

ISSN 2410-6348
eISSN 2658-5251

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2021/2 (27)



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: jurnalRGSAI@list.ru

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

Формат 60 × 84 1/8

Печ. л. 22

Тираж 1000 экз.

© Российская государственная специализированная академия искусств, 2021

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

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

E-mail: jurnalRGSAI@list.ru

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

Page size 60 × 84 1/8

Printed sheets 22

Print run 1000 copies

© Russian State Specialized Academy of Arts, 2021

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 стремится публиковать 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, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научным направлениям:

- 13.00.00 «Педагогические науки» [специальности: 13.00.01 — Общая педагогика, история педагогики и образования; 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования); 13.00.08 — Теория и методика профессионального образования];

- 17.00.00 «Искусствоведение» [специальности: 17.00.01 — Театральное искусство; 17.00.02 — Музыкальное искусство; 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; 17.00.06 — Техническая эстетика и дизайн; 17.00.09 — Теория и история искусства];

- 24.00.00 «Культурология» [специальность: 24.00.01 — Теория и история культуры].

Журнал включен в российскую библиографическую базу данных научного цитирования РИНЦ.

Архив журнала (2014–2019) размещен на сайте:

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

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

Редколлегия

Научный журнал «Художественное образование и наука» издается с 2014 года
Выходит один раз в квартал

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Якупов Александр Николаевич** — главный редактор, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, академик Российской академии художеств, академик Российской академии образования, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
- Цветкова Евгения Олеговна** — заместитель главного редактора, научный сотрудник Российской государственной специализированной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Россия)
- Благирева Елена Николаевна** — и. о. ректора Российской государственной специализированной академии искусств, Советник Министра культуры Российской Федерации на общественных началах, кандидат экономических наук, доцент (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)
- Володин Александр Анатольевич** — первый проректор — проректор по учебной работе Российской государственной специализированной академии искусств, профессор Российской академии образования, доктор педагогических наук, доцент (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** — 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 лабораторией педагогических измерений Государственного бюджетного учреждения дополнительного профессионального образования Воронежской области «Институт развития образования», доктор педагогических наук, доцент (Россия)
- Ширшова Любовь Васильевна** — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, 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

Выпускающий редактор **О. В. Владимирцева**
Редактор **Е. В. Ростунова**

Переводчик **Е. В. Ростунова**
Дизайн и компьютерная верстка **О. Г. Свиридова**

ARTS EDUCATION AND SCIENCE

2021 /2 (27)

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

Yakouпов Alexander, Editor-in-Chief, Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Education, Doctor of Arts, Professor, Russia

Evgeniya Tsvetkova, Deputy Editor-in-Chief, Associate Professor, PhD in History of Art, Russia

Elena Blagireva, Acting Rector of the Russian State Specialized Academy of Arts, pro-bono Advisor of the Minister of Culture of the Russian Federation, PhD in Economics, Associate Professor, Russia

Andrei Bobikin, Vice-President of the Russian Academy of Arts, Member of Presidium of the Russian Academy of Arts, Academic Secretary of Department of Design, Academician of the Russian Academy of Arts, PhD in History of Art, Russia

Alexandr Volodin, First Vice-Rector — Vice-Rector for Academic Affairs, the Russian State Specialized Academy of Arts, Associate Professor, Doctor of Pedagogy, Russia

Anatoliy Belogurov, Professor, Pedagogy and Psychology Department, Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation, Doctor of Pedagogy, Russia

Elena Dolinskaya, Professor, the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, the Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts, the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka, the Russian State Specialized Academy of Arts, Doctor of Arts, Russia

Mikhail Imkhanitsky, Professor, the Gnesins Russian Academy of Music, Doctor of Arts, Russia

Irina Irkhen, Head of PhD Studies, Professor, the Vaganova Academy of Russian Ballet, Doctor of Culturology, Russia

Galima Uralova, Professor, the Russian State Specialized Academy of Arts, PhD in Philosophy, Doctor of Arts, Russia

Ludmila Mikheeva, Professor, the Russian State Specialized Academy of Arts, Doctor of Philology, Russia

Sergei Sinetsky, Vice-Rector for Research and Innovation, the Chelyabinsk State Institute of Culture, Doctor of Culturology, PhD in Pedagogy, Russia

Oleg Smolin, Deputy of the State Duma of the Russian Federation, the State Duma First Deputy Chairman of the Committee for Education, Doctor of Philosophy, Full Member of the Russian Academy of Education, Vice-President of the All-Russian Association for the Blind, Russia

Ruslan Tchudinsky, Chief, Laboratory of Educational Measurement, Institute for Education Development, the Voronezh Region State Budget Institution of Supplementary Vocational Education, Associate Professor, Doctor of Pedagogy, Russia

Lubov Shirshova, Professor, the Russian State Specialized Academy of Arts, Doctor of Arts, Academician of the Russian Academy of Art, Russia

Olga Shlykova, Deputy Director of Civil Society and Social Communications Research and Education Center, Institute of Public Administration and Civil Service of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Doctor of Culturology, Russia

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD MEMBERS

Junita Batubara, PhD Professor, the Republic of Indonesia

Leone Jenarelli, Professor, Italy

Abhai Mauria, PhD Professor, India

Umizhan Dzhumakova, Professor, Department of Musicology and Composition, the Kazakh National University of Arts, Doctor of Arts, the Republic of Kazakhstan

Dilovar Latifzoda, Professor, Department of Culturology and Museum Studies, the Mirzo Tursunzoda Tajik State Institute of Culture and Arts, Doctor of Pedagogy, Tajikistan

Igor Peremislov, Professor, Argosy University & Business School, Doctor of Business Administration, USA

EDITORIAL STAFF

Executive editor: **Olga Vladimirtseva**
Editor: **Elena Rostunova**

Interpreter: **Elena Rostunova**
Design and desktop publishing: **Olga Sviridova**

СОДЕРЖАНИЕ

Вопросы методологии и методики обучения

- Ильинская Н. И.* Инновационные технологии в сфере образования: преподаватель как основной субъект образовательного процесса в эпоху цифровой трансформации 6
- Бережной В. Ю.* Современный отечественный репертуар для дуэта баянистов: новые тенденции (последняя треть XX – начало XXI века)..... 15

Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

- Якупов А. Н.* Музыкально-коммуникативные процессы в обществе: теория управления... 23
- Плотникова О. М.* Эвристический потенциал метаконцепта «художественный мир» в музыкальной коммуникации 33
- Костина А. В.* Популярная культура и массовая культура: к проблеме определения 42
- Алексеева М. Ю., Михайлов А. А., Самсонова И. В., Ракова М. С.* Типологические очертания переходного сознания в современной культуре 50
- Сидорова М. А.* Сакральная тематика оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки и ее идейно-художественные функции 55
- Кошкарева Н. В.* «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”» Р. Щедрина: парадигма полифонического мышления..... 61

Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования

- Кулакова О. Ю.* Художники на службе у ботаников: конфликт и поиски взаимопонимания в XVI–XVII веках..... 68
- Перемыслов И. А., Перемыслова Л. Г.* Японская эстетика в шедеврах американского серебра .. 79
- Спутницкая Е. С., Шарма Е. Ю.* В тени Шаляпина: Иван Ершов 89
- Ван Кайди.* Культурные контакты России и Китая в области музыкального и драматического театра (50-е годы XX века)..... 99
- Мирошниченко С. В. И. Г. Агафонников — портрет дирижера и педагога..... 107*
- Юй Ялун.* Развитие виолончельной школы в Китае. Творческая и педагогическая деятельность Ван Ляньсяня и Ситу Чживень..... 113

Об интерпретации в исполнительском искусстве

- Ся Цзыхань.* Интерпретация жанра мюзикла в творчестве Р. Игнатьева и К. Брейтбурга 121

Искусство, культура и гуманитарное знание

- Кошкарева Н. В.* Художник живет, пока звучит его музыка... Памяти Сергея Михайловича Слонимского 126
- Варламова А. В.* Звуковая палитра фортепианного творчества Николая Берестова 129
- Чэнь Цзэкан.* Цзя Дацунь концерт «Fusion II»: трактовка китайских ударных инструментов ... 136
- Мирошников В. В., Мирошникова В. М.* О проблемах формирования визуального образа в отечественном брендинге территорий 144

Фольклористика

- Урсегова Н. А.* Русский фольклор в системе массового музыкального воспитания детей в дореволюционной России (60–80-е годы XIX века)..... 151
- Чжан Юе.* Русская народная песня «Над серебряной рекой» и ее бытование в Китае 160

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

- Собкин В. С., Лыкова Т. А., Собкина А. В.* Особенности жизненной позиции студентов с ОВЗ и инвалидностью и студентов с сохранным здоровьем..... 168

Памятные даты. Юбилей

- Долинская Е. Б.* Неповторимые сказочники: С. Прокофьев и Н. Метнер 180

CONTENTS

Methodology and Teaching Methods

- Ilinskaya N. I.* Innovative Technologies in Education. Teacher as the Main Subject of Educational Process in the Age of Digital Transformation..... 6
- Berezhnoy V. Yu.* Modern Russian Music for a Bayan Duet: (last third of the XXth – beginning of the XXIst century) 15

Theoretical Issues of Art, Arts Education and Culturology

- Yakouпов A. N.* Music and Communication Processes in Society: Management Theory..... 23
- Plotnikova O. M.* Heuristic Potential of the “Art World” Metaconcept in Music Communication..... 33
- Kostina A. V.* Popular Culture and Mass Culture: to the Problem of Definition..... 42
- Alekseeva M. Yu., Mikhailov A. A., Samsonova I. V., Rakova M. S.* Typological Outlines of Transitional Consciousness in Modern Culture 50
- Sidorova M. A.* Sacred Theme of M. I. Glinka’s Opera “A Life for the Tsar” and Its Ideological and Artistic Functions 55
- Koshkareva N. V.* “Epigraph by Count Tolstoy to His Novel “Anna Karenina” by R. Shchedrin: Paradigm of Polyphonic Thinking 61

The History of Culture, Art and Arts Education

- Kulakova O. Yu.* Artists Serving Botanists: Conflict and Search for Mutual Understanding in the XVIth – XVIIth Centuries 68
- Peremislov I. A., Peremislov L. G.* Japanese Aesthetics in American Silver Masterpieces 79
- Supotnitskaya E. S., Sharma E. Yu.* In the Shadow of Chaliapin: Ivan Yershov 89
- Wang Kaidi.* Cultural Contacts between Russia and China in the Field of Music and Drama Theater (50^s of the XXth century)..... 99
- Miroshnichenko S. V. I. G. Agafonnikov* – Portrait of a Conductor and Teacher 107
- Yu Yalong.* Development of Cello School in China. Creative and Pedagogical Activities of Wang Liansan and Situ Zhiwen 113

Interpretation in the Performing Arts

- Xia Tsihan.* Interpretation of Musical Genre in the Works of R. Ignatiev and K. Breitburg 121

Art, Culture and Humanities

- Koshkareva N. V.* Artist Lives as Long as His Music Is Played... In Memory of Sergei Mikhailovich Slonimsky 126
- Varlamova A. V.* The Sound Palette of Nikolay Berestov’s Piano Work 129
- Chen Zekang.* Jia Daqun Concerto “Fusion II”: Interpretation of Chinese Percussion Instruments ... 136
- Miroshnikov V. V., Miroshnikova V. M.* On the Problems of Visual Image Formation in Russian Territorial Branding..... 144

Folklore

- Ursegova N. A.* Russian Folklore in Mass Musical Education of Children in Pre-Revolutionary Russia (60^s – 80^s of the XIXth century) 151
- Zhang Yue.* Russian Folk Song “Over the Silver River” and Its Fate in China 160

Socialization and Vocational Training for Persons with Disabilities

- Sobkin V. S., Lykova T. A., Sobkina A. V.* Life Attitudes of Students with Disabilities and Students with Preserved Health 168

Anniversaries

- Dolinskaya E. B.* Fabulous Musicians: S. Prokofiev and N. Medtner..... 180

Н. И. Ильинская

Московский гуманитарный университет
111395, Российская Федерация, Москва, улица Юности, 5

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ: ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАК ОСНОВНОЙ СУБЪЕКТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ЭПОХУ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

Статья посвящена проблематике, связанной с инновационными технологиями в образовании, которая в ситуации пандемии приобрела особое значение. Именно в рамках этой проблемной области по преимуществу происходит осмысление изменений образовательной парадигмы в настоящее время. В значительной мере эти трансформации связаны с внедрением информационных технологий в образовательный процесс и переводом обучения в дистанционный формат. Автор демонстрирует, как за один год пандемии дистанционное обучение, которое обсуждалось по меньшей мере в течение двух десятилетий, стало тем инструментом, без которого решение многих задач образования стало невозможным. В статье показано, что дистанционное обучение можно рассматривать как инновационное вследствие его опоры на образовательные технологии, еще не в полной мере апробированные, но в силу обстоятельств повсеместно используемые. Однако подлинный субъект инновационной деятельности и образовательного процесса — преподаватель. Задача статьи — проанализировать современные образовательные технологии и выявить их инновационную составляющую.

Ключевые слова: образовательные технологии, инновации, преподаватель, образовательная платформа, дистанционное обучение, компетенции, цифровая трансформация

DOI: 10.36871/hon.202102001

Статья поступила в редакцию: 22 апреля 2021 года

Рекомендована в печать: 30 апреля 2021 года

Информация об авторе:

Ильинская Наталья Игоревна — кандидат педагогических наук, проректор по инновационному развитию

N.Ilinskaya@mosgu.ru

ORCID: 0000-0001-6480-0611

Основной особенностью образования в настоящее время является его развитие в условиях цифровизации, порождающей специфические технологии генерирования знаний, обработки информации и символической коммуникации. Еще недавно под цифровизацией понималась фактически «оцифровка», то есть перевод текстов из их аналоговой формы в цифровую, тогда как сегодня цифровизация (*digitalization*) рассматривается как системная «трансформация социальных отношений на основе цифровой коммуникации и цифровых СМИ, изменение технологий производства и обслуживания с использованием информационных (цифровых) технологий» [8, 470].

Цифровые технологии, создающие особую образовательную среду и новые способы коммуникации всех участников образовательного процесса, рассматриваются как инновационные. Проблеме значения инноваций в процессе общественного развития посвящены работы А. С. Ахиезера, И. В. Бестужева-Лады, В. Ж. Келле, Е. Н. Князевой, Н. Д. Кондратьева, Б. И. Кретова, Н. И. Лапина, А. И. Пригожина, Б. В. Сазонова, А. Г. Фоновина.

В педагогике инновации осмысливаются в контексте теории инновационных процессов в образовании и воспитании, философско-методологического и системно-деятельностного подхода (это работы К. Ангеловски, И. М. Ильинского, М. В. Кларина, А. В. Лоренсова, А. Я. Наина, Л. С. Подымовой, С. Д. Полякова, М. М. Поташника, А. И. Пригожина, В. А. Ситарова, В. А. Сластинина, В. И. Слободчикова, О. Г. Хомерики и др.). Сама же инновационная деятельность определяется как «сложная развивающаяся система, имеющая стабильную организационную структуру и вариативное, противоречивое содержание этой структуры» [6, 22].

Дигитализация образовательных технологий — требование современного общества, которое сегодня развивается в условиях «информационного взрыва», экспоненциального роста объема информации. Доступность информации, упрощение систем ее поиска и форматов работы с ней приводят к тому, что информация и знания начинают утрачивать часть своих сакральных значений, которыми они обладали в «книжную» эпоху. Перенесение данных в сеть открыло доступ практически к любой информации, создав иллюзию ее открытости пониманию. Таким образом, перед образованием встают новые задачи по подготовке специалистов с особым набором

качеств и навыков, главными из которых становятся гибкое мышление, способность к быстрому освоению новой информации, умение ориентироваться в больших массивах данных и адаптироваться к стремительным социокультурным изменениям.

Однако необходимо отметить, что основной целью любой педагогической инновации не может выступать только лишь технологическое новшество или создание новой практики образования. Такой целью должен быть человек, а задачами — совершенствование его личностных качеств, формирование системы его внутренней личностной ориентации. В данном аспекте проанализируем тенденции, в значительной степени связанные с инновационными технологиями, которые стали доминирующими в системе образования в 2020–2021 годах в ситуации пандемии.

Данные тенденции, имеющие универсальный характер и выступающие как глобальные, проявили те *преимущества* и *обнажили те проблемы образования*, которые существовали и ранее, но стали особенно очевидными при переводе обучения в дистанционный формат в период пандемии. Доминирующими среди них являются проблемы технические, социальные, ценностно-мировоззренческие, организационные, компетентностные, экономические, а также связанные с безопасностью.

1. *Технические проблемы.* Во время карантина стало очевидным, что у значительного количества университетов отсутствуют возможности для дистанционного ведения учебного процесса. Причинами явились: недостаточное материально-техническое обеспечение вузов, ограниченный доступ к интернету, низкая пропускная способность широкополосной связи. Так, по данным Ассоциации африканских университетов, среди 700 университетов, расположенных в странах Африки к югу от Сахары, чрезвычайно низок уровень цифрового оснащения, что создает препятствия для реализации обучения в дистанционном режиме [19]. Кроме того, многие университеты мира сообщили о возникших проблемах с онлайн-приложениями, посредством которых проводятся дистанционные лекции или семинары [7]. С этого же рода проблемами столкнулись и российские университеты.

2. *Социальные проблемы.* Цифровизация образования обнажила проблемы социального неравенства, так как, по данным ЮНЕСКО, «около 826 миллионов учащихся,

не посещающих учебные заведения из-за пандемии Covid-19, не имеют доступа к домашнему компьютеру», примерно 700 млн учащихся не имеют дома доступа к интернету. Заместитель Генерального директора ЮНЕСКО по вопросам образования Стефания Джаннини заявила, что «это неравенство представляет собой реальную угрозу непрерывности обучения в период беспрецедентных сбоях в системе образования» [1]. Кроме того, по мнению доктора К. Брауна и профессора политики высшего образования в Университете Диего Порталеса в Чили Дж. Салми, студенты из малообеспеченных семей и заботящиеся об иждивенцах являются самыми уязвимыми в социальном плане. Во время пандемии они столкнулись с необходимостью срочного поиска жилья в связи с выселением из общежитий университетов, переходящих на дистанционный формат работы, потеряли доступ к медицинскому обслуживанию на базе кампуса. «Эти проблемы могут привести к большому количеству отсевов к концу учебного года, — считают эксперты, — и гораздо меньшему количеству студентов, зачисленных осенью» [19].

3. *Ценностные / мировоззренческие проблемы.* Они связаны с непризнанием дистанционной коммуникации как полноценного заменителя реального общения, а цифрового образования — как адекватного по своему содержанию обучению в аудиторном формате. Прецеденты изменения учебных планов, фиксирующих приостановку занятий до улучшения пандемической ситуации, представили не только экономически слабые учебные заведения, но и такие лидеры образования, прекрасно технически оснащенные, как Аргентинский университет *Universidad de Buenos Aires*. Университет обосновал свое решение тем, что обеспечить качество образования могут только очные занятия. Аналогичное решение принял Национальный университет науки и техники в Зимбабве. Онлайн-обучение и кампусная деятельность были приостановлены Министерством высшего образования Малайзии. Переходу на дистанционное обучение оказали сопротивление студенты ряда стран: Туниса, где главный студенческий профсоюз назвал переход на дистанционный формат «дискриминационной мерой»; Чили, где студенты Университета Чили и частного Университета Сан-Себастьяна начали онлайн-забастовки; Великобритании, где более 200 тысяч студентов подписали петицию, утверждая, что онлайн-обучение — «это не то, за что они платили» [19].

