданное: учебные заведения, школу и методику преподавания, традиции, музыкальные сочинения — Гнесина оставила в наследство будущим музыкантам, тем кто после нее работал и работает в доме Гнесиных, хранит память о его создателях и делает творческое наследие Елены Фабиановны доступным для как можно большего числа людей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гнесина Ел. Ф.* Из истории нашей семьи — истории наших учреждений // Елена Гнесина. Я привыкла долго жить… Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. 2-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2021. С. 93–130.
2. *Гнесина Ел. Ф.* Мои воспоминания о Бузони за один год учебы у него // Елена Гнесина. Я привыкла долго жить… Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. 2-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2021. С. 161–168.
3. *Гнесина Ел. Ф.* Мои воспоминания о Рахманинове // Елена Гнесина. Я привыкла долго жить… Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. 2-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2021. С. 146–160.
4. *Гнесина Ел. Ф.* Мои принципы. // Елена Гнесина. Я привыкла долго жить… Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. 2-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2021. С. 232–233.
5. Елена Гнесина: Письма // Елена Гнесина. Я привыкла долго жить… Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. 2-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2021. С. 251–369.
6. *Светланов Е. Ф.* Ей удалось объять необъятное // Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников / сост. М. Э. Риттих. 2 изд-е., перераб. и доп. М. : Практика, 2003. С. 241–242.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЗ ФОНДОВ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ Е. Ф. ГНЕСИНОЙ (ММКЕлФГ)

1. ММКЕлФГ, № Ф-291.
2. ММКЕлФГ, № Х-67.
3. ММКЕлФГ, № И-1065.
4. ММКЕлФГ, № И-1069.
5. ММКЕлФГ, № ИЗО-251.
6. ММКЕлФГ, № ИЗО-98.
7. ММКЕлФГ, № Ф-179.
8. ММКЕлФГ, № ИЗО-104.
9. ММКЕлФГ, № VII-4/16.
10. ММКЕлФГ, № Ф-160.
11. ММКЕлФГ, № XI-1/20.
12. ММКЕлФГ, № XI-1/27.
13. ММКЕлФГ, № XI-1/18.
14. ММКЕлФГ, № V-94(1).
15. ММКЕлФГ, № V-95 (15-1).
16. ММКЕлФГ, № V-95 (39).
17. ММКЕлФГ, № Б-516.
18. ММКЕлФГ, № Б-493.
19. ММКЕлФГ, № Б-511.
20. ММКЕлФГ, № I-267.
21. ММКЕлФГ, № Ф-28.
22. ММКЕлФГ, № I-57.
23. ММКЕлФГ, № Ф-6.
24. ММКЕлФГ, № I-44.
25. ММКЕлФГ, № IX-476.
26. ММКЕлФГ, № И-1114.
27. ММКЕлФГ, № ИЗО-9.
28. ММКЕлФГ, № ИЗО-3.

REFERENCES

1. Gnesina E. F. From the History of Our Family — History of Our Institutions. *Tropp V. V. (ed.) Elena Gnesina: Ya privykla dolgo zhit': vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [*Elena Gnesina: I'm Used to Live Long: Memories, Articles, Letters, Speeches*]. Saint Petersburg, 2021. P. 93–130. (In Russian)
2. Gnesina E. F. My Memories of Busoni for One Year of Studying with Him. *Tropp V. V. (ed.) Elena Gnesina: Ya privykla dolgo zhit': vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [*Elena Gnesina: I'm Used to Live Long: Memories, Articles, Letters, Speeches*]. Saint Petersburg, 2021. P. 161–168. (In Russian)

3. Gnesina E. F. My Memories of Rachmaninoff. *Tropp V. V. (ed.) Elena Gnesina: Ya privykla dolgo zhit': vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [*Elena Gnesina: I'm Used to Live Long: Memories, Articles, Letters, Speeches*]. Saint Petersburg, 2021. P. 146–160. (In Russian)
4. Gnesina E. F. My Principles. *Tropp V. V. (ed.) Elena Gnesina: Ya privykla dolgo zhit': vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [*Elena Gnesina: I'm Used to Live Long: Memories, Articles, Letters, Speeches*]. Saint Petersburg, 2021. P. 232–233. (In Russian)
5. Gnesina E. F. Letters. *Tropp V. V. (ed.) Elena Gnesina: Ya privykla dolgo zhit': vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [*Elena Gnesina: I'm Used to Live Long: Memories, Articles, Letters, Speeches*]. Saint Petersburg, 2021. P. 251–369. (In Russian)
6. Svetlanov E. F. She Managed to Embrace the Immensity. *Rittikh M. E. (ed.) Elena Fabianovna Gnesina. Vospominaniya sovremennikov* [*Elena Fabianovna Gnesina. Memories of Contemporaries*]. Moscow, 2003. P. 241–242. (In Russian)

Информация об авторе:

Потемкина Н. А. — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной (РАМ имени Гнесиных).

Information about the author:

Potemkina N. A. — Candidate of Art Criticism, Leading Specialist of Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment (Gnesin Russian Academy of Music).

Статья поступила в редакцию 15 июля 2024 года; одобрена после рецензирования 9 августа 2024 года; принята к публикации 12 августа 2024 года.

The article was submitted July 15, 2024; approved after reviewing August 9, 2024; accepted for publication August 12, 2024.

ISSN 2410-6348

Индекс 93547