4. *Проблема преподавательских кадров,* недостаточно подготовленных к полномасштабной работе на сетевых образовательных ресурсах. Те формы дистанционной работы, которые смогли предложить многие университеты развивающихся стран мира, оказались не соответствующими стандартам онлайн-обучения и онлайн-образования, а те навыки и компетенции работы на платформах и сервисах, которые продемонстрировало большинство их сотрудников, оказались недостаточными для полноценной работы со студентами в удаленном доступе.

5. *Проблема безопасности персональных данных* стала в период перевода образования в режим удаленного доступа одной из явных. Согласно сообщениям отдельных вузов, они были вынуждены временно приостановить онлайн-обучение в связи с хакерскими атаками. Появилось такое понятие как «*Zoom-bombing*, характеризующее действия, связанные с нарушением онлайн-пространств, включая взлом виртуальных классов, размещение порнографических или вызывающих ненависть изображений, выкрикивание ненормативной лексики и пр.» [7]. Кроме того, необходимо учитывать, что цифровой паспорт обучающегося, система прокторинга, данные для адаптивного обучения и для обучения на некоторых образовательных платформах становятся технологиями сбора персональных данных. Несмотря на вполне безобидный характер и связанность с обучением, эти данные, будучи идентифицированы, становятся источником потенциальной угрозы для обучающегося. Кроме того, расширяется практика вовлечения подростков в различные сообщества, организуемые экстремистскими или мошенническими группами по принципу «тройного обучения» [3; 12]. По мнению Криса Скидмора, «необходимо учитывать важность платформ, которые нельзя использовать неправильно или злоупотреблять ими, чтобы избежать потенциального создания новых форм «онлайн-домогательств» (*online harassment*)» [21].

6. Пандемия обнажила также *проблему студенческой и преподавательской мобильности*, которая была свернута. Можно предположить, что после снятия всех ограничений, связанных с пандемией, на международном рынке образовательных услуг конкуренция усилится, а борьба за иностранных студентов будет более интенсивной. Директор Центра глобального высшего образования (объединяет шесть британских

и восемь международных университетов) Саймон Марджинсон полагает, что для восстановления интенсивности процессов студенческой мобильности потребуется не менее пяти лет, при этом наибольшие шансы в этом направлении будут у университетов, где сбалансированы качество обучения и его стоимость, где есть хорошая инфраструктура и высок уровень безопасности [18]. Эти процессы характеризуют ведущие страны Америки и Европы, как отмечают Филипп Г. Альтбах и Ганс де Вит, «в Европе флагманская программа *Erasmus+* может столкнуться с серьезными сокращениями вместо ожидаемого увеличения финансирования» [18].

Сокращение образовательных программ по международному обмену становится не только академической, но и *экономической проблемой*, связанной с сокращением рабочих мест в этой отрасли. Так, один из крупнейших провайдеров обучения за рубежом США, Совет по международному образовательному обмену, объявил в 2020 году, что планирует ликвидировать 600 рабочих мест [18].

Конечно, переход на дистанционные формы имеет и значительные *преимущества*: экономические (меньшие расходы на осуществление образовательной деятельности); управленческие (сохранение цифрового портфолио обучающегося, включающего всю статистику по оценкам и посещаемости); технические (возможность сохранения большого объема обучающих материалов, доступ к ним из любой точки мира). Кроме того, повышается возможность получения образования для тех, кто живет в малых городах, не имеющих университетов; массовое дистанционное образование как более дешевое отчасти снимает проблему образовательного неравенства для малообеспеченных граждан [5, 10; 9]. Именно эти достоинства позволяют говорить о привлекательности дистанционных, в том числе платформенных, технологий для дополнительного обучения. Невысокая стоимость, территориальная доступность и достаточная эффективность способствуют росту рынка онлайн-образования (*EdTech*) в России примерно на 20–25 % в год. Только за 2019–2020 годы он вырос от 45–50 млрд руб. до 55–60 млрд руб. Половину российского *EdTech*-рынка занимает дополнительное образование для взрослых [14].

Несмотря на преимущества обучения на платформах, фактически обеспечивающих синхронное дистанционное взаимодей-

ствие участников образовательного процесса и ставших очевидными в период пандемии, все же подчеркнем, что подобная технология в большей степени соответствует *дополнительным* образовательным программам или получению *второго высшего образования*, расширяющего перечень уже имеющихся профессиональных компетенций. Ограниченность дистанционного образования отмечается на уровне законодательства многих стран, где разработаны правила, позволяющие различать ценность образования, полученного в удаленном и «аудиторном» режиме. К. Браун и Дж. Салми, отмечая известную неполноту дистанционного обучения, приводят пример с законодательством в сфере образования Перу, где в 2014 году был принят закон о высшем образовании, который «специально лишил профессоров, получивших докторскую степень через онлайн-образование, права становиться деканами факультетов» [19].

И все же дистанционное обучение позволяет сформировать дополнительные *профессиональные* компетенции. При этом предполагается, что компетенции *универсальные*, связанные с системным и критическим мышлением, командной работой, коммуникацией и межкультурным взаимодействием, лидерством, самоорганизацией и саморазвитием, здоровьесбережением, у получающих второе высшее или дополнительное образование уже имеются.

Может ли быть сформирована социокультурная компетентность при помощи дистанционных технологий? Конечно, может. Но все же мы прекрасно понимаем, что командная работа предполагает умение психологически приспособиться к особенностям ведения совместной деятельности всеми участниками процесса. Точно так же коммуникация и социальное взаимодействие предполагают не только распределение функций, но и взаимную эмпатию, эмоциональное сопричастие. А это требует реального, а не только виртуального общения всех субъектов обучения.

И формирование этих компетенций, причем формирование с помощью педагога-специалиста, обретает принципиальное значение — во-первых, для тех, кто получает основное, а не дополнительное образование, во-вторых, для тех, кто воспитан самой цифровой культурой. Это те потребители знания, которые являются представителями поколения *Z* (родившиеся, начиная с 1995 года) или поколения «миллениалов»

(родившиеся на рубеже столетий, в миллениум). Таким образом, сегодня — это обучающиеся практически всех уровней образования (потенциально вплоть до аспирантуры). Психологические и когнитивные качества представителей этого поколения целиком сформировались в мире, где с самого их рождения господствовали цифровые технологии, отчего его определяют как *Digital Natives* или *Net Generation* [2]. Это поколение характеризуется полной адаптированностью к сетевому миру, который является для его представителей и социальной средой, и знаковым анклавом. Естественное владение цифровыми технологиями отражается на способности быстро усваивать информацию, обучаться, переключаться с одного вида деятельности на другой, успешно действовать в условиях параллельного решения ряда задач. Быстрая адаптивность и информированность (часто поверхностная) повышает уверенность и самооценку представителей этого поколения — сегодняшних студентов [10].

Важным является то, что это поколение сформировано цифровой культурой и обладает иными когнитивными навыками по сравнению с теми, которые присущи большинству преподавателей как представителей «книжной» культуры. Эти навыки обусловлены тем, что цифровизация определила специфический, отличный от прежнего способ получения информации, ее представления и информационной навигации. Перевод информации в цифровую форму — в целях удобства ее поиска и считывания — потребовал увеличения иллюстративного материала и уменьшения нарративной составляющей, что вызвало такое качество текста, как дискретность. Это привело, в свою очередь, к формированию «клипового» сознания, настроенного на восприятие в большей степени разрозненных и кратких по объему информационных блоков, чем длинных текстов, связанных и логично выстроенных. Подчиненность сознания линейной логике, сформированной книжной культурой, в значительной степени была нивелирована самой сетевой структурой. В интернете тексты объединены гиперссылками, что требует постоянного перемещения по сети или навигации через поисковые приложения *Yandex*, *Google*, *Rambler* и др. Такая комбинированная информация, которой пользуются студенты, выступает как разрозненная, дискретная, а сами тексты, объединенные общей темой, не обладают единой логикой и методологией, равной

полнотой и глубиной, принадлежат разным формам и жанрам — научному, популярному, новостному. Изменился и сам способ получения информации, присущий поколению тех, кто был сформирован в условиях цифровой культуры — он стал в большей степени образным, в меньшей — логическим.

Все эти изменения способа «считывания» информации привели к тому, что:

- устойчивая и ставшая естественной способностью к получению информации вызывает у представителей поколения *Z* снижение доверия к ее истинности;
- множественность источников информации и ее альтернативность приводит к росту знаниевого нигилизма [4; 13];
- отсутствие реального, а не виртуального опыта взаимодействия с представителями иных культурных миров и социальных страт имеет следствием формирование упрощенного или даже искаженного образа мира [20];
- нарушение механизмов социализации приводит к определенной дегуманизации молодежи, виртуализации ее жизненного мира [16];
- отсутствие полноценного живого общения с представителями своей возрастной группы, снижение эмоционального переживания при таком общении способствует формированию депрессивных состояний и чувства одиночества [15].

Таким образом, цифровое образование для современных студентов по своим формам не является инновационным — напротив, именно цифровая среда представляется им наиболее естественной и единственно продуктивной для обучения. Но имеется в виду именно цифровая, то есть интерактивная среда, предполагающая связь сообщения с совокупностью предыдущих, также связанных между собой системой гиперссылок, а не переводение обычных линейных текстов из аналоговой формы в цифровую. В этом смысле даже «электронная почта и другие средства, с помощью которых можно обмениваться мнениями по любому вопросу: от выдачи задания до консультации» [11] может выступать источником связи между участниками образовательного процесса.

Только современная интерактивная инновационная среда может обеспечить создание нового знания в процессе информационного обмена. И здесь встает вопрос: можно ли рассматривать цифровые образовательные технологии в качестве источника этой инновационности? Представляется, что сде-

лать образовательный процесс инновационным только с помощью его перевода в цифровую среду, на цифровые образовательные платформы, невозможно. В качестве источника инновационности выступает лишь преподаватель, который становится не просто носителем знания — в этой его функции он может быть полноценно заменен машиной, — а проводником, лоцманом, навигатором в знаниевом пространстве, комментатором и коммуникатором, тем, кто помогает находить информацию, ориентироваться в ней, правильно ее оценивать и интерпретировать, анализировать и синтезировать. Именно преподаватель, который таким образом организует образовательный процесс, что знание усваивается в значительном, оптимально-полном объеме, а не техническая система становится основным участником образовательного процесса. Именно преподаватель ориентирует обучающихся к саморазвитию и самообразованию, мотивирует их личностный рост. Конечно, преподаватель должен являться личностью — яркой, интересной, вызывающей желание подражать и развиваться. При этом ему необходимо обладать комплексом цифровых компетенций и легко ориентироваться в той среде, которая является естественной для его студентов.

Если преподаватель обладает подобными качествами, тогда и образовательные платформы раскрывают свой инновационный потенциал, предоставляя возможность проводить лекции с обратной связью и использованием аудио и видео форматов, семинары с обсуждением проблемных заданий, применять симуляционную реальность, организовывать сетевое взаимодействие участников образовательного процесса, использовать возможности для дифференцированного об-

учения студентов. При этом личностное общение может оказаться гораздо более важным, чем общение, опосредованное самой совершенной технологией.

Если говорить о полноценном образовании, включающем наряду с аудиторным также обучение на образовательных платформах, где преподаватель выступает как модератор общения, а не как операционист, то в таком случае инновационное образование действительно возможно. Оно будет включать и высокую степень персонализации образовательного процесса, и индивидуализацию его скорости и ритма, учитывать особенности коммуникации — синхронной или асинхронной — участников процесса, а также порядок освоения дисциплины, временные параметры, своевременность рекомендательно-корректирующей коммуникации в процессе обучения, качество образования и его результативность, обусловленную применением сетевого взаимодействия [17].

Все это будет направлено на достижение главной цели инновационного образования, в качестве которой выступает формирование и развитие индивидуальных возможностей, ресурсов и навыков обучающегося — психологических, интеллектуальных, ценностных, профессиональных, а также способности к инициативности, ответственности, самостоятельности в принятии решений в личной и профессиональной сферах, стремления к саморазвитию и самосовершенствованию. И источником, основным субъектом этой инновационности выступает преподаватель — профессионал, исследователь, воспитатель, коммуникатор, психолог, обладающий ярко выраженным личностным началом и любящий свою профессию, педагог в самом высоком смысле этого слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Более 820 млн учащихся в мире не имеют компьютера дома // Интерфакс-Запад. 2020. 21 апреля. URL: <https://interfax.by/news/obshchestvo/obrazovanie/1274943/> (дата обращения: 03.02.2021)
2. Воскресенский А. А., Рабош В. А., Сунягина А. Г. Постматериальные ценности поколения Z на пути к обществу знаний — к постановке проблемы // Общество. Среда. Развитие. 2018. № 1. С. 84–87.
3. Горелкин А. В., Яницкий М. С. Проблема негативного информационного воздействия в интернет-среде и основные направления обеспечения информационной безопасности молодежи // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 3 (43). С. 208–212.
4. Иванов М. С., Яницкий М. С. Образование в постмодернистском обществе: проблемы и перспективы // Сибирский педагогический журнал. 2012. № 9. С. 78–85.
5. Игнатова Н. Ю. Образование в цифровую эпоху : монография. Нижний Тагил : НТИ (филиал) УрФУ, 2017. 128 с.
6. Ильинская Н. И. Создание программного обеспечения для информационно-исследовательской системы «Инновационные образовательные технологии в России и за рубе-

- жом» // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 20–24.
7. Карпинская Е. COVID-19: эффекты для высшего образования // Российский совет по международным делам. 2020. 12 мая. URL: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/covid-19-effekty-dlya-vysshego-obrazovaniya/> (дата обращения: 18.01.2021)
 8. Климов А. А., Заречкин Е. Ю., Куприяновский В. П. Влияние цифровизации на систему профессионального образования // Современные информационные технологии и ИТ-образование. 2019. Т. 15. № 2. С. 468–476.
 9. Крамаренко Н. С., Квашнин А. Ю. Психологические и организационные аспекты введения цифрового образования, или как внедрение инноваций не превратить в «цифровой колхоз» // Вестник МГОУ. 2017. № 4. URL: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/Doc/850/> (дата обращения: 22.01.2021)
 10. Кулакова А. Б. Поколение Z: теоретический аспект // Вопросы территориального развития. 2018. № 2 (42). URL : http://vtr.vssc.ac.ru/article/2604/full?_lang=ru (дата обращения: 22.01.2021)
 11. Мальцев В. А., Мальцев К. В. Пандемия и образование // Научные труды Вольного экономического общества России. 2020. № 4. С. 402–415. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pandemiya-i-obrazovanie> (дата обращения: 18.01.2021)
 12. Поддьяков А. Н. «Отравляющие атаки» на машинное обучение и семантические сети: версия нарратива угрозы в цифровом обществе // Цифровое общество в культурно-исторической парадигме. М., 2018. С. 12–17.
 13. Постнеклассическая педагогическая психология: ценностно-смысловой тренд : монография / ФБГОУ ВО КГУ. Кемерово : КРИПО, 2017. 201 с.
 14. Степанова Ю. Ученые — сайт. Рынок онлайн-образования активно растет // Коммерсантъ. 2020. 3 марта. № 38. С. 1. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4275439> (дата обращения: 19.01.2021)
 15. Тарасова Н. А. Психологические аспекты электронного обучения: оптимизация эффективности учебного и самообразовательного процессов : дис. ... канд. психол. наук. Тверь, 2014. 163 с..
 16. Чумакова В. А. Психологические особенности и проблемные аспекты электронной образовательной коммуникации // Актуальные вопросы современной психологии. Челябинск, 2015. С. 111–113.
 17. Яницкий М. С. Психологические аспекты цифрового образования // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2019. № 2 (34). С. 38–44.
 18. Altbach P. G., de Wit H. Post Pandemic Outlook for HE Is Bleakest for the Poorest // eLearning Feeds. 2020. 15 April. URL: <https://elearningfeeds.com/post-pandemic-outlook-for-he-is-bleakest-for-the-poorest/> (дата обращения: 19.01.2021)
 19. Brown C., Salmi J. Putting Fairness at the Heart of Higher Education // University World News. 2020. 18 April. URL: <https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20200417094523729> (дата обращения: 23.01.2021)
 20. Russell G. The Problems and Possibilities of Virtual Schools // Encyclopedia of Distance Learning. New York, 2009. P. 1673–1679.
 21. Skidmore C. If Universities Shift Online, We Risk More Poorer Students Dropping Out // The Guardian. 2020. 4 May. URL: <https://www.theguardian.com/education/2020/may/04/if-universities-shift-online-we-risk-more-poorer-students-dropping-out> (дата обращения: 18.01.2021)

N. I. Ilinskaya

Moscow University for the Humanities
5 ul. Yunosti, Moscow, 111395, Russian Federation

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN EDUCATION: TEACHER AS THE MAIN SUBJECT OF EDUCATIONAL PROCESS IN THE AGE OF DIGITAL TRANSFORMATION

The article deals with the issues related to innovative technologies in the educational sphere, which acquire special significance and meaning in the situation of pandemic. It is mainly within this problem that the changes in the educational paradigm currently taking place are being understood. To a large extent, these transformations are linked with the introduction of information technologies into the educational process and the transfer of learning to online educational platforms. The author shows how, in one year of the pandemic, distance learning,

which had been discussed for at least two decades, has become a tool indispensable for many educational tasks. Doing so without e-learning has become either problematic or impossible. Distance learning can be considered innovative due to its reliance on educational technologies that have not yet been fully tested, but are widely used by necessity. However, the real subject of innovation and educational process is the teacher. The purpose of the article is to analyze modern educational technologies and identify their innovative component.

Keywords: educational technologies, innovations, teacher, educational platform, distance learning, competencies, digital transformation

DOI: 10.36871/hon.202102001

Received: April 22, 2021

Accepted: April 30, 2021

Information about the author:

Natalia I. Ilinskaya — Ph.D. (Pedagogy), Vice-Rector for Innovations

N.Ilinskaya@mosgu.ru

ORCID: 0000-0001-6480-0611

REFERENCES

1. More Than 820 Million Students Worldwide Do Not Have a Computer at Home. *Interfax-Zapad*. 2020, April 21. (In Russian). Available at: <https://interfax.by/news/obshchestvo/obrazovanie/1274943/> (accessed: 03.02.2021)
2. Voskresenskii A. A., Rabosh V. A., Sunyagina A. G. Post-Material Values of Generation Z on the Way to the Knowledge Society — to the Problem Statement. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*. 2018, no. 1, pp. 84–87. (In Russian)
3. Gorelkin A. V., Yanitskii M. S. Problem of Negative Information Impact in the Internet Environment and Key Directions for Ensuring the Information Security of Youth. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke [Social and Humanitarian Sciences in the Far East]*. 2014, no. 3 (43), pp. 208–212. (In Russian)
4. Ivanov M. S., Yanitskii M. S. Education in Postmodern Society: Problems and Prospects. *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal [Siberian Pedagogical Journal]*. 2012, no. 9, pp. 78–85. (In Russian)
5. Ignatova N. Yu. *Obrazovanie v tsifrovuyu epokhu [Education in the Digital Age]*. Nizhny Tagil, 2017. 128 p. (In Russian)
6. Ilinskaya N. I. Software Development for the Information and Research System "Innovative Educational Technologies in Russia and Abroad". *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*. 2013, no. 4, pp. 20–24. (In Russian)
7. Karpinskaya Ye. COVID-19: Effects on Higher Education. *Rossiiskii sovet po mezhdunarodnym delam [Russian International Affairs Council]*. 2020, May 12. (In Russian). Available at: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/covid-19-effekty-dlya-vysshego-obrazovaniya/> (accessed: 18.01.2021)
8. Klimov A. A., Zarechkin Ye. Yu., Kupriyanovskii V. P. Effects of Digitalization on the System of Vocational Education and Training. *Sovremennye informatsionnye tekhnologii i IT-obrazovanie [Modern Information Technologies and IT-Education]*. 2019, vol. 15, no. 2, pp. 468–476. (In Russian)
9. Kramarenko N. S., Kvashnin A. Yu. Psychological and Organizational Aspects of Introducing Digital Education, or How Not to Turn the Introduction of Innovations into "Digital Kolkhoz". *Vestnik MGOU [Bulletin of the Moscow State Region University]*. 2017, no. 4. (In Russian). Available at: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/Doc/850/> (accessed: 22.01.2021)
10. Kulakova A. B. Generation Z: Theoretical Aspect. *Voprosy territorial'nogo razvitiya [Territorial Development Issues]*. 2018, no. 2 (42). (In Russian). Available at: http://vtr.vsecc.ac.ru/article/2604/full?_lang=ru (accessed: 22.01.2021)
11. Mal'tsev V. A., Mal'tsev K. V. Pandemic and Education. *Nauchnye trudy Vol'nogo ekonomicheskogo obshchestva Rossii [Scientific Works of the Free Economic Society of Russia]*. 2020, no. 4, pp. 402–415. (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pandemiya-i-obrazovanie> (accessed: 18.01.2021)
12. Podd'yakov A. N. "Poisoning Attacks" on Machine Learning and Semantic Networks: a Version of the Threat Narrative in Digital Society. *Tsifrovoe obshchestvo v kul'turno-istoricheskoi paradigme [Digital Society in the Cultural and Historical Paradigm]*. Moscow, 2018, pp. 12–17. (In Russian)
13. Postneklassicheskaya pedagogicheskaya psikhologiya: tsennostno-smyslovoi trend [Post-Non-Classical Educational Psychology: Value

- and Semantic Trend]. Kemerovo, 2017. 201 p. (In Russian)
14. Stepanova Yu. Knowledge Is a Website. The Online Education Market Is Rapidly Growing. *Kommersant*. 2020, March 3, no. 38, pp. 1. (In Russian). Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/4275439> (accessed: 19.01.2021)
 15. Tarasova N. A. Psikhologicheskie aspekty elektronnoogo obucheniya: optimizatsiya effektivnosti uchebnogo i samoobrazovatel'nogo protsessov [Psychological Aspects of E-Learning: Optimizing the Effectiveness of Educational and Self-Educational Processes]. PhD dissertation. Tver, 2014. 163 p. (In Russian)
 16. Chumakova V. A. Psychological Features and Problematic Aspects of Electronic Educational Communication. *Aktual'nye voprosy sovremennoi psikhologii [Current Issues of Contemporary Psychology]*. Chelyabinsk, 2015, pp. 111–113. (In Russian)
 17. Yanitskii M. S. Psychological Aspects of Digital Education. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Professional Education in Russia and Abroad]*. 2019, no. 2 (34), pp. 38–44. (In Russian)
 18. Altbach P. G., de Wit H. Post Pandemic Outlook for HE Is Bleakest for the Poorest. *eLearning Feeds*. 2020, April 15. (In English). Available at: <https://elearningfeeds.com/post-pandemic-outlook-for-he-is-bleakest-for-the-poorest/> (accessed: 19.01.2021)
 19. Brown C., Salmi J. Putting Fairness at the Heart of Higher Education. *University World News*. 2020, April 18. (In English). Available at: <https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20200417094523729> (accessed: 23.01.2021)
 20. Russell G. The Problems and Possibilities of Virtual Schools. *Encyclopedia of Distance Learning*. New York, 2009, pp. 1673–1679. (In English)
 21. Skidmore C. If Universities Shift Online, We Risk More Poorer Students Dropping Out. *The Guardian*. 2020, May 4. (In English). Available at: <https://www.theguardian.com/education/2020/may/04/if-universities-shift-online-we-risk-more-poorer-students-dropping-out> (accessed: 18.01.2021)



*В. Ю. Бережной*Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12**СОВРЕМЕННЫЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РЕПЕРТУАР
ДЛЯ ДУЭТА БАЯНИСТОВ: НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
(Последняя треть XX — начало XXI века)**

В статье анализируется репертуар для дуэта баянистов, который создавался отечественными композиторами и аранжировщиками со второй половины 70-х годов XX до начала XXI века. Дается определение понятия «современный репертуар», указываются причины более позднего создания первых оригинальных произведений для дуэта современных баянов в сравнении с репертуаром для баяна соло. Отмечается, что в современных сочинениях для дуэта баянистов в отличие от опусов, созданных в 1940-х – начале 1970-х годов, наблюдаются иные способы изложения мелодической линии и фигураций, а также гармонического фона в левом полукорпусе баяна, значительное возрастание в них роли полифонии, что обусловлено появлением многотембрового готово-выборного инструмента.

Подчеркивается увеличение роли тембровой палитры в современных произведениях для дуэта баянистов. Выявляются исполнительские возможности этого ансамбля, что инициировало появление многочисленных аранжировок сочинений, написанных для фортепиано, органа, камерного ансамбля, оркестра. Указывается, что современный репертуар для данного инструментального дуэта создается, как баянистами, так и композиторами, сочиняющими произведения для инструментов и ансамблей академического направления.

Ключевые слова: современный репертуар, дуэт баянистов, оригинальное сочинение, аранжировка, инструмент с готовыми аккордами, многотембровый готово-выборный баян

DOI: 10.36871/hon.202102002

Статья поступила в редакцию: 31 марта 2020 года*Рекомендована в печать:* 3 марта 2021 года*Сведения об авторе:***Бережной Владислав Юрьевич** — старший преподаватель кафедры народных инструментов
kupians@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3582-1004

Появление многотембровой готово-выборной конструкции баяна, обладающего специфической звуковой палитрой, которая приближается к звучанию симфонического оркестра или политембрового ансамбля, стало важным событием как для сольного, так и дуэтно-баянного исполнительства.

Новая конструкция, обогатившая тембровые возможности инструмента, позволила создавать качественные аранжировки фортепианных и органых опусов для баяна соло и дуэта баянистов [17, 15]. Если до 70-х годов XX века основу репертуара для дуэта традиционных баянов в основном составляли обработки народной музыки или произведений патриотического характера гомофонного

и смешанного склада, то с конца 70-х годов вплоть до настоящего времени, благодаря появлению многотембровых готово-выборных инструментов, дуэтный репертуар пополняется большим количеством качественных переложений музыкальной классики. Об этом свидетельствуют аранжировки таких произведений, как «Исламей» М. А. Балакирева, «Испанский каприз» М. Мошковского (переложение Л. и В. Герасимовых), «Будильник» Ф. Куперена (переложение А. Мищенко), «Молоточки» Ф. Куперена, Соната *A-dur*, Соната *d-moll* «Пастораль» Д. Скарлатти (переложение А. Сироткина и А. Битюцких), две пьесы из цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусорского (переложение Е. Петрова).

Еще в 1930-е годы в переложении первой части «Патетической» сонаты Л. Бетховена для дуэта традиционных баянов с готовыми аккордами в левом полукорпусе Я. Каабак прибегал к редуцированию нотного текста и изменению расположения тонов в гармоническом сопровождении. Со второй половины 1970-х годов, когда начали создаваться аранжировки классической музыки для дуэта баянов новой конструкции, эта проблема стала легко решаться.

Современный академический репертуар для дуэта многотембровых готово-выборных баянов сформировался значительно позже, чем для баяна соло новой конструкции. Этапным сочинением, как подчеркивает М. И. Имханицкий, «можно назвать Концертную сюиту Н. Чайкина (1962), где автор впервые обращается к готово-выборной клавиатуре. Последующие поколения композиторов создавали произведения уже в основном для современного типа инструмента — многотембрового готово-выборного баяна» [4, 4]. Параллельно с оригинальными сочинениями для баяна соло новой конструкции создается большое количество аранжировок фортепианной, органной и скрипичной музыки.

Первыми сочинениями для дуэта многотембровых готово-выборных баянов стали две аранжировки органной и камерно-ансамблевой музыки: Концерт *d-moll* А. Вивальди–И.-С. Баха и «Готическая сюита» Л. Бельмана в переложении Б. Ларионова и В. Савина (1978).

Отставание в появлении репертуара для дуэта современных баянов было обусловлено несколькими причинами.

Во-первых, поощрялось исполнение баянным дуэтом исключительно народной музыки, а не так называемых «антинародных формалистических произведений» Д. Шостаковича, В. Мурадели и других композиторов¹. Практически ничего не изменилось и после Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий», «От всего сердца»».

Во-вторых, многотембровая готово-выборная конструкция баяна со второй поло-

вины 50-х и до начала 70-х годов XX века активно совершенствовалась, но широкого распространения еще не имела², что отмечал Ф. Липс: «К середине 60-х годов массовое распространение имел баян с готовыми аккордами в левой клавиатуре. Многотембровый готово-выборный баян был достоянием лишь отдельных исполнителей...» [9, 27]. Например, дуэт в составе В. Г. Соморова и В. С. Хаперского, творческая деятельность которого продолжалась с 1959 по 1964 год, сначала выступал, играя на традиционных трехрядных заказных баянах. Позже В. С. Хаперский стал использовать в ансамбле четырехрядный многотембровый готово-выборный инструмент «Россия».

Если некоторые баянисты, имевшие инструмент новой конструкции, уже могли исполнять полифоническую музыку, то в дуэте в это время чаще играли произведения, предназначенные для баянов с готовыми аккордами на левой клавиатуре. Их создавали такие композиторы-баянисты, как А. Шалаев, В. Кузнецов и И. Тихонов, а также А. Сурков и В. Мотов. Несмотря на то, что в 1962 году было запущено серийное производство многотембрового готово-выборного баяна «Солист», эти авторы продолжали сочинять для дуэта традиционных баянов. Исключением стала Фантазия на тему русской народной песни «У зори-то у зореньки», которая была создана А. Шалаевым для дуэта монотембровых готово-выборных баянов и опубликована в 1980 году в авторском сборнике «Избранные произведения».

В-третьих, дуэтно-баянный репертуар был ориентирован в основном на массового слушателя.

Понятие «современная музыка для дуэта баянистов» определяется нами как состоящее из таких позиций:

1) аранжировки академических произведений для дуэта современных баянов. В этом случае мы ориентируемся на формулировку, данную академическому искусству М. А. Имханицким: «...академическим в области музыки определяется то искусство письменной традиции, которое ориентировано на высочайшие достижения норм и принципов, на протяжении ряда веков сложившиеся у выда-

¹ Так, разгромной критике в статье «Сумбур вместо музыки» (Правда от 28.01.1936) подверглась опера «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича [см: 16, 3]. В 1948 году вышло постановление Политбюро ЦК ВКП (б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели [см: 13, 1].

² В конце 60-х годов в ГМПИ им. Гнесиных студенты еще обучались на традиционных баянах с готовыми аккордами. Например, Ф. Липс начал играть на многотембровом готово-выборном баяне только со второго курса (1968) [7, 224].

ющихся творцов музыкальных произведений. В своих наиболее значимых свершениях такое творчество приближается к художественному уровню шедевров этих величайших мастеров, а иногда его и достигает» [5, 45];

2) оригинальные сочинения, созданные отечественными композиторами в конце XX – начале XXI века для дуэта многотембровых готово-выборных баянов «Юпитер», которые закрепились в учебной и концертной практике.

Если ранее, например, в произведениях А. Шалаева для передачи народно-бытовых образов использовались исключительно возможности монотембрового инструмента с готовыми аккордами, то теперь в дуэте современных баянов появилась возможность интерпретировать различные художественные образы: эпические («Богатырские ворота» М. Мусорского), лирические (Колыбельная из балета «Тропюю грома» К. Караева), романтические («Испанская рапсодия» Ф. Листа), сказочно-фантастические («Избушка на курьих ножках» М. Мусорского), пейзажные («Волны света» С. Беринского) и др. Для их воплощения баянисты в дуэте активно использовали как тембровые возможности правых клавиатур (сочетание одноименных и различных тембров), так и многообразные исполнительские возможности современных баянов.

Значительный вклад в формирование современного репертуара для баяна соло и баянного дуэта внес В. А. Золотарев (1942–1975). По сути, его произведения стали классическими: «Золотарев своим творчеством приподнял и вытолкнул баян из сферы сугубо баянной музыки в мир камерно-академического искусства» [10, 76]. Именно благодаря деятельности В. А. Золотарева как в сольной, так и в дуэтно-баянной концертной и учебной практике произошло утверждение современной готово-выборной конструкции баяна: «...в творчестве В. А. Золотарева нашла отражение тенденция по сближению языка баянных произведений с композиторскими техниками XX века» [2, 45].

Широкую популярность в дуэтом исполнительстве приобрело «Рондо-каприччиозо» В. А. Золотарева, в котором воплотились романтические, лирико-психологические, фантастические образы, раньше почти не встречавшиеся в музыке для дуэта баянистов. Это произведение и сегодня востребовано не только в учебной практике, оно звучит на престижных всероссийских и международных конкурсах и фестивалях. Композитор создавал этот опус поэтапно: первая версия

«Каприччио» была названа Сонатой № 1, позднее появилась вторая редакция этого произведения, которую автор обозначил как «Рондо-каприччиозо» (сочинение было создано для Уральского трио баянистов, и сегодня оно звучит в различных редакциях и аранжировках) [см. 11, 33]. Среди многочисленных редакций этого сочинения Ф. Р. Липс упоминает и версию для дуэта баянистов.

У композитора был замысел инструментовать «Рондо-каприччиозо» для дуэта, но еще при его жизни баянисты, играющие в дуэте, стали создавать свои аранжировки этого сочинения, которые приобрели более широкую известность, чем «Рондо-каприччиозо», написанное для трио. Особенно популярной в учебной и концертной практике стала исполнительская редакция для дуэта А. Мищенко.

Для В. А. Золотарева, находившегося у истоков формирования баянного репертуара, определяющими были национальные традиции. В послевоенное время к этому критерию добавился «оптимизм советской эпохи». Такими качествами обладали сочинения Н. Чайкина, К. Мяскова, А. Холминова, Ю. Шишакова, А. Шалаева, В. Кузнецова и др. Но к 70-м годам XX века актуальность идеала советского периода начинает угасать [3, 56]. Так, например, финал «Рондо-каприччиозо» В. А. Золотарева для дуэта баянистов уже не являлся столь торжественно-оптимистичным.

Современный оригинальный репертуар для дуэта баянистов создается композиторами Е. Дербенко, С. Беринским, А. Бызовым, А. Прибыловым и Ю. Весняком. Если А. Прибылов и А. Бызов используют тембровые возможности инструмента и, как правило, готовую клавиатуру, то Е. Дербенко, С. Беринский и Ю. Весняк наряду с этим активно используют и многообразные способы изложения компонентов музыкальной ткани на выборной клавиатуре баяна.

Большой вклад в развитие современного репертуара для дуэта баянистов вносят профессиональные ансамбли. Среди них: Николай и Наталья Ищенко (Челябинск), Г. Галицкий и А. Заикин (Ростов-на-Дону), А. Мищенко и И. Снедков (Харьков), А. Селиванов и Ю. Америкова, О. Ивашина и Е. Листунов (Москва), Сибирский дуэт А. Сироткин и А. Битютских (Новосибирск) и др. Участники этих ансамблей включают в свои программы как оригинальные сочинения, так и созданные ими аранжировки фортепианной, органной, камерно-ансамблевой и оркестровой музыки.

Так, например, исполнительская программа дуэта А. Заикин — Г. Галицкий чаще состоит из оригинальных произведений, написанных известными композиторами-баянистами: Сюиты в трех частях Ю. Весняка, «Рассыпухи» В. Гридина, а также обработок русских народных песен «Ах ты степь широкая» В. Скотникова, «А я по лугу» Е. Дербенко, «Во лесочке комарочков много уродилось» Г. Шендерова и др.

В отличие от этого ансамбля, дуэты А. Мищенко — И. Снедков, О. Ивашина — Е. Листунов, А. Сироткин — А. Битюцких включают в свой репертуар собственные аранжировки, которые опубликованы во многих нотных изданиях и остаются востребованными в исполнительских программах учебных и концертующих дуэтов.

Например, А. Мищенко и И. Снедков, будучи ассистентами-стажерами ГМПИ им. Гнесиных, активно создавали в 80-е годы прошлого столетия ансамблевый репертуар для многотембровых готово-выборных баянов. В концертные программы они включали аранжировки произведений, написанных для различных составов ансамблей и оркестров. Эти сочинения были изданы в трех выпусках «Дуэта баянистов», опубликованных РАМ им. Гнесиных, и в других изданиях.

Среди аранжировок А. Мищенко — четыре части из Сюиты *h-moll* для флейты и камерного оркестра И.-С. Баха, «Русская» из балета «Петрушка» И. Стравинского, «Наварра» П. Сарасате, «Скерцо» Г. Гальпина, «Колыбельная» и «Танец страстной девушки» из балета Кара Караева «Тропюю грома».

Однако анализ современного репертуара баянных дуэтов показал, что оригинальные сочинения составляют меньшую часть их программ. С одной стороны, в оригинальных произведениях для дуэта наиболее полно проявляется индивидуальность инструмента, его языковая природа, а с другой, несмотря на художественные достоинства целого ряда сочинений, ансамблевый репертуар все же малочислен и не отличается стилевым многообразием [12, 3], в своем большинстве он состоит из миниатюр различных жанров.

Из этого можно сделать вывод, что тембровые и конструктивные возможности современного баяна позволили участникам дуэтов в первую очередь достоверно передать авторский замысел в аранжировках классической музыки. В переложении Концерта *d-moll*

А. Вивальди — И.-С. Баха³ и «Готической сюиты» Л. Бельмана Б. Ларионов и В. Савинов использовали многообразный тембровый спектр двух правых клавиатур (соединение одноименных тембров и различных комбинаций в их сочетании), а также выборного и басового мануалов, имеющих различную звуковую окраску. Так, для индивидуализации канонических голосов, излагаемых на правых клавиатурах баянов в первой части Концерта, аранжировщики использовали тембры органа и фагота. А для изложения мощного аккордового *Grave* ими были применены однородные четырехголосные тембры «*tutti*». В переложении «Готического менюэта» для точного изложения и уплотнения мелодической линии аранжировщики применили сочетание выборного и басового (готовый бас) мануалов в левых полукорпусах баянов.

Переложение двух названных произведений стало возможным именно благодаря наличию двух выборных клавиатур в левом полукорпусе баянов. На выборных клавиатурах изложение музыкальной ткани передавалось в виде разных компонентов фактуры. Например, в четырехголосной фуге Концерта соединяются различные голоса полифонической фактуры, а в Токкате «Готической сюиты» мелодическая линия излагается в октаву.

В 80-х годах прошлого века известный баянист и композитор А. Тимошенко заинтересовался творчеством бандонеониста А. Пьяццоллы, в результате чего появилась версия танго «*El penultimo*» для дуэта баянов, расцвеченная прихотливыми подголосками. Параллельно А. Тимошенко обращается к сочинению крупной формы — концертной транскрипции для дуэта современных баянов, которую он создал на основе «Испанской рапсодии» Ф. Листа, переработанной Ф. Бузони в Концертную пьесу для фортепиано с симфоническим оркестром [см. : 1, 3].

В настоящее время известные профессиональные аранжировщики при переложении того или иного произведения учитывают не только органику народного инструмента, но и соответствие его звуковых свойств тому инструменту, для которого изначально произведение создавалось. На домре, например,

³ Концерт ре минор А. Вивальди (1678–1741) написан для двух скрипок, виолончели, струнных и *basso continuo*. Основой для переложения Л. Бельмана «послужила органная транскрипция этого сочинения, сделанная И.-С. Бахом (долгое время ее авторство приписывалось В. Ф. Баху)» [8, 2].

естественно звучат сочинения, написанные для мандолины. Гитаре хорошо соответствует музыка старинных клавесинистов, а колорит гуслей в народном оркестре подобен арфе.

Многие сочинения, написанные для инструментов, которые в области звукообразования обладают сходством с баяном, сохраняют авторский замысел в дуэтно-баянном звучании. Однако в дуэте современных многотембровых готово-выборных баянов удачно звучат аранжировки произведений, созданных для самых различных инструментов, как для мягко-долгозвучных (орган, струнно-смычковые, деревянно-духовые), так и для остро-краткозвучных или акцентно-краткозвучных (клавесин, фортепиано, гитара) [см. : 6, 61].

Произведения, созданные, например, для органа, флейты и струнно-смычковых инструментов, сегодня прекрасно звучат и в дуэте баянистов, чему способствует сходство в образовании звука, а также тембр и приемы игры. На баяне, как на органе и духовых инструментах, главным при звукоизвлечении является воздушная струя. Но если на органе и духовых инструментах столб воздуха издает звук при вибрации в полой трубке либо при своем расщеплении (например, о трость), то на клапанно-пневматических инструментах (баян, аккордеон, гармонь) воздушная струя приводит в колебание металлический язычок.

Как в дуэте баянов, так и на органе существует возможность воспроизводить длительное протяжное звучание: «Звуки органа, будут ли они сильны или слабы, блестящи или тусклы, неизменно сохраняют одну и ту же напряженность и звучат всегда ровно и бесстрастно» [15, 233]. На баяне и особенно в баянном дуэте, в отличие от органа, тянущиеся тоны или плавные мелодические линии могут излагаться как с одной силой звука, так и с его филировкой, что характерно для струнно-смычковых и духовых инструментов.

Палитра двух современных баянов, которая в совокупности включает тридцать четыре тембра, позволяет исполнителям передавать звучание органа и инструментов симфонического оркестра. Если игра на одном многотембровом готово-выборном баяне ассоциируется с исполнением небольшого оркестра, то в ансамбле тембров становится значительно больше. Они распределяются между двумя инструментами и появляются в их различных сочетаниях.

В аранжировках и оригинальных произведениях для дуэта баянистов современные авторы применяют такие приемы игры, как *de-*

tache, tremolo, ricochet, vibrato, pizzicato, glissando, характерные для струнно-смычковых инструментов. Например, в «Рондо-каприччиозо» В. Золотарев вводит прием *glissando*, который используется в скрипичной музыке. Отметим, что при исполнении на язычковых и струнно-смычковых инструментах *glissando* имеет свою специфику: на баяне этот прием представляет собой скольжение как по малым терциям (от нижнего к верхнему регистру и наоборот), так и по малым секундам (по косым рядам), а на струнно-смычковых инструментах — это нетемперированное *glissando*.

Тремоло мехом (скрипичный прием игры *detache*) также используется в произведениях для дуэта баянистов, например в «Рондо-каприччиозо» В. Золотарева, в аранжировках Концерта «Лето» А. Вивальди, Скерцо Г. Галынина, «Избушки на курьих ножках» М. Мусорского. Если в оригинале Скерцо Г. Галынина повторяющиеся скрипичные тоны исполняются приемом *detache*, то в аранжировке для дуэта баянов — тремоло мехом.

Заметим, что тремоло мехом в современной музыке подвергается переосмыслению. Если раньше в обработках народной музыки для дуэта композиторы и аранжировщики вводили этот прием для передачи бытовых образов, имитации гармошки или определенного типа гармонического сопровождения, то В. Золотарев, А. Мищенко, Е. Петров применяют тремоло для передачи драматических, сказочных, пейзажных и других образов, а также в качестве сонорного средства.

При переложении органной или скрипичной музыки для дуэта баянов преобладает мягкое или относительно мягкое артикулирование, а в произведениях для краткозвучных инструментов будет использоваться ударное артикулирование различных градаций, что наблюдается в аранжировках А. Мищенко («Кукушка» Л. Дакена, «Будильник» Ф. Куперена, первая часть Сонаты № 13 В.-А. Моцарта, «Испанская серенада» Х. Малатса и др.).

Если со второй половины 70-х — начала 90-х годов прошлого века дуэтно-баянное искусство развивалось обособленно, а сами баянисты выступали в роли композиторов и аранжировщиков, то начиная со второй половины 90-х годов, к дуэту баянов обращаются авторы, которые ранее писали музыку для других инструментов. Так, например, в 1996 году в результате творческого сотрудничества музыкантов появляется произведение для дуэта баянистов «Волны света». Идея этого сочинения принадлежала выда-

ющемся баянисту Ф. Липсу, а музыкальное воплощение — композитору С. Беринскому⁴, который обратился в нем к жанру поэмы.

Отметим, что при исполнении этого произведения была учтена звуковая акустика концертного зала. Предварительно обсуждая с автором условия исполнения сочинения, Ф. Липс заметил: «...я хочу начать пьесу, сидя на сцене один, и вдруг на публику должна обрушиться звуковая масса второго инструмента. Моему партнеру необходимо незаметно устроиться в конце зала напротив меня» [10, 209]. Такое расположение участников в дуэтно-баянном ансамбле было предпринято впервые, что было отмечено специалистами: «Подобная рассадка баянистов дает <...> стереофонический, сонорный эффект...» [14, 100].

Отметим, что стереофоничность звучания ощущается и при традиционной рассадке участников дуэта, но в гораздо меньшей степени (подчеркнем, в современных произведениях для баяна соло композиторы также используют стереоэффект двух баянных клавиатур, что наиболее отчетливо наблюдается, например, в «Фантазии–84» Юргена Ганцера).

Современный репертуар для дуэта баянистов пополнился благодаря творчеству Е. Подгайца. Знакомство с Ф. Р. Липсом побудило его обратиться к баянному ансамблю. В 2002 году композитор пишет для дуэта версию Рондо, которое ранее было написано им для двух других инструментов.

Резюмируя сказанное, сделаем ряд выводов.

1. С момента использования в учебной и концертной практике многотембровых готово-выборных инструментов прошло более десяти лет, прежде чем отечественные аранжировщики и композиторы начали создавать современный репертуар для дуэта баянистов.

2. Органика современного инструмента способствовала созданию для баянного дуэта

оригинальных произведений крупной формы, а также большого количества аранжировок классической музыки.

3. Богатая тембровая оснащенность и специфика игры на выборной клавиатуре позволили современным аранжировщикам делать переложения для баянного дуэта произведений, написанных как для мягко-долгозвучных (орган, струнно-смычковые и духовые), так и акцентно-гаснущих инструментов (клавесин, фортепиано, гитара). Для дуэта создаются аранжировки сольных произведений и сочинений, предназначенных для различных составов ансамблей и оркестров. С помощью многообразных способов звукоизвлечения и приемов игры в аранжировках для современного баянного дуэта появляется возможность передать колорит звучания органа, клавесина, а также инструментов симфонического оркестра.

4. Новая конструкция баяна, которая активно распространилась в 70-е годы XX века и продолжает использоваться в учебной и концертной ансамблевой практике в настоящее время, способствовала многократному увеличению исполнительских возможностей. В аранжировках и оригинальных сочинениях, созданных для баянного дуэта, фактурные линии (например, мелодическая, гармоническая, подголосочная и др.) стали излагаться на левых выборных клавиатурах многообразными способами, что позволило точнее передать авторский замысел. Компоненты фактуры приобрели разнообразную тембровую окраску при исполнении на правых и левых выборных клавиатурах. Вместе с тем гомофонная, аккордовая, подголосочная фактура в современных произведениях приобретает другие виды изложения, что дало возможность исполнять сочинения полифонического склада.

5. Современные оригинальные произведения для баянного дуэта создаются как баянистами, так и композиторами, сочиняющими произведения для инструментов и ансамблей академического направления. В этих сочинениях они используют новые выразительные средства, дающие сонорный и стереофонический эффекты.

⁴ Впервые это произведение было исполнено Фридрихом Липсом и Мини Деккере в концертном зале консерватории в Гронингене (Голландия), а позднее оно прозвучало в исполнении Ф. Липса и А. Севастьяна в концертном зале РАМ им. Гнесиных.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брусенцев Ю. В.* Вступительная статья // Сочинения для баяна А. А. Тимошенко. Транскрипции (нотное издание). Воронеж, 2013. Вып. 5: С. 3.
2. *Васильев В. В.* Современная музыка для баяна и аккордеона в контексте образователь-

- ного процесса в вузе // Баянное искусство: XXI век: сб. трудов / отв. ред. М. В. Власова. М. : Пробел–2000, 2018. С. 39–52.
3. *Власова М. В.* Творчество российских композиторов для баяна на рубеже XX–XXI веков // Баянное искусство: XXI век: сб. трудов / отв. ред. М. В. Власова. М. : Пробел–2000, 2018. С. 53–92.

4. *Имханицкий М., Липс Ф., Сурков А.* Антология литературы для баяна. М. : Музыка, 1984. Вып. 1. С. 3–5.
5. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие: 2 изд., перераб. и доп. М. : РАМ им. Гнесиных, 2018. 640 с.
6. *Имханицкий М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
7. *Имханицкий М. И. Фридрих Липс.* Портреты баянистов: сб. статей / сост. М. И. Имханицкий, А. Н. Якупов. М. : РАМ им. Гнесиных, 2000. С. 221–253.
8. *Ларионов Б., Савин В.* Вступительная статья // А. Вивальди – И.-С. Бах. Концерт ре минор; Л. Бельман. Готическая сюита / переложение для дуэта готово-выборных баянов Б. Ларионова и В. Савинова. Л. : Музыка, 1978. С. 2.
9. *Липс Ф.* Творчество Владислава Золотарева // Баян и баянисты: сб. статей / ред.-сост. Б. Егоров, С. Колобков. М. : Советский композитор, 1984. Вып. 6. С. 27–68.
10. *Липс Ф. Р.* Кажется, это было вчера... М. : Музыка, 2009. 336 с.
11. *Липс Ф. Р.* Владислав Золотарев: взгляд из XXI века. К 70-летию со дня рождения // Народник. 2012. № 2 (78). С. 32–34.
12. *Мищенко А.* Переложение музыкальных произведений для дуэта баянов: учеб.-метод. пособие. Харьков : Крок, 2000. 252 с.
13. Об опере «Великая дружба» В. Мурадели // Правда, 1948. № 42.
14. *Попов С. С.* Баян в творчестве Сергея Беринского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2015. 166 с.
15. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр: в 4 т. Т. 4. М. : Музгиз, 1956. 315 с.
16. Сумбур вместо музыки // Правда, 1936. № 27.
17. *Сурков А. А., Плетнев В. И.* Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. М. : Музыка, 1977. 150 с.

V. Yu. Berezhnoy

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

MODERN RUSSIAN MUSIC FOR A BAYAN DUET: NEW TRENDS (last third of the XXth — beginning of the XXIst century)

The article analyzes the repertoire for a duet of bayan players, which had been created by Russian arrangers and composers since the second half of the 70^s of the XXth century to the beginning of the XXIst century. The article considers the reasons for the later creation of the first original compositions for the modern bayan duet in comparison with the repertoire for solo bayan, and defines the concept of "modern repertoire". Comparisons are drawn between the possibilities of presenting musical fabric in the works created for a mono-timbre bayan with ready-made chords in the left half shell, and a multi-timbre free bass instrument. In modern music for a bayan duet, in contrast to the works of the 1940^s – early 1970^s, there are other ways of presenting melodic, figurative line, as well as harmonic background in the left half shell of the bayan.

The author considers the role of the timbre palette in modern compositions for a bayan duet and reveals the performance capabilities of this ensemble, which caused numerous arrangements of works written for piano, organ, chamber ensemble and orchestra. The figurative sphere laid down by the authors in the works written for a duet of traditional bayan and a duet of modern instruments is compared. The modern repertoire for this instrumental duet is created by both bayan composers and composers writing music for other forms of performance.

Keywords: modern repertoire, duet of bayan players, original composition, arrangement, instrument with ready-made chords, multi-timbre free bass bayan

DOI: 10.36871/hon.202102002

Received: March 31, 2020

Accepted: March 3, 2021

Information about the author:

Vladislav Yu. Berezhnoy — Senior Lecturer of the Folk Instruments Department

kupians@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3582-1004

REFERENCES

1. Brusentsev Yu. V. Introductory Article. *A. Timoshenko. Sochineniya dlya bayana* [A. Timoshenko. Compositions for Bayan]. Vol. 5: Transkript-sii [Transcriptions (Sheet Music Edition)]. Voronezh, 2013, pp. 3. (In Russian)
2. Vasil'ev V. V. Modern Music for Bayan and Accordion in the Context of Educational Process at the Higher Educational Institution. *Bayannoe iskusstvo: XXI vek* [Bayan Art: XXIst Century]. Moscow, 2018, pp. 39–52. (In Russian)
3. Vlasova M. V. Creativity of Russian Composers for Bayan at the Turn of the XXth – XXIst Centuries. *Bayannoe iskusstvo: XXI vek* [Bayan Art: XXIst Century]. Moscow, 2018, pp. 53–92. (In Russian)
4. Imkhanitskii M., Lips F. Surkov A. Antologiya literatury dlya bayana [Anthology of Bayan Literature]. Vol. 1. Moscow, 1984, pp. 3–5. (In Russian)
5. Imkhanitskii M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of Russian Folk Instruments Performance: Textbook]. Moscow, 2018. 640 p. (In Russian)
6. Imkhanitskii M. I. Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New About Articulation and Strokes in Musical Intonation]. Moscow, 2014. 232 p. (In Russian)
7. Imkhanitskii M. I. Fridrikh Lips. Portrety bayanistov [Friedrich Lips. Portraits of Bayan Players]. Digest of articles. Moscow, 2000, pp. 221–253. (In Russian)
8. Larionov B., Savin V. Introductory Article. *A. Vival'di — I. S. Bakh. Kontsert re minor. L. Bel'man. Goticheskaya syita. Perelozhenie dlya dueta gotovo-vybornykh bayanov B. Lari-
onova i V. Savina* [A. Vivaldi — J. S. Bach. Concerto in D minor. L. Boëllmann. Gothic Suite. Arranged for a Duet of Free Bass Bayans by B. Larionov and V. Savinov]. Leningrad. 1978, pp. 2. (In Russian)
9. Lips F. R. Creativity of Vladislav Zolotarev. *Bayan i bayanisty* [Bayan and Bayan Players]. Digest of articles. Moscow, 1984, issue 6, pp. 27–68. (In Russian)
10. Lips F. R. Kazhetsya eto bylo vchera... [I Think It Was Yesterday...]. Moscow, 2009. 336 p. (In Russian)
11. Lips F. R. Vladislav Zolotarev: a Look from the XXIst Century (to the 70th Anniversary of His Birth). *Narodnik*. 2012, no. 2 (78), pp. 32–34. (In Russian)
12. Mishchenko A. Perelozhenie muzykal'nykh proizvedenii dlya dueta bayanov [Arrangement of Musical Works for a Bayan Duet. Educational and Methodological Guide]. Kharkov, 2000. 252 p. (In Russian)
13. About the Opera "Great Friendship" by V. Muradeli. *Pravda*. 1948, no. 42. (In Russian)
14. Popov S. S. Bayan v tvorchestve Sergeya Berinskogo [Bayan in the Works of Sergei Berinsky]. PhD dissertation. Nizhny Novgorod, 2015. 166 p. (In Russian)
15. Rogal'-Levitskii D. Sovremennyyi orkestr [Modern Orchestra : in 4 vol.]. Vol. 4. Moscow. 1956. 315 p. (In Russian)
16. Confusion Instead of Music. *Pravda*. 1936, no. 27. (In Russian)
17. Surkov A. A., Pletnev V. I. Perelozhenie muzykal'nykh proizvedenii dlya gotovo-vyborno-go bayana [Arrangement of Musical Works for a Free Bass Bayan]. Moscow, 1977. 150 p. (In Russian)



Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

А. Н. Якупов

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

МУЗЫКАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ОБЩЕСТВЕ: ТЕОРИЯ УПРАВЛЕНИЯ¹

На основе исторического и теоретического анализа развития социального функционирования музыкальной коммуникации, а также некоторых проблем управления ею, автор делает попытку обосновать теоретически пути и средства оптимизации музыкально-коммуникативных процессов, способствующих повышению социально-культурной роли музыкального искусства. В статье дается характеристика основополагающих принципов, которые могут быть положены в основу работы по организации музыкальной жизни в современном социуме. Автор выдвигается такое концептуальное теоретическое положение, как *принцип многофакторной дифференциации слушательской аудитории*. С учетом этого в работе рассматриваются важные грани создаваемой теории управления музыкальной коммуникацией в обществе, а именно: принципы целевого программирования, научного прогнозирования и перспективного планирования. Рассмотрены также пути и методы реализации этих принципов, нацеленные на достижение определенного уровня управления музыкально-коммуникативными процессами в обществе. Особое внимание уделено анализу влияния происходящих в России социально-экономических перемен на становление маркетинга и менеджмента в сфере социальной жизни музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, слушательская аудитория, классификация, методы, музыкальные интересы, организация слушателей

DOI: 10.36871/hon.202102003

Статья поступила в редакцию: 10 декабря 2020 года

Рекомендована в печать: 18 января 2021 года

Сведения об авторе:

Якупов Александр Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой оперной подготовки и оперно-симфонического дирижирования, главный редактор журнала «Художественное образование и наука»
rgsai@mail.ru

ORCID 0000-0001-7398-0458

¹ Продолжение. Начало: 2021. № 1. С. 30-40.

ПРИНЦИП СОЧЕТАНИЯ НАУЧНОГО
ПРОГНОЗИРОВАНИЯ И ПЕРСПЕКТИВНОГО
ПЛАНИРОВАНИЯ

Научные методы управления предполагают, как известно, что за программированием развития в какой-либо социальной сфере осуществляется разработка *конкретных планов* реализации программных установок, которые могут носить как перспективный, так и оперативный характер.

В течение длительного периода содержание социальных планов развития музыкальной культуры в нашей стране носило *экстенсивный* характер. При этом управленческие задачи, хотя и представлялись как сложные, в сущности, были одномерными и довольно примитивными, поскольку планирование в основном осуществлялось на основе количественных измерений.

Подход к планированию был достаточно тривиальным: выделялись и распределялись материальные ресурсы и средства *между всеми* социальными институтами музыкальной культуры, независимо от их истинных потребностей, то есть по так называемым «усредненным» нормативам. Затем утверждались типовые штатные расписания музыкального персонала, унифицированные ставки оплаты их труда, единые нормы выделения средств на содержание помещений, приобретение инструментов, ремонт и пр. К примеру, обеспечение занятий студента консерватории планировалось по единому для всех нормативу, независимо от того, готовится он к участию в исполнительском конкурсе или нет, проживает в общежитии либо на частной квартире. Аналогичным образом осуществлялось развитие материальной базы музыкального искусства — строительство оперных театров, филармоний, создание музыкальных вузов, училищ и школ, организация творческих исполнительских коллективов (оркестров, хоров и т. д.).

И хотя в 1960-е годы ситуация в музыкальной жизни заметно изменилась (сформировались определенные условия для того, чтобы музыкальная жизнь на местах обрела некий циклический характер), тенденция открытия широкого доступа к музыкальным ценностям не отразилась, в сущности, на принципах планирования в художественной сфере, которое по-прежнему оставалось *экстенсивным*. Это не случайно, ибо иной — *интенсивный* — путь развития и соответствующие подходы к планированию немислимы

вне опоры на научно обоснованные принципы. К сожалению, наука об управлении в сфере искусства постоянно отстает от культурных потребностей социума. В результате планирование в области оптимизации музыкально-коммуникативных процессов, составляющих животворную основу музыкальной жизни, неизменно осуществлялось в соответствии с устаревшими принципами, в основе которых лежал все тот же экстенсивный метод.

Одним из следствий такого подхода к планированию развития музыкальной жизни в российских городах была стабильная тенденция создавать новые социальные институты в данной отрасли культуры лишь в главных центрах административного значения. Что же касается других крупных поселений, в том числе и тех, которые обладают мощным потенциалом в иных сферах широко понимаемой культуры — производственной, экономической, образовательной и пр., то им было определено сугубо второстепенное место в социальном бытовании серьезной музыки.

Иными словами, централизованный подход к планированию, несмотря на постоянную критику, не учитывал ни местных нужд, ни возникавших снизу инициатив.

Не повлияла на эти обстоятельства и откровенно позже возможность передачи учреждений искусства из федеральной собственности в муниципальную — местные власти не были в состоянии выдержать бремя расходов по расширению или реорганизации сети учреждений искусства. Притом в данной ситуации даже местные традиции в расчет не принимались. Кажется невероятным, что отечественная культурная практика до недавнего времени не знала (да, по существу, не знает и сейчас) ни одного прецедента открытия, скажем, оперного театра, консерватории, филармонии или музыкального издательства в городе областного подчинения.

Своеобразным отражением принципов централизованного и унифицированного планирования явились подходы к развитию музыкального образования. Так, к примеру, унификация учебных планов и программ в системе «школа — училище — вуз» привела к заметному оттоку желающих учиться в детских музыкальных школах. Согласно экспертным оценкам, число абитуриентов по таким инструментам, как фортепиано, скрипка и виолончель в центральных районах России снизилось в 1992 году по сравнению с 1970-м

в три, а кое-где и в четыре раза. Таким образом, подрывается фундаментальная основа оптимизации коммуникативных процессов в области музыки, которая постоянно зависит от образовательных факторов, действующих во всех коммуникативных сферах.

Использование в сфере музыки утвердившегося в народном хозяйстве, но совершенно неприемлемого по отношению к искусству принципа планирования *от достигнутого* в значительной степени обостряет существующие противоречия. Поскольку в основе данного принципа лежит выделение средств лишь по уровню инвестиций предшествующего года, его применение представляет собой рычаг сдерживания творческих инициатив музыкантов, в том числе и тех, кто пытается расширить поле общественно-музыкальной коммуникации, стимулировать ее развитие в содержательном плане. В результате в музыкальной жизни (как и в художественной сфере в целом) доминирующим становится так называемый *«метод стихийно сложившихся пропорций»* (Ю. У. Фохт-Бабушкин).

Неспособность управленческих структур с помощью эффективного, научно обоснованного планирования локализовать самопроизвольно возникшую и утвердившуюся дезинтеграцию таких областей музыкальной жизни и культуры, как музыковедение, музыкальное исполнительство, образование и воспитание, музыкальная психология, социология и культурология, также играет отрицательную роль.

В каждой из указанных областей, как известно, накоплен немалый научный потенциал. Однако перечисленные отрасли музыкальной науки, как правило, существуют вне связи друг с другом. Можно констатировать, что коммуникативные связи между ними, относящиеся к их метаструктурному уровню, явно нарушены.

Так, к примеру, накопленные в теоретическом музыкознании обширные сведения о закономерностях музыкального общения людей, специфике языка музыки, о стилистике творчества отдельных композиторов и их произведениях, композиционных особенностях сочинений разных эпох, стилей, жанров и т. д. в достаточной мере не используются исполнителями. А без этих знаний представляется весьма проблематичным постижение всей глубины исполняемых ими произведений, что в конечном итоге ограничивает коммуникативный поток музыкальной информации, которую интерпретатор

музыки призван творчески содержательно «донести» до слушателей.

Обратим внимание на чрезвычайно важный момент: речь идет о том, что специалисты в области музыкального образования и воспитания, как правило, не знакомы с социологией музыки, а следовательно, плохо представляют себе закономерности развития музыкальной культуры общества. Поэтому далеко не случайно, что в результате многие выпускники музыкальных школ в своей последующей жизненной практике отвергают серьезную музыку. Среди частных причин этого явления — незнание принципов подбора учебного репертуара, небрежение изучением индивидуальных художественных вкусов каждого ребенка, пришедшего в музыкальную школу, недостаточный учет региональной и этнической специфики развития музыкальной культуры.

Все это привело к серьезным просчетам в деле строительства отечественной музыкальной культуры и в итоге — к значительному оттоку потенциальных любителей-слушателей академических жанров музыки. Разумеется, весь массив причин обнаруживающегося ныне заметного спада интереса населения к традиционным формам духовно богатой музыки гораздо сложнее, многообразнее. Во многом они связаны с глобальными изменениями в социальном, культурном и экономическом развитии общества, с социально-психологическим состоянием его различных групп. Но и отсутствие научно достоверных принципов и методов планирования играет здесь негативную роль. Поэтому можно считать, что управленцы со своей стороны нередко обоснованно упрекают ученых-музыковедов, что наука действительно своевременно не обеспечивает их необходимой методологией и методикой планирования управленческих воздействий в сложной, весьма специфической сфере музыкального искусства.

Тому есть серьезные причины. Интенсивный путь, по которому следовало бы направлять планирование развития музыкальной жизни, предполагает знание гораздо более тонких закономерностей протекания музыкально-коммуникативных процессов, связанных с глубинными факторами внутреннего мира личности, с жизнью музыкального произведения в сложных условиях существования многоканальной музыкально-коммуникативной цепи, предполагающей множественность индивидуального восприятия музыки. Естественно, что это в значительной

степени усложняет управление, поскольку качество протекания соответствующих процессов в социуме в наибольшей мере определяется не количественными, а именно *качественными показателями*, которые далеко не всегда просматриваются во внешних атрибутах планов.

Многое остается еще весьма неясным и для самих исследователей. В настоящее время фактически делаются только первые шаги по осмыслению существующих проблем в области музыкальной коммуникации, выделяются самые насущные задачи, изыскиваются подходы к их решению. Наиболее серьезное противоречие в современной художественной жизни общества, пожалуй, сложилось между «функциональными возможностями искусства в формировании личности <...> и весьма малым временем, которое люди могут уделять искусству» [10, 176–177]. Ю. У. Фохт-Бабушкин, например, ссылаясь на исследования Л. А. Гордона, Э. В. Клопова и Л. А. Оникова, выявивших, что рабочий в среднем затрачивает на занятия искусством лишь один час в сутки (включая просмотр телепрограмм!), предлагает рационально организовывать, планировать это время с целью его наиболее эффективно использования.

Однако, по мнению аналитиков, сделать это непросто, так как ни отечественным, ни зарубежным музыковедением еще не определены уровни музыкального развития человека, не установлены критерии постижения музыкальных знаний, не выявлены закономерности накопления коммуникативного опыта, умений и навыков в области музыки. Остается неразработанным и механизм взаимодействия между музыкальным развитием личности и другими видами художественного воспитания². Все это создает серьезные теоретические и практические проблемы для исследователей и специалистов, действующих в области планирования музыкальной жизни.

Впрочем, в последние годы появились отдельные работы, свидетельствующие о растущих попытках создать соответствующие методики [см.: 12, 5]. Их отличительной особенностью является ориентация на локальное планирование музыкальной жизни

и деятельности субъектов коммуникации в конкретном населенном пункте, учебном заведении либо в трудовом коллективе [см.: 12]. Перспективное и текущее планирование в таком случае, как правило, основывается на достаточно хорошем изучении музыкальных потребностей данного конкретного социума. Однако в основе большинства концепций такого рода, к сожалению, лежит все та же просветительская идея, имеющая в виду лишь обеспечение более широкого доступа к подлинным музыкальным ценностям с целью удовлетворения якобы *уже существующих* музыкальных потребностей. При этом задача обычно упрощается до обеспечения возможно более частых контактов слушателей с серьезной музыкой.

В свое время Л. С. Выготским и некоторыми его единомышленниками было установлено, что процесс художественного развития человека наиболее успешно идет лишь тогда, когда он непосредственно и целостно приобщается к искусству, художественной деятельности в единстве восприятия произведений, приобретения знаний о них и собственного художественного творчества.

Притом отмечается, что в каждом возрасте необходим акцент на тех жанрах искусства и видах художественного творчества, которые оказывают наибольшее развивающее воздействие на человека именно в данный период его личностного становления. Исходя из этих соображений, были сделаны попытки определить оптимумы общения с искусством, масштабы его потребления.

Остановимся на этом вопросе несколько подробнее, поскольку тут коренится одна из серьезнейших проблем планирования в области музыки.

Ряд специалистов утверждает, что рациональные нормы «потребления» ценностей высокохудожественного музыкального искусства определять не нужно, поскольку развитие потребностей человека в принципе беспредельно. В качестве аргумента приведено сравнение с развлекательной музыкой.

Так, по подсчетам М. Суценко, только по различным программам радио эта музыка передается до 80 часов в сутки³. Ее соотношение с серьезной музыкой явно не в поль-

² Показательно, что к этим проблемам сегодня обращаются культурологи, которые практически связаны с подготовкой музыкантов, особенно педагогов [см.: 7].

³ Приведенные данные относятся к 1979 году.

Отметим, что с появлением новых радиостанций в настоящее время продолжительность трансляции музыки по коммуникативным каналам радиовещания значительно увеличилась.

зу последней, что, разумеется, не нуждается в комментариях.

Другие исследователи данной проблемы, напротив, настаивают на определении целесообразных оптимумов потребления ценностей музыкального искусства. А. Моль, например, считает, что ограниченность пропускных способностей естественных перцептивных каналов человека (слуха и зрения) нужно рассматривать как аргумент против идеи беспредельности [4, 130].

Опираясь на результаты конкретно-социологических исследований А. Я. Вахеметсы и С. Н. Плотникова, Ю. У. Фохт-Бабушкин даже выдвигает предположение о том, что слишком частый контакт с произведением искусства «приводит к резкому ухудшению качества предпочтений» [10, 185]. На этом основании специалисты НИИ искусствознания предпринимают попытку установить оптимумы потребления искусства школьниками разных возрастных групп — от двух до девяти концертов в год [см.: там же, 187].

Несколько в другом ракурсе, но также поддерживая идею определения верхнего порога потребления музыкального искусства, высказался М. Сущенко [см.: 6]. Полемицируя с В. С. Цукерманом по поводу использования некоторых предложенных им методов оценки музыкальных вкусов населения, он пишет: «Можно предполагать даже обратное: чем более дорого и ценно для человека произведение искусства, тем более склонен он как бы “сберечь” его для себя, не истрепать, ибо если произведение звучит слишком часто, оно обесценивается для человека, становится исчерпанным, привычным и незамечаемым, даже если оно вначале производило большое впечатление. Без сомнения, любить и ценить искусство — не значит беспрерывно потреблять его» [там же, 252].

Такая позиция, с нашей точки зрения, вызывает известные возражения. Говоря о непрерывном потреблении, автор, надо полагать, не вкладывает в эти слова буквальный смысл (то есть не имеется в виду, скажем, ежеминутное потребление). Скорее здесь речь идет об опасности пресыщения однообразными художественными впечатлениями. Однако остерегаться надо не частых, а *насилованных* контактов.

Психологами замечено, что неприятие человеком любого явления (включая даже полезное) формируется в прямой зависимости от уровня насилия над ним. В таком случае и одного контакта с произведением искус-

ства достаточно, чтобы «обесценить» его для данного индивида. Что же касается личности, свободной от насилия, то беспокоиться об этом вряд ли нужно, так как эмансипированная психика в таком случае является надежной защитой от пресыщения.

Относительно же тенденции «сбережения» всего наиболее ценного, то с этим можно было бы согласиться, если бы в мире искусства существовало лишь одно высокохудожественное музыкальное произведение. К счастью, девальвировать весь созданный человеком художественный космос музыки невозможно по той простой причине, что накопленные человечеством музыкальные ценности безграничны.

Возвращаясь к проблеме определения оптимумов, отметим, что исследователями ранее фиксировались только количественные показатели. Это, по нашему мнению, говорит об известной односторонности предложенного ими метода. Ведь в серьезной музыке есть сочинения (симфонии, кантаты, оратории, оперы, инструментальные концерты и т. д.), которые значительно сложнее для восприятия, чем скажем, миниатюры из «Детских альбомов» различных авторов, небольшие инструментальные сочинения, используемые обычно в ходе музыкального воспитания и образования, а также в процессе домашнего музицирования. Между тем ни жанровый, ни стилистический критерий в предложенном методе не выступает в качестве одного из факторов планирования. Не оговорено и соотношение используемых жанров с возрастными особенностями детей. В анализируемом методе можно усмотреть и некоторые другие просчеты содержательного порядка.

Например, А. Л. Вахеметса и С. Н. Плотников, на работы которых ссылаются специалисты НИИ искусствознания в своих исследованиях, не указали *причин изменения качества* предпочтений. Они только констатировали, что более высокий уровень предпочтений в киноискусстве обнаружили те зрители, которые смотрят фильмы регулярно — в пределах средней нормы (от 30 до 50 фильмов в год, то есть два-четыре раза в месяц), а более низкий — зрители, которые смотрят фильмы либо слишком редко (менее десяти раз в году), либо слишком часто (семь-восемь раз в месяц).

Подобная констатация не может, по нашему мнению, служить доказательством прямой зависимости уровня и качества

предпочтений от количества контактов с киноискусством. Следуя такой логике, можно предположить, что люди, «слишком редко» или, напротив, «слишком часто» посещающие кинотеатры, потенциально не способны обнаружить иное качество предпочтений, даже если будут стремиться достичь оптимальных норм потребления.

Кроме того, названные исследователи прошли мимо очевидной зависимости предпочтений от художественного качества самих фильмов, что представляется исключительно важным. Заметим, между прочим, что анализируемая работа была опубликована в 1968 году. Это время, когда на отечественном экране, наряду с выдающимися лентами Тарковского, Хуциева, Бондарчука, широко демонстрировались индийские мелодрамы и первые американские боевики. На основе каких именно картин формировались предпочтения реципиентов, осталось, к сожалению, невыясненным.

Если логически развивать тезис об ухудшении качества предпочтений при чрезмерном потреблении художественных ценностей, то можно прийти к тому, что всем профессиональным музыкантам, актерам, художникам, поэтам и т. д. угрожает сомнительность вкуса ввиду неумеренного потребления искусства в силу требований профессиональной деятельности.

Из всего здесь отмеченного сделаем несколько выводов. От достижения цели любой ценой подлинное искусство мало выигрывает. Причем очень нелегко разработать модель, которая по своему содержанию была бы адекватна общественным устремлениям. Такой моделью желательного будущего, считает Фохт-Бабушкин, могут стать обобщенные характеристики передовых в том или ином культурном отношении территорий страны, предприятий, учебных заведений, учреждений, трудовых коллективов и т. д. Обычно этот способ планирования называют методом «*опережающих групп населения*». Соглашаясь в принципе с возможностью его применения, Фохт-Бабушкин считает, что, поскольку с помощью этого метода социологи пытаются выявить «общественные потребности», правильнее было бы говорить не об «опережающих», а об «общественно развитых» группах населения [10, 197]. К «общественно развитым» группам обычно относят рабочих, сельских тружеников, интеллигенцию, то есть те социальные слои, где достаточно ярко проявились черты более

совершенного образа жизни. Применяя этот подход, Фохт-Бабушкин определил, что «объемы потребления искусства у «общественно развитых» людей обычно больше, чем в среднем по стране. Следовательно, частота посещения учреждений культуры «общественно развитыми людьми», дающая основание для определения целевых показателей, не окажется максималистской, но вместе с тем, будучи значительно выше существующих средних показателей, является ориентиром развития сети учреждений культуры. Эти масштабы потребления «общественно развитыми людьми» обозначают те возможности приобщения к искусству, которые должны быть предоставлены населению для всестороннего развития личности» [там же, 199].

Для нашего исследования музыкально-коммуникативных процессов столь подробный анализ разработанной культурологами методологии и методики планирования был необходим, прежде всего, для определения возможности их применения в области музыки. Феномен поляризации предпочтений в музыкальном искусстве преломляется особо. То, что применимо, скажем, в кино или живописи, может оказаться непригодным для музыки. Определенное несоответствие общей методологии планирования в области искусства и задач по развитию музыкальной жизни обнаруживается довольно быстро. Как уже говорилось, культурологи утверждают, что чрезмерное увлечение искусством якобы приводит к пресыщению и обесцениванию его достижений для данного индивида. Этот прогноз, понятно, ни в коей мере не оправдывает себя в отношении развлекательной музыки. Предсказанное учеными пресыщение не наступает даже при почти шестичасовом ее ежедневном «поглощении» (с учетом особой доступности прикладных жанров)⁴.

Замечено, что серьезная музыка порой даже своим фоновым звучанием раздражает тех людей, которые явно «не замечают» такого же фонового звучания, скажем, развлека-

⁴ По данным социологов именно столько времени человек общается с легкой музыкой ежедневно (включая музыку, сопровождающую кинофильмы, радиопостановки, телепередачи, спортивные программы, прогнозы погоды и т. д.). Добавим, что ныне этот объем, очевидно, еще больше возрос в результате широкого применения музыкального фона в различных видах рекламы и информации. Некоторые молодые люди, прибегающие к микронаушникам, увеличивают общение с легкой музыкой во много раз.

тельной музыки. Притом на подобную музыку спрос, как известно, опережает предложение, а с серьезной музыкой все обстоит наоборот. Высокое музыкальное искусство, как уже говорилось, пользуется признанием незначительной по численности части населения.

Показательно, что в процессе взаимодействия с нею музыканты нередко отмечают опережающее значение именно предложения. Конкурировать или равняться в популярности с развлекательными жанрами, разумеется, бессмысленно. В свое время эту мысль сформулировали композиторы А. Шнитке и С. Слонимский, подчеркнув, что «серьезная музыка никогда не конкурировала с легкой, в том числе с точки зрения ее массовости, а пыталась найти свою, более углубленную область существования» [13, 25].

Именно эту «углубленную область существования», способную воздействовать на функционирование музыкально-коммуникативных структур, не учитывает культурологически обусловленная методология планирования, поскольку в ней не разработаны критерии прогностического планирования развития содержательных моментов музыкальной культуры. Поэтому она по-прежнему в основном опирается на количественные показатели.

С целью проверки данных выводов нами был проведен эксперимент, основной задачей которого была разработка долгосрочных целевых показателей посещения концертных залов в крупном промышленном городе⁵.

Важно отметить, что уже в ходе эксперимента музыканты города обратили внимание на то обстоятельство, что используемый метод планирования был особенно эффективен в качестве аналитического инструмента по выявлению узких мест бытования музыкального искусства в социуме. Что же касается возможности определения тенденций на перспективу, то полученные количественные показатели (по формуле опережающих групп) явно страдали неопределенностью. А потому и не создавали достаточной уверенности в полезности работы, проводимой на основе такого метода планирования.

Значительную трудность представило также выявление состава опережающих групп у взрослых. Попытки путем запроса на предприятия выявить соответствующих

людей (экспериментаторы действовали через культкомиссии профкомов, где, казалось бы, должны знать культурные запросы сотрудников) потерпели неудачу. Так, почти повсеместно предлагались кандидатуры, характеристики которых, по сути, сводились к двум стандартным определениям — «отличный производитель» и «хороший человек». Потребовалась специальная разработка критериев для отбора «общественно развитых людей».

Их характеристики должны были содержать ряд значимых оценок: качества производственной деятельности, социальной активности, отношений в коллективе (включая подтверждение «мандата доверия» в форме избрания в общественные организации, профком, разного рода советы и пр.), наличия музыкального хобби др.

Для учащейся молодежи и школьников отбор проходил в форме бесед с учебным классом и последующего открытого выдвижения кандидатов в опережающие группы. Когда такие группы были сформированы, обнаружилось: их реальный состав все же не давал уверенности, что это именно те «люди будущего», к образу жизни которых могут стремиться другие.

Подобные сомнения были вызваны несколькими обстоятельствами. Например, во время собеседования с взрослыми выяснилось, что при всем понимании ими духовной значимости глубоко содержательного музыкального искусства и «уважительном отношении к нему» многие из опрошенных не смогли указать любимые жанры классической музыки, определить по слуху общеизвестные произведения и назвать композиторов, сочинивших их (звучащая анкета включала десять отрывков из хрестоматийного концертного и оперного репертуара, который должен быть хорошо знаком каждому школьнику).

В ходе исследования было решено с целью сопоставления различных данных параллельно с этими экспериментальными группами сформировать еще две контрольные: группу экспертов в составе музыкантов-специалистов и группу из числа истинных любителей музыки. Полученные результаты обескураживали. Например, в процессе определения тенденций будущего развития по первому способу обнаружилось, что каждый взрослый из числа «общественно развитых людей» за последние три года в среднем посетил лишь 0,8 концерта в год, любители музыки — по девять, а эксперты из числа специалистов дали

⁵ Данный эксперимент был организован в 1982 году в Магнитогорске под общим руководством автора этих строк.

«рекордный» показатель — три концерта в год. Планировать на основе таких данных некий усредненный показатель управленцы отказались, очевидно, из опасения впасть в очередное заблуждение.

Тогда было решено усложнить методику отбора, введя в нее содержательные (качественные) критерии. Разработанный нами принцип устанавливал, что эти показатели могут быть определены на основе особого теста, содержанием которого является *набор целевых предложений*.

Соответствующие предложения были оформлены в виде таблиц, которые включали следующее:

1) названия различных академических музыкальных форм и жанров (инструментальная камерная и оркестровая музыка; затем — оперы, балеты; вокальная и хоровая музыка);

2) названия некоторых жанров народно-инструментальной музыки, певческого фольклора;

3) имена известных музыкантов-исполнителей;

4) имена выдающихся композиторов прошлого и настоящего;

5) названия конкретных музыкальных произведений, заимствованные из текущих планов (абонементов, афиш, программ) различных концертных организаций, которые были созданы за определенный период. Комплекс анкет содержал также одну незаполненную форму, к которой был приложен обширный список произведений из так называемого «золотого фонда мировой музыкальной культуры».

На основе поданных реципиентами предложений были установлены содержательные (качественные) показатели предпочтений тех или иных социальных групп «потребителей» серьезной музыки. Уже в самом начале подобного планирования при обсуж-

дении конкретных предложений содержательного порядка (произведения, жанры, имена исполнителей и т. д.) было замечено стремление участников эксперимента ощутимо увеличить определенную вначале минимальную годовую «квоту» концертов.

В ходе дальнейшей разработки и реализации составленных таким образом планов в течение пяти лет тенденция зависимости количественных показателей от содержательных и качественных оставалась доминирующей. Так, к примеру, высокое качество исполнения произведений, предусмотренных этими планами, оказывало заметное стимулирующее воздействие на рост слушательской активности.

В пятилетний период установленные минимумы потребления серьезной музыки, как правило, «перекрывались» в два-три раза именно теми слушательскими группами, которым были адресованы концерты. Пресыщения музыкой не отмечалось (по крайней мере, на групповом уровне).

Снижение же слушательской активности (в виде оттока слушателей) проявлялось лишь в тех случаях, когда не удавалось обеспечить достаточно высокое качество по «нарастающей» — как в отношении содержания, так и со стороны художественного уровня исполнения.

На основании всего сказанного можно сделать следующий вывод. Планирование освоения музыкальных ценностей путем активизации развития многообразных процессов общественно-музыкальной коммуникации правомерно и необходимо. Вместе с тем оно возможно и целесообразно только на основе бесспорного приоритета содержательных (качественных) критериев. Количественные же показатели и измерения в этой процедуре находятся в непосредственной зависимости от содержательных и качественных и, следовательно, не могут быть определяющими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е., Андрукович П. Ф., Головинский Г. Л. Молодежь и музыка сегодня // Социальные функции искусства и его видов. М. : Наука, 1980. С. 210–247.
2. Андреева Е. Несколько соображений социолога об эстетическом воспитании // Вопросы социологии музыки. М., 1991. С. 6–14.
3. Вудкок М. Фрэнсис Д. Раскрепощенный менеджер : для руководителя-практика; пер. с англ. М. : Дело, 1991. 320 с.
4. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие; пер. с франц. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана. М. : Мир, 1966. 352 с.
5. Семашко А. Н. Художественные потребности и их развитие у молодежи (опыт социально-эстетического изучения художественных потребностей студентов). Киев : Вища школа, 1977. 159 с.
6. Сущенко М. О. О некоторых проблемах конкретного социологического изучения музыки в СССР // Вопросы социологии искусства. М. : Наука, 1979. С. 240–272.

7. Тельчарова Р. А. Музыкальная культура личности как предмет философского анализа: автореф. дис. ... доктора филос. наук: 09.00.04. Москва, 1992. 45 с.
8. Уткин Э. А. Профессия — менеджер. М. : Экономика, 1992. 174 с.
9. Фарбитейн А. А. Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 75–89.
10. Фохт-Бабушкин Ю. У. Художественная культура: проблемы изучения и управления. М. : Наука, 1986. 235 с.
11. Художественное образование и воспитание за рубежом: состояние, перспективы развития: сб. обзоров // Информкультура. М. : Госбибл. СССР им. В. И. Ленина, 1990. Вып. 1. 80 с. (Эстетическое воспитание)
12. Художественное воспитание подрастающего поколения: проблемы и перспективы: сб. статей / сост. М. М. Берлянчик. Новосибирск : НГК, 1989. 240 с.
13. Шнитке А., Слонимский С. Взгляд из предыдущего десятилетия // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 20–26.

A. N. Yakourov

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

MUSIC AND COMMUNICATION PROCESSES IN SOCIETY: MANAGEMENT THEORY

Based on historical and theoretical analysis of the development of social functioning of musical communication, as well as some problems of its management, the author attempts to theoretically justify the ways and means of optimizing music and communication processes that contribute to enhanced social and cultural role of musical art. The article describes fundamental concepts, which should be taken as the basis for the organization of musical life in modern society. The author puts forward such a conceptual theoretical statement as the principle of multi-factor audience differentiation. Consequently, the paper considers important facets of the theory of musical communication management in society, namely the target programming, scientific forecasting and long-term planning. Ways and methods of implementing these principles aimed at achieving a certain level of control over the processes of music communication in society, are also considered. Special attention is paid to the analysis of the impact of current social and economic changes in Russia on the formation of marketing and management in the social life of musical art.

Keywords: musical communication, audience, classification, methods, musical interests, organization of listeners

DOI: 10.36871/hon.202102003

Received: December 10, 2020

Accepted: January 18, 2021

Information about the author:

Alexander N. Yakourov — D. A., Professor, Head of the Department of Opera Training and Opera and Symphonic Conducting, Editor-in-Chief of Arts Education and Science Journal

rgsai@mail.ru

ORCID0000-0001-7398-0458

REFERENCES

1. Alekseev E. Ye., Andrukovich P. F., Golovinskiy G. L. Youth and Music Today. *Sotsial'nye funktsii iskusstva i ego vidov* [Social Functions of Art and Its Types]. Moscow, 1980, pp. 210–247. (In Russian)
2. Andreeva Ye. Some Sociologist's Thoughts on Aesthetic Education. *Voprosy sotsiologii muzyki* [Questions of the Sociology of Music]. Moscow, 1991, pp. 6–14. (In Russian)
3. Vudkok M. Frensis D. Raskreposhchennyi menedzher [The Liberated Manager : for the Practitioner Leader]. Moscow, 1991. 320 p. (In Russian)
4. Mol' A. Teoriya informatsii i esteticheskoe vospriyatie [Information Theory and Aesthetic Perception]. Moscow, 1966. 352 p. (In Russian)

5. Semashko A. N. Khudozhestvennyye potrebnosti i ikh razvitie u molodezhi [Artistic Needs and Their Development in Young People (experience of socio-aesthetic study of students' artistic needs)]. Kiev, 1977. 159 p. (In Russian)
6. Sushchenko M. O. On Some Problems of Specific Sociological Study of Music in the USSR. *Voprosy sotsiologii iskusstva* [Questions of the Sociology of Art]. Moscow, 1979, pp. 240–272. (In Russian)
7. Tel'charova R. A. Muzykal'naya kul'tura lichnosti kak predmet filosofskogo analiza [Musical Culture of the Individual as a Subject of Philosophical Analysis]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 1992. 45 p. (In Russian)
8. Utkin E. A. Professiya — menedzher [Profession — Manager]. Moscow, 1992. 174 p. (In Russian)
9. Farbshtein A. A. Music Aesthetics and Semiotics. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of Musical Thinking]. Moscow, 1974, pp. 75–89. (In Russian)
10. Fokht-Babushkin Yu. U. Khudozhestvennaya kul'tura [Art Culture: Problems of Study and Management]. Moscow, 1986. 235 p. (In Russian)
11. Arts Education and Upbringing Abroad: State, Prospects of Development. Collection of reviews. *Informkultura* [Information Culture]. Moscow, 1990, vol. 1. 80 p. (In Russian)
12. Berlyanchik M. M. (ed.) Khudozhestvennoe vospitanie podrastayushchego pokoleniya [Arts Education of the Younger Generation: Problems and Prospects]. Digest of articles. Novosibirsk, 1989. 240 p. (In Russian)
13. Shnitke A., Slonimskii S. A Look From the Previous Decade. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1992, no. 1, pp. 20–26. (In Russian)



О. М. Плотникова

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, улица Грязнова, 22

ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МЕТАКОНЦЕПТА «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Актуальной проблемой современного музыкознания является осмысление научной репрезентативности общепринятых терминов и понятий в контексте постнеклассической научной картины мира и когнитивистики. В качестве навигатора концептуального понимания музыкального произведения в статье рассматривается контент искусствоведческого метаконцепта «художественный мир». Пусковым механизмом его создания в лексической системе музыковедческого языка становится процедура осмысления автономной, целостной интонационно-звуковой концепции сочинения. Исследование семантики метаконцепта «художественный мир» выявляет его константы и инварианты. Философский, социокультурный генезис репрезентирует вариативную периферию и «ядро» — ключевое имя концепта, генерирующее множественные понятия внутри научной дисциплины и в обширном научном поле трансдисциплинарных взаимодействий. Анализ языковых единиц номинативного состава представляет этимологический, исторический и актуальный семантические слои. Иерархическая структура метаконцепта «художественный мир» как теоретического объекта и механизма формирования образно-художественных представлений репрезентирует динамическую систему взаимодействия различных семиотических, статических и процессуальных элементов, предопределяющую семантическую множественность толкований. Будучи сложной ментальной структурой языка и сознания музыканта и активно участвуя в межкультурной коммуникации, метаконцепт «художественный мир» способен маркировать отраслевой культурно-исторический метод научного познания.

Ключевые слова: методология и концептосфера музыкознания, метаконцепт «мир/художественный мир», межкультурная коммуникация

DOI: 10.36871/hon.202102004

Статья поступила в редакцию: 4 марта 2021 года

Рекомендована в печать: 7 мая 2021 года

Сведения об авторе:

Плотникова Ольга Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки

likonika.7@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6336-7294

Одним из актуальных и перспективных методологических направлений современного музыкознания является формирование эффективного терминологического инструментария анализа музыкального произведения¹, исследование семантики

терминов-концептов², образующих концеп-

¹ Изучению понятийного аппарата музыкальной науки посвящены исследования: Н. С. Гуляницкой, Г. Р. Консона, О. И. Кулапиной, Е. В. Назайкинско-го, Т. И. Науменко, В. В. Медушевского, Т. В. Чердиченко и др.

² Коллакция (= словосочетание) *term-concept* предложена французским математиком и лингвистом И. Жантйомом в работах: *Gentilhomme Y. Reflexions sur les discours technoscientifique // Fachsprachliche terminologie Begriffs und Sachsysteme Methodologie. Atticon Verlag. Tostedt, 1993. 475 p.*; *Gentilhomme Y. A quoi servent les concepts en didactique des langues-cultures // Ela. Revue de Didactologie des langues-cultures. 1997. N 105, pp. 38–39.*

тосферу³ музыкальной культуры в фокусе когнитивистики. В научном сообществе есть ясная установка на то, что термины должны быть «богатými по смыслу, емкими и лаконичными, лексически четкими и точными, словно бьющими в цель, и, конечно, понятными» [7, 7]. Однако, как заметил Б. В. Асафьев: «Каждый термин в искусстве, если он живой, — непременно являет собой нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры “вечных истин”» [2, 196].

Термин «концепт» появляется в трудах выдающегося французского философа, одного из основоположников концептуализма П. Абеляра как форма «схватывания» смысла. Средневековый мыслитель «вводит его в паре с “душой слушателя”, от которой зависит целостность высказывания» [11, 140]. Дифференцируя термины «понятие» и «концепт» и атрибутируя характерные признаки последнего, П. Абеляр дает дефиницию: «Концепт — это собрание (почти — собор) понятий, замкнутых в воспринимающей речи душе; это связывание высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума, преобразующего высказывание в льнущую к Богу мысль» [там же, 141].

В России понятие впервые экспонируется в статье «Концепт и слово» философа и филолога С. А. Аскольдова (Алексеева), артикулировавшего вербальную выраженность, понятийно-образную природу, типологизацию концептов (с выделением двух групп — познавательных и художественных) и функцию заместительства.

Ж. Делез и Ф. Гваттари манифестировали термин как философскую идею и денотат философии — искусства «формировать, изобретать, изготавливать концепты» [6, 10] и дисциплины, состоящей в творчестве «познания посредством чистых концептов» [там же, 16].

Советской лингвистикой термин «концепт» осваивается в середине 70 х годов XX века. Укоренившись в российском на-

учном лексиконе на рубеже XX–XXI веков, он стал одним из важнейших методологических инструментов лингвокультурологии, когнитивной лингвистики, лингвопсихологии в трудах Н. Н. Болдырева, А. Вежбицкой, С. Г. Воркачева, А. А. Залевской, В. И. Карасика, Е. С. Кубряковой, З. Д. Поповой, Г. Г. Слышкина, Ю. С. Степанова, И. А. Стернина, В. Н. Телии и др.

Постепенно становясь значимым и для музыкальной культуры, концепт актуализируется в искусствоведческих публикациях А. А. Амраховой, И. М. Кривошей, С. А. Мозгот, А. Л. Хохловой.

В контексте «пересборки» основных категорий классической эпистемологии и философии в российской академической науке [8, 53; 4, 5], опираясь на методологические установки, сложившиеся в лингвоконцептологии [1; 4; 14; 16] и методологии когнитивной деятельности [9], проясним контент метаконцепта «художественный мир» как центральной категории музыкальной когнитивистики.

Метаконцепт «художественный мир»⁴, значимый для всей предметной области искусствознания, занимает доминантную позицию в богатейшем научном арсенале музыкальной науки. Он введен в качестве термина в фундаментальном труде Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» [10, 28]. В современном лексиконе о музыкальном искусстве рассматриваемый концепт наряду с понятием «художественный текст» предстает одной из частей фундаментальной дихотомии, отражающей целостность и многогранность восприятия художественного произведения и жанровости портрет его создателя. Осознавая метафоричность вводимого термина и вместе с тем определяя его в качестве базового среди других синонимически употребляемых в исследовании риторических фигур, Е. В. Назайкинский дал дефиницию стоящего за ним понятия. «Художественным миром музыкального произведения» он назвал «весь мир, воспринятый, увиденный, услышанный в музыкальном звучании (“тексте”）」 [там же] и обозначил ракурсы и структурные элемен-

³ Термин «концептосфера» исследуется как социокультурный феномен Д. С. Лихачевым в работе «Концептосфера русского языка». Выдающийся культуролог вводит его в научный обиход для понимания языка как концентрата культуры нации, отражающейся в разных слоях населения вплоть до отдельной личности, и трактует как совокупность концептов, образованной потенциями концептов носителей языка.

⁴ Будучи центральной категорией когнитивистики, слово *conceptus* с латинского языка переводится как понятие. Ю. В. Суржанская акцентирует различия между понятием как формой логического мышления и концептом, имеющим «в своей основе как когнитивный, так и перцептивный опыт» [17, 74].

ты его изучения, в том числе пространство, время, действующие силы, события.

Дальнейшая апробация идеонима в музыкальной науке и практике, детерминируемая индивидуальными направлениями научных изысканий, привела к изменению его наименования и расширению семантического пространства⁵. В настоящее время, выступая в качестве текстообразующего, имплицитного или ключевого понятия в значительном корпусе музыковедческих трудов, термин «художественный мир» характеризуется многовариантностью и полиапеллируемостью. Его модусная актуализация предопределяется ракурсами изучения музыкального произведения как художественного феномена в различных сферах искусства, культуры и образования. Вместе с тем, концентрируя широчайшую проблематику идейно-художественных, концептуальных исканий композитора, широко распространенный фразеологический оборот представляет мировоззренческий, конвенциональный сегмент музыкально-исторического знания. Совмещая в себе исследовательский потенциал метафоры и экспериментальную вариативность важнейшего понятия «открытого типа», обладая высоким научным статусом, мощным информационным ресурсом и стратегическим потенциалом, в контексте когнитивной лингвистики он может рассматриваться как комплексная ментальная константа музыковедческого языка, способная выполнять функции не только объекта, но и отраслевого инструмента изучения музыкального произведения.

Пусковым механизмом формирования и функционирования рассматриваемого концепта в лексиконе музыкознания становится процедура осмысления автономного, целостного интонационно-звукового мира музыкального произведения. Его ядром является фундаментальный, полисемичный термин «мир». Смысловый объем архаического, глобального макроконцепта «мир» обеспечивает ему ключевую позицию в широком корпусе философского, естественнонаучного и гуманитарного знания. Фокусируя в себе естественность восприятия «обыденного жизненного мира» (термин Э. Гуссерля), он проектирует горизонт для моделиро-

вания высокоорганизованного и иерархичного научного или художественного мира. Отражая различную информационную глубину познания человека и окружающей действительности в микро-, макро- и метagalactic масштабах, ментально прорастая, макроконцепт «мир» определяет все грани универсума, отражаемого и в музыкальном искусстве. Его универсальность, способность к сужению и расширению объема понятия в зависимости от наблюдаемого, воспринимаемого или изучаемого предмета, синонимичность первоначально бытия дают ему особый научный статус метапонятия во всех науках о человеке, космосе и земле. Конденсируя этимологический, исторический и актуальный семантические слои, образный, метафорический, понятийный, ассоциативно-символический и ценностно-регулятивный уровни, метаконцепт «мир» представляет модусы Вселенной как природного универсума и колыбели человеческой жизни, историко-социальную и культурную эволюцию мира, духовную историю человечества в широком культурном и социально-историческом контексте.

Глубинная реконструкция этимологического уровня многомерного социокультурного образа, являемого метаконцептом «мир», представлена основоположником культурной концептологии Ю. С. Степановым. В древнегреческом языке мир обозначался словом *kosmos*. В архаической латыни лексема «мир» — *mundus* мужского рода — вначале указывала на «ритуальную яму, вход в подземный мир», а позже «вселенную, мир как красоту и порядок» [16, 94]. Спустя время латинское слово *mundus* в одном значении означало мир над нами — небосвод, в другом — мир под нами, подземный мир. Две полусферы, сложенные в единое целое, образовывали шар, локусом соединения этих миров стал алтарь. По своему происхождению латинское слово *mundus* было связано с древнеиндийским словом *mandudala* — мандала, магический круг.

По наблюдениям автора «Словаря констант русской культуры», архетипический метаконцепт «мир» как доминантная константа культуры, единица национальной концептосферы сформировал русский национальный менталитет. Ученый уточняет: «С точки зрения семантики в современном русском языке — два слова *мир*, считающиеся омонимами: 1) *мир* — вселенная, система мироздания как целое; 2) *мир* — согласные отношения, спокойствие, отсутствие войны, ссоры» [там же, 86]. В концепте «мир» соединяются компоненты-концепты: «Место (пространство)», «Свои, свой народ»,

⁵ Значительное количество пограничных номинаций, в том числе «музыкальный космос произведения» [10, 60], «музыкальная картина», «художественная планета» [там же, 147], «мир художественных событий» [там же, 279] и др., представленных в различных музыковедческих текстах, свидетельствует об его актуальности, научной и практической значимости для академического сообщества.

«Закон (законность)», «Мораль (этика)». И если в русской культуре «первичным ... фактом является именно совмещение двух значений в одном слове» [там же, 86], то в европейских языках произошло более резкое их разделение.

В русле взаимодействия общенаучного и частнонаучного знания онтологическая конструкция концепта «мир» становится мощной платформой для прорастания новых научных терминов. Представитель континентальной философии, французский философ Ж. Делез, обосновывая «новую оптическую модель перцепции» и «архитектуру видения» мира [5, 38–39], в труде «Складка. Лейбниц и барокко» умозаключает: «Бесконечная серия искривлений или инфлексий и есть мир, а весь мир включен в душу с какой-либо точки зрения» [там же, 43]. Длительный путь развития данного понятия в науке свидетельствует о непрерывно разворачивающемся пространстве категории, формирующей планетарное представление о действительности и обладающей богатейшей регистровкой в трансдисциплинарной оптике. Метафорическое перенесение исходных данных, содержащихся в ней, из одной сферы жизни в другую и сохранение в памяти ее прошлой семантики расширяет палитру декодируемых смыслов.

Культурно-языковая эволюция слова «мир» в индивидуальном и общественном сознании сформировала одно из древнейших, фундаментальных понятий — *imago mundi*⁶. Картина мира отражает исторически обусловленную совокупность концептуальных знаний о природном универсуме и социальном мироустройстве, систему коллективно-индивидуального мировосприятия, сложившуюся в определенной культуре, специфику бытия человека и важнейшие условия его взаимодействия с миром. Трансформация габитуса макроконцепта «мир» в пространстве науки инициировала появление междисциплинарной, типологической коллекции частнонаучных картин мира⁷.

Лексемы «образ» и «модель» обогатили макроконцепт «мир» по новым осям потенциала.

В музыкознании фрактальной модификации подвергается и лексический центр метаконцепта «художественный мир» через синонимичную замену слова «мир» на лексемы «образ», «картина», «модель», и его периферия, уточняя специфику исследовательских интересов через различные ракурсы. Пограничные синонимичные понятия генерируют процессы смысловой флуктуации и семантическую вариативность содержания исходного концепта. Структура «цепного комплекса» запускает его ассоциативно-смысловое развертывание и бытование, способствует увеличению его коннотативного объема и приращению новых эстетических, культурных и художественных смыслов. «Гроздевые», лексико-семантические варианты номинируют единое пространство «зонтикового» термина⁸.

Концептуальное поле рассматриваемого понятия, форматируемое в результате сопряжения и многогранного взаимодействия различных картин мира, является стереоскопическим. Художественное освоение мира средствами музыкального искусства и отражение авторских интенций в музыкальных образах проецирует, интегрирует в сознании и вербализуется в звуковую, интонационную, философскую, эстетическую, культурную, социальную, географическую, религиозную, мифологическую, историческую, национальную, региональную, этническую, психологическую, фольклорную, стилевую, жанровую, поэтическую, героцентристскую, авторскую, индивидуальную, эзотерическую и др. картины мира⁹. Единая материальная основа художественного текста, представляющая собой своеобразный лабиринт «расходящихся тропок»¹⁰, фокусирует и консолидирует вариативное множество художественных образов мира.

Познавательный и методологический потенциал метаконцепта «художественный мир» актуализируется в процессе создания, исполнения и восприятия музыкального произведения, раскрываясь в межкультурной

⁶ Термин «картина мира» вошел в научный обиход после издания работы М. Хайдеггера «Время картины мира». В ней выдающийся экзистенциалист обратил внимание на основной процесс Нового времени — покорение мира как картины.

⁷ Среди них: физическая картина мира (термин Г. Герца), химическая картина мира, биологическая картина мира, лингвистическая картина мира, языковая картина мира (термин В. Фон Гумбольдта) и мн. др., входящие в общенаучную картину мира.

⁸ С. Г. Воркачевым было предложено определение концепта как «зонтикового» термина [4, 5].

⁹ В имени концепта скобками отмечены синонимически изменяющиеся поля: «(художественный (ая)) (образ / картина / модель) мир (а)» (*музыкального*) произведения.

¹⁰ Рассказ «Сад расходящихся тропок» аргентинского писателя Х. Л. Борхеса стал литературной метафорой постмодернизма. Современный холистический метод постижения единого, целостного мира как системы является антитезой постмодернистской парадигме художественного и научного познания.

коммуникации. Универсум музыкальной коммуникации как динамичной и целостной системы в теоретическом, историческом и аналитических аспектах исследован в целом ряде научных трудов А. Н. Якупова [20; 21]. Рассматривая эволюцию коммуникативных средств, способов воспроизведения и каналов восприятия музыки, ученый рельефно очерчивает структурные элементы коммуникативно-информационного процесса. Продуктивным представляется его наблюдение: «Информация, которая циркулирует по каналам структурного уровня¹¹, носит в основном характер открытых музыкальных кодов, которые в силу традиций, норм и приобретенных музыкантами навыков оказываются доступными дешифровке для каждого участника процесса с постоянным восстановлением изоморфной формы исходной информации (неизменной, обогащенной или редуцированной)» [20, № 2, 19]. Оно свидетельствует о том, что в художественном мире как теоретическом объекте имеются определенные константы, обеспечивающие «его относительную тождественность самому себе на разных этапах во времени и пространстве» [13, 103]. Процедура его ментальной реконструкции и дешифровки обусловлена историческими традициями и опирается на различные художественные коды. Процесс формирования и функционирования концепта в межкультурной коммуникации проходит определенные стадии, подробно описанные в исследовании А. Н. Якупова [20]. Постепенно кристаллизуясь на кумулятивном, рефлексивном, созидательно-генерирующем этапе, в коммуникативной фазе он обретает свой новый облик.

Фундаментальные первоосновы конструирования архитектоники музыкального произведения и метаконцепта «художественный мир» определяет ментальный портрет композитора, репрезентирующий определенный тип культуры. Постнеклассическая научная картина мира как самостоятельная культурная подсистема постулирует эпистемологический плюрализм мировидения, являющийся следствием сложности различных видов и уровней знания и отказом от единой, всеобъемлющей модели объяснения мироздания. Тем не менее определенный интерес представляют попытки унификации миро-

воззренческих ориентиров и ментальных парадигм философского миропонимания. В. Г. Устьян выделяет релятивный «комплект» мегатипов личностей, фокусирующих и идею обретения смысла собственного существования: космоцентризм, теоцентризм и антропоцентризм — «в зависимости от того, в чем усматривается Абсолют: в Космосе (природе), в Боге, в самом человеке» [18, 26].

Космоцентризм стал фундаментом древнегреческой философии, устремленной к постижению многообразного, гармоничного мира как Космоса, противопоставленного изначальному состоянию Вселенной — Хаосу. Теоцентризм как тип религиозного мировосприятия, в основе которого лежит понимание Бога как наивысшего, абсолютного, совершенного бытия, источника всей жизни и блага, определил мировоззренческую парадигму Средневековья. Императивом ренессансного гуманизма как «этико-эстетической антропологии» (М. Хайдеггер) становится убеждение в исключительных достоинствах человека как природного существа вопреки духовной диктатуре римско-католической церкви и средневековой схоластике. Антропоцентризм в качестве идейного стержня гуманистической культуры Возрождения возвысил человека, поставив его в центр мироздания. Благодаря деятельности ученых Дж. Бруно, Н. Коперника, Б. Спинозы пантеистический принцип миропредставления выразил единение божественного и земного миров¹².

В духовной жизни России на рубеже XIX–XX веков появляется новое мощное философско-мировоззренческое направление человеческой цивилизации, актуализировавшее гносеологическую идею взаимодействия космоса и человека и преобразования природы духовными и техническими средствами — космизм. Философские идеи всеединства (В. С. Соловьев), ноосферного мышления (В. И. Вернадский), космической эволюции человечества (Н. Ф. Федоров, К. Э. Циолковский, П. А. Флоренский, А. Л. Чижевский, П. Тейяр де Шарден) аккумулируются в культуре и искусстве рубежа XIX–XX, XX и XXI веков. Космизм, будучи религиозно-философским Возрождением Серебряно-

¹¹ Структурный уровень коммуникации с триадой, предложенной Б. В. Асафьевым: композитор — исполнитель — слушатель, А. Н. Якупов дополняет фигурой музыковеда-критика.

¹² Г. В. Рыбинцева рассматривает музыкальное искусство барокко в контексте мировоззрения эпохи как художественный аналог «эмпиризма и философского пантеизма, утверждавшего природность Божественного и божественность природного начала» [15, 398].

го века русской культуры, был направлен на формирование целостного мирозерцания, религиозно-мировоззренческий синтез древнего космического и экзистенциально-персоналистского начал, манифестированный в художественное мифотворчество. Опираясь на мировые общекультурные традиции, антропокосмизм (или христианский космизм) становится мостом между историей человеческой культуры древности и современной глобальной космической практикой человечества. Концепция антропологического космоса, обоснованная К. Э. Циолковским, является форпостом современного научного мировоззрения. Человек, по утверждению доктора физико-математических наук Р. Ф. Полищук, как «смысловая сингулярность Вселенной» [12, 33] и как «космическое существо» эволюционирует «в космосе по закону космоса» [там же, 34].

Мировоззренческие принципы культуроцентризма, социоцентризма и техноцентризма¹³, появившиеся в XX веке, инициировали новые этапы становления и развития научной и художественных картин мира. Н. А. Яковлева, впервые в искусствознании разработавшая категориальную систему жанров и жанровую типологию русской живописи, утверждает: «Так последовательно в чередовании расцветов пантеистического, теоцентрического, антропоцентрического, социоцентрического, техногенного этапов протекает развитие художественного образа мира в русском национальном искусстве» [19, 747].

На информационном, образно-метафорическом уровне контент метаконцепта «художественный мир» ментально представляет собой открытую, сложно структурированную, иерархическую и динамическую систему взаимодействия различных семиотических, семантических, статических и процессуальных элементов, в которой отражается специфика мышления творца искусства, композитора, исполнителя и слушателя. «Выразительное и говорящее бытие» [3], репрезентированное в полиморфной, многомерной модели, становится объектом научного, художественного или обыденного познания. В исполнительской интерпретации музыкального произведения, любительском или высококвалифицированном восприятии слушателя, обусловленном

познавательными возможностями и культурно-ценностными установками, преломляется круг философско-мировоззренческих идей, социокультурных и эстетических явлений, предметов и процессов окружающей действительности. Мир природы в космическом или земном проявлении, социум, культура, духовный мир человека и Божественная ипостась Универсума, запечатленные в художественных образах, отражаются в контенте рассматриваемого метаконцепта.

Создание и восприятие художественного мира музыкального произведения и осознание его понятийной сущности осуществляется через выделение ценностных доминант и смыслов, значимых для личности композитора, исполнителя, слушателя и типа культуры, которую они представляют. Художественная картина мира является собой «полигон» для моделирования и реконструкции устоев духовного миропонимания композитора, экзистенциальных проблем истории человеческого существования и трансляции духовных ценностей, преломленных в индивидуально-личностном аспекте. Репрезентируя музыкальное мышление ее создателя, она представляет лично значимый для него, художественно осмысленный сегмент жизни, мифа или истории. Становление лично осознанного смысла художественной картины мира слушателем (зрителем) происходит в результате раскодировки авторского замысла, способствующей приращению знания об окружающей человека действительности.

В мире как целостном объекте, состоящем из сложной системы коммуникаций, действуют интегрирующие механизмы. Для мышления музыкантов (композиторов, исполнителей и теоретиков) характерно архитектурное, симультанное видение целого в деталях. Оно обусловлено различными причинами: и традициями визуального воспитания музыкального слуха, и романтической идеей интерпретации музыки как «звучащей архитектурь», и архитектуры как «окаменевшей» музыки, и использованием архитектурной, метафорической лексики в музыкальной терминологии. В восприятии целостность осмысливается через фрагментацию и детализацию. В процедуре становления и осмысления целостного образа, синхронизирующей множество впечатлений, представлений и идей, ключевую роль играет концептуализация. В ментальной репрезентации разрозненные события художественного мира

¹³ В фундаменте постиндустриального общества, которое начинает формироваться в 70-е годы XX века, лежит информационно-технологическая парадигма, определяющая центральный компонент технократического мировоззрения — техническое знание.

структурируются в единое целое. «Геометрия в перцепции» [5, 38–39] позволяет осознать значимость явления, его сегмента или кластера событий, отражаемых в чувственных образах и дающих информационную основу для формирования и интерпретации художественного образа мира.

По определению З. Д. Поповой и И. А. Стернина, представляя собой «принадлежность сознания человека, глобальную единицу мыслительной деятельности, квант структурированного знания» [14, 7], коррелируя с другими концептами и многоканально воздействуя на восприятие, метаконцепт «художественный мир» становится фундаментом постижения художественно-эстетического смыс-

ла, отраженного в произведении искусства. Порождая когнитивную основу ментальных процессов, он находится в бесконечном становлении индивидуально-личностного и общественно-социального знания, обеспечивающего и раскрывающего его эвристический и аксиологический потенциалы. Его контекстуальная, ассоциативно-вербальная актуализация в межкультурной, музыкальной коммуникации с акцентуацией жизненной, творческой или исследовательской позиции вызывает неисчислимы коннотации и интертекстуальные проекты, позволяющие многовариантно интерпретировать культурно-ценностную картину мира художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина: в 2 т. Т. 1. Волгоград : Парадигма, 2005. 352 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2 изд. . Кн. 1 и 2. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2 изд. М., 1986. С. 381–393; 429–432. URL: http://psylib.org.ua/books/_bahtm01.htm (дата обращения 8.12.2020)
4. Воркачев С. Г. Концепт как «зонтиковый термин» // Язык. Сознание. Коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М. : МАКС Пресс, 2003. Вып. 24. С. 5–12.
5. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общ. ред. и послесл. В. А. Подороги ; пер. с фр. Б. М. Скуратова. М. : Логос, 1997. 264 с.
6. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? ; пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. М. : Институт экспериментальной социологии. СПб. : Алетейя, 1998. 288 с.
7. Кулапина О. И. Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 6–13.
8. Лебедев С. А. Пересборка эпистемологического // Вопросы философии. 2015. № 6. С. 53–64.
9. Меськов В. С., Мамченко А. А. Цикл трансформации когнитивного субъекта. Субъект, среда, контент (Постнеклассическая методология когнитивной деятельности) // Вопросы философии. 2010. № 10. С. 67–80.
10. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
11. Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра. М. : Гнозис, 1994. 216 с.
12. Полищук Р. Ф. Наука и эволюции мифологического сознания // Метафизика. 2018. № 2 (28). С. 30–35.
13. Полубиченко Л. В. Топологическая парадигма гуманитарного знания: миф или реальность // Вестник Московского университета. 2017. № 4. С. 102–117. (Лингвистика и межкультурная коммуникация)
14. Попова З. Д., Стернин И. А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку // Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина: в 2 т. Том 1. Волгоград : Парадигма, 2005. С. 7–10.
15. Рыбинцева Г. В. Музыкальное искусство барокко в контексте мировоззрения эпохи // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 4 (41). С. 395–399.
16. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Изд. 3, испр. и доп. М. : Академический Проект, 2004. 992 с.
17. Суржанская Ю. В. Концепт как философское понятие // Вестник ТГУ. Филология. Социология. Политология. 2011. № 2 (14). С. 70–78.
18. Устьян В. Г. Ментальные мегатипы в фокусе философской дедикации // Общество: Философия. История. Культура. 2016. № 4. С. 25–27.
19. Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2016. № 6. С. 741–750.
20. Якупов А. Н. Система музыкальной коммуникации // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 18–24; № 3. С. 14–26; № 4. С. 13–23.
21. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация: способы воспроизведения и каналы восприятия музыки (историко-аналитический аспект) // Художественное образование и наука. 2020. № 1. С. 24–32; № 2. С. 53–61.

O. M. Plotnikova

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, 455036, Russian Federation

HEURISTIC POTENTIAL OF THE "ART WORLD" METACONCEPT IN MUSIC COMMUNICATION

The topical problem of modern musicology is the comprehension of scientific representativeness of the generally accepted terms and concepts in the context of post-non-classical scientific picture of the world and cognitive science. As a navigator of conceptual understanding of a musical work, the article considers the content of the art history metaconcept "art world". The trigger mechanism for its creation in the lexical system of musicological language is the procedure of understanding the autonomous, integral, intonation and sound concept of the composition. The study of the semantics of the "art world" metaconcept reveals its constants and invariants. Philosophical, socio-cultural genesis represents the variable periphery and the "core" — the key name of the concept that generates multiple notions within the scientific discipline and in the vast scientific field of transdisciplinary interactions. The analysis of nominative linguistic units presents etymological, historical and actual semantic layers. The hierarchical structure of the "art world" metaconcept as a theoretical object and a mechanism for the formation of figurative and artistic representations is a dynamic system of interaction between various semiotic, static and procedural elements, which determines the semantic multiplicity of interpretations. Being a complex, mental structure of musician's language and consciousness and actively participating in cross-cultural communication, the "art world" metaconcept is able to mark the branch cultural and historical method of scientific cognition.

Keywords: methodology and conceptsphere of musicology, "world/art world" metaconcept, intercultural communication

DOI: 10.36871/hon.202102004

Received: March 4, 2021

Accepted: May 7, 2021

Information about the author:

Olga M. Plotnikova — Ph.D. (History of Art), Associate Professor at the Department of History and Theory of Music
likonika.7@mail.ru
ORCID ID 0000-0002-6336-7294

REFERENCES

1. Karasik V. I., Sternin I. A. (ed.) *Antologiya kontseptov* [Anthology of Concepts : in 2 vol.]. Vol. 1. Volgograd, 2005. 352 p. (In Russian)
2. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Vol. 1, 2. Leningrad, 1971. 376 p. (In Russian)
3. Bakhtin M. M. *Towards the Methodology of the Humanities. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1986. (In Russian). Available at: http://psylib.org.ua/books/_bahtm01.htm (accessed: 08.12.2020)
4. Vorkachyov S. G. *Concept as an "Umbrella Term". Yazyk. Soznanie. Kommunikatsiya* [Language. Consciousness. Communication]. Digest of articles. Moscow, 2003, issue 24, pp. 5–12. (In Russian)
5. Delyoz Zh. *Skladka. Leibnits i barokko* [The Fold. Leibniz and the Baroque]. Moscow, 1997. 264 p. (In Russian)
6. Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoe filosofiya?* [What Is Philosophy?]. Moscow; Saint Petersburg, 1998. 288 p. (In Russian)
7. Kulapina O. I. *Problematic Issues of Modern Musicological Terminology. Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2017, no. 2 (27), pp. 6–13. (In Russian)
8. Lebedev S. A. *Reassembling the Epistemological. Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy]. 2015, no. 6, pp. 53–64. (In Russian)
9. Mes'kov V. S., Mamchenko A. A. *The Cycle of Transformation of the Cognitive Subject. Subject, Environment, Content (post-non-classical methodology of cognitive activity). Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy]. 2010, no. 10, pp. 67–80. (In Russian)

10. Nazaikinskii E. V. Logika muzykal'noi kompozitsii [The Logic of Musical Composition]. Moscow, 1982. 319 p. (In Russian)
11. Neretina S. S. Slovo i tekst v srednevekovoi kul'ture. Kontseptualizm Abelyara [Word and Text in Medieval Culture. Abelard's Conceptualism]. Moscow, 1994. 216 p. (In Russian)
12. Polishchuk R. F. Science and Evolution of Mythological Consciousness. *Metafizika [Metaphysics]*. 2018, no. 2 (28), pp. 30–35. (In Russian)
13. Polubichenko L. V. The Topological Paradigm of Humanitarian Knowledge: Myth or Reality. *Vestnik Moskovskogo universiteta [Moscow University Bulletin. Series 19: Linguistics and Cross-Cultural Communication]*. 2017, no. 4, pp. 102–117. (In Russian)
14. Popova Z. D., Sternin I. A. Basic Features of Semantic-Cognitive Approach to Language. *Antologiya kontseptov [Anthology of Concepts : in 2 vol.]*. Vol. 1. Volgograd, 2005, pp. 7–10. (In Russian)
15. Rybintseva G. V. Musical Art of Baroque in the Context of the Epoch Outlook. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The World of Science, Culture and Education]*. 2013, no. 4 (41), pp. 395–399. (In Russian)
16. Stepanov Yu. S. Konstanty: Slovar' russkoi kul'tury [Constants: Dictionary of Russian Culture]. Moscow, 2004. 992 p. (In Russian)
17. Surzhanskaya Yu. V. Concept as a Philosophical Notion. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya [Tomsk State University Journal of Philosophy Sociology and Political Science]*. 2011, no. 2 (14), pp. 70–78. (In Russian)
18. Ustyan V. G. The Mental Mega-Types in the Focus of Philosophical Dedication. *Obshchestvo: Filosofiya. Istoriya. Kul'tura [Society: Philosophy. History. Culture]*. 2016, no. 4, pp. 25–27. (In Russian)
19. Yakovleva N. A. Genre Chronological Typology: a Basic Theoretical Model and Its Cognitive Potential. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*. 2016, no. 6, pp. 741–750. (In Russian)
20. Yakupov A. N. Music Communication System. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2019, no. 2, pp. 18–24; no. 3, pp. 14–26; no. 4, pp. 13–23. (In Russian)
21. Yakupov A. N. Music Communication: Ways of Reproduction and Channels of Perception of Music (historical and analytical view). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2020, no. 1, pp. 24–32; no. 2, pp. 53–61. (In Russian)



А. В. Костина

Московский гуманитарный университет
111395, Российская Федерация, Москва, улица Юности, 5

ПОПУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Одним из самых сложных теоретических вопросов современного гуманитарного знания является вопрос о типологическом соотношении различных феноменов культуры, их взаимном соотношении и, соответственно, их встроенности в структурно-типологические схемы. Несмотря на значительное число исследований, посвященных данной проблематике, этот вопрос не решен до настоящего времени. Как правило, обозначение понятий популярной культуры и массовой культуры опирается на дискриптивный метод, использование которого позволяет дать определение данных типов культуры через описание внешних черт. В статье показано, что по внешним признакам, ведущим из которых является широкое распространение этих феноменов, невозможно определить их сущностные черты. Наиболее оптимальным здесь выступает структурно-типологический подход, где основание для выделения феноменов — их функциональная природа. Исходя из этого, в статье представлена структура культуры, включающая в себя традиционный, высокий специализированный и массовый типы культуры. Каждый из этих типов сформировался на определенном этапе исторического развития, обеспечивая совокупность функций, присущих только ему. В этом смысле данную структурно-типологическую схему можно рассматривать как модель культурной динамики. Популярная же культура — понятие, получившее широкую степень распространения и обозначающее любое из явлений, принадлежащих одному из этих типов культуры.

Ключевые слова: типологический подход, массовая культура, популярная культура, традиционная культура, высокая специализированная культура, функции, структура

DOI: 10.36871/hon.202102005

Статья поступила в редакцию: 24 февраля 2021 года

Рекомендована в печать: 25 апреля 2021 года

Сведения об авторе:

Костина Анна Владимировна — доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе

E-mail: akostina@mosgu.ru

ORCID: 0000-0002-7216-4157

ВВЕДЕНИЕ

Процессы в социально-культурной сфере чрезвычайно сложны, что связано с многообразием культурных миров и видов обществ. При этом может создаться впечатление, что вопрос о соотношении массовой и популярной культуры достаточно прост — он хорошо исследован и в западной, и в отечественной науке, где с 1960-х годов накопился значительный пласт исследований по данной тематике. Тогда же были представлены и первые определения этих феноменов. После активного обсуждения на протяжении как минимум полувека казалось, что проблема их опреде-

ления исчерпана. А поскольку сами феномены принципиальным образом не изменились (возможно, изменения произошли только на уровне их формальной и технической обеспеченности) проблему актуальной считать нельзя. Однако это не так. До сегодняшнего дня нет единого, принятого всеми подхода к определению различных феноменов культуры, что приводит к терминологической неопределенности, когда система понятий образуется в рамках того или иного исследования вне соотнесенности с общепринятыми положениями. Это свидетельствует о высокой степени актуальности проблемы, анализируемой в данной работе.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Определение феноменов массовой культуры и элитарной культуры требует соответствующего осмысления на уровне выделения их типичных признаков. Данная аналитическая процедура ведет к процессам типологизации. При этом нужно осознавать, что процессы доказательств в гуманитарной сфере опираются в значительной части на логические процедуры, а подкрепление их фактами, к примеру статистикой, не всегда может привести к повышению их точности. Кроме того, не все исследовательские задачи могут быть решены с помощью статистических методов, их применение напрямую зависит от исследовательских задач и гипотезы исследования.

К примеру, в рамках понимающей социологии Макса Вебера количественные методы позволили автору доказать, что культурные миры в рамках протестантизма и католичества принципиальным образом различаются. Те ценности, которые обладают общезначимостью для большинства членов сообщества, исповедующего ту или иную религию, напрямую отражаются в его образе жизни, в стратегиях достижения, в целеполагании. Измеряя количественно такие показатели, как выбор направления обучения в университете и результат обучения, экономическую успешность предприятий и их руководителей, М. Вебер смог выявить, что мир протестантов и католиков принципиально различен, и только протестантская этика могла стать основой для формирования «духа капитализма».

Количественные методы позволили создать стройную и доказательную концепцию Питириму Сорокину. Простое основание — отражение светских или религиозных ценностей в сюжетах произведений самых разных форм и жанров — позволило ученому выделить три типа культуры. П. Сорокин создал логичную схему социальной и культурной динамики, где идеациональная культура, основанная на духовных ценностях, сменяется культурой чувственной, опирающейся на светские, «чувственные» ценности, а их гармоничное сочетание представлено в идеальной культуре.

Между тем, когда мы обращаемся к терминологии, связанной с массовой и популярной культурой, возникает достаточно сложная методологическая ситуация. Она обусловлена тем, что основание для такой

типологизации определяется исключительно исследовательскими задачами, а значит, в большой мере условно. И если у М. Вебера таким основанием являлся тип исповедуемой религии — безусловный фактор, а у П. Сорокина — светский или религиозный сюжет (также достаточно жесткое основание), то такого же объективного основания для выделения, скажем, традиционной, высокой профессиональной, массовой, популярной культуры нет. Оно определяется самим ученым, и этот ракурс становится тем фактором, который позволяет, во-первых, выделить такие типы культуры, во-вторых, определить их сущностные черты, в-третьих, соотнести с этими типами реальные феномены, бытующие в культуре.

В наших более ранних работах показано, насколько многообразны структурно-типологические формы, выделяемые современными авторами, затрагивающими проблему типологизации культуры [6]. В их работах культура предстает как соотношение таких ее типологических разновидностей, как массовая и элитарная [3]; этническая, национальная, массовая [9]; массовая, обыденная, специализированная [15, 134–137]; высокая / элитарная, народная, массовая [22, 4]; народная, специализированная, культура «третьего пласта» [5]; «первая» (традиционная), «вторая» (профессиональная), «третья» (популярно-развлекательная, городская) [12, 6–28].

Соответственно, основанием для выделения подобных типов культуры становится способ функционирования культуры (К. Э. Разлогов [13]), их социальный носитель (М. С. Каган [3], А. Я. Флиер [14]), степень уникальности [2], степень типизации [18], тип воспринимающей публики [16], характер кодификации информации (В. М. Межуев [9]), степень профессионализма авторов (В. Конен [5]), уровень специализированности [6].

Все основания соответствуют тем задачам, которые ставили перед собой исследователи, и в этом смысле ни одна из представленных концепций не может рассматриваться как единственно верная и окончательная. Подобные теоретические «замечания» могут быть сформулированы только по отношению к тем исследованиям, в которых нарушается единство выбранного основания. Вместе с тем отметим, что ни в одной из предложенных концепций в качестве основания систематизации не выбран структурно-функци-

ональный подход. Он позволяет в качестве подобного основания рассмотреть те функции, которые выполняет та или иная культура в процессе своего генезиса.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД КАК ОСНОВА ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Представляется, что основными типами культуры выступают: традиционная, высокая специализированная, массовая культура.

Традиционная культура функционирует как система норм и правил, организующих взаимоотношения между всеми членами общества, конкретизируясь:

- в правовой сфере — обычаях, нормах, предписаниях, табу, обеспечивающих соблюдение правильности всех действий общества;
- в хозяйственной сфере, обеспечивающей кумулятивность опыта;
- в духовно-ритуальной сфере — системе празднично-обрядовой деятельности, обеспечивающей духовную легитимизацию этого процесса;
- в повседневной сфере — бытовой жизни во всей целостности ее проявлений.

Основная функция традиционной культуры — поддержание всей системы жизнедеятельности общины и недопущение утраты накопленного за столетия опыта ее существования, доказавшего свою продуктивность. Несмотря на то, что традиционная культура выступила в качестве единственной культурной формы на самой начальной стадии развития общества, она существует и успешно развивается и в настоящее время — в тех обстоятельствах, в которых востребован опыт данной культуры. Это не только сообщества, стоящие на самых ранних ступенях своего развития (наподобие аборигенных культур), не только автохтонные народности, но и сообщества, имеющие аграрную экономику и сохраняющие сакральные представления о своей связи с землей и Космосом. В настоящее время традиционализм как культурный принцип присутствует в теократических государствах, где нормы религии выступают как источник права и публичного законодательства. Кроме того, потенциал традиционной культуры активно востребуется в национально-этнических анклавах как местах компактного проживания мигрантов, будучи средством фиксации их

идентичности и осуществления эмоционально-психологической поддержки.

Высокая профессиональная (специализированная) культура формируется в границах ранних цивилизаций, требующих особых навыков управления хозяйством, религиозной сферой, системой обороны государства, а также системы специализированных знаний в области математики, геометрии, космических процессов, в том числе связанных с измерением времени. Все эти сложные знания требовали письменной фиксации, которая является (практически всегда) обязательным атрибутом ранних цивилизаций. Функция высокой специализированной культуры, по сравнению с предшествующей ей исторически традиционной, стала принципиально иной — она была направлена на инновационное развитие, на продуцирование изобретений, новшеств, способов ведения всех типов деятельности. Многие заимствовались ею от соседних народов, что в гораздо меньшей степени приветствовалось в рамках традиционной культуры. Профессиональная культура открыта, прогрессивна, настроена на накопление информации. Наличие письменности позволяет в рамках этой культуры сформироваться системе доказательств, которая станет в дальнейшем основой критического мышления и самого института науки в полном смысле этого слова. Профессиональная культура сегодня обеспечивает научно-технологический прогресс и высокую инновативность современного социально-экономического развития.

Массовая культура самая молодая, она формируется в индустриальном обществе (как обществе с разрушенными культурными связями, высокой степенью маргинальности и разобщенности) и опирается на нового исторического презентанта, в качестве которого выступает массовизированный индивид. Такой характер индустриального общества был обусловлен особенностями хозяйственной деятельности, основанной на концентрации производства в рамках заводов и фабрик, требующих многих сотен или даже тысяч рабочих. Миграция из деревни в город привела к культурной разнородности работников, что требует налаживания механизмов коммуникации в этих сообществах. Кроме того, работа в индустриальной сфере ограничена временными рамками, что не присуще сельскохозяйственной деятельности, осуществляющейся в соответствии с особенностями сезонных работ, где

время сна в летний период могло составлять и четыре часа. Это означает, что появляющееся свободное время в рамках индустриальной деятельности — хотя весьма скудное и недостаточное для восстановления — требует заполнения. В рамках традиционной аграрной культуры заполнение свободного времени было обеспечено обрядово-ритуальной сферой, тогда как в городе подобные традиционные формы только начали складываться. Наконец, требовались и начальные знания, и минимальный уровень грамотности. Все эти потребности могла реализовать только массовая культура, которая сразу выступает как система создания определенной социально-культурной гомогенности; как канал, по которому циркулирует социально значимая информация; как система широкой трансляции элементов высокой специализированной культуры. Массовая культура направлена на формирование социального единства в обществе, она поддерживает систему демократических преобразований и позволяет смягчить переход от сословного к классовому обществу, она распространяет социально значимую мифологию и определяет систему представлений, жизненных приоритетов, достижительных технологий, ценностей. Массовая культура, опирающаяся на человека массы как на основного презентанта и носителя ее ценностей, возникает только тогда, когда формируется массовое индустриальное общество. Оно требует реализации целой совокупности функций, которые и начинает выполнять массовая культура.

Опираясь на функциональные основания, можно отметить, что эти три типа культуры существуют как некая целостность, где каждый из культурных типов формируется на определенном этапе исторического развития в качестве системы обеспечения той совокупности функций, реализации которых требует данная стадия общественного развития.

Если отойти от принципа функционализма и принять за основу любой из подходов, представленных выше, тогда большинство структурных систем и типологий оказывается недостаточно стройными, так как соотносимые в них типы культуры опираются на различные основания. Так появляются сочетания «народной» культуры (выделяется по носителю культуры) и «профессиональной» (выделяется по степени специализации); «высокой и низкой» (по уровню культуры)

и «повседневной» (по характеру социальных практик); «традиционной» (по установке на сохранение социального опыта) и городской (по месту проживания носителей).

На наш взгляд, наиболее дискуссионным в ряду данных понятий остается понятие популярной культуры. С одной стороны, оно выступает в качестве одного из наиболее употребительных вследствие коннотаций его исходного понятия *populus* (лат. «народ») и имеющего такие значения, как «известный», «распространенный», «общедоступный». С другой стороны, оно обладает наибольшей неопределенностью, которая обусловлена именно его этимологией. Популярными, то есть получившими большую степень распространения, могут быть феномены и традиционной, и высокой специализированной, и массовой культуры. Особенно ярко это проявляется в сфере искусства, где популярными становятся застольные и походные казачьи песни, относящиеся к фольклорным явлениям. Точно так же популярность обретают некоторые теории специализированной культуры (к примеру, теория сублимации З. Фрейда, становящаяся основой многих произведений кинематографа). Да, конечно, они осваиваются поверхностно, их смыслы остаются раскрытыми не до конца, но главное для общества не столько знать глубоко эти теории, сколько знать об их существовании. Этот методологический тезис полно раскрыт в статье О. Р. Николаева, показывающего, что знание о наличии какого-либо текста культуры подчас бывает гораздо важнее, чем знание самого этого текста [10].

Именно ориентация на степень распространенности позволяет относить к культуре «популярной» или «популярно-развлекательной» [12] многие феномены, имеющие массовидные формы и широкую известность. Самая сложная исследовательская задача здесь — не столько описать или даже атрибутировать эти феномены, сколько определить их принадлежность к какому-либо типу культуры. К примеру, И. В. Кондаков описывает такие формы культуры, отмечая в них следующие особенности: «общественность содержания, доступность (клишированность, формульность) изложения, динамизм тематического развития, универсальность и простота жанров, увлекательность восприятия массовым реципиентом, установка на развлечение и психологическую разрядку потребителей как самоцель» [4]. Из этого на-

бора характеристик можно заключить, что речь идет о популярной культуре. Однако автор продолжает: «И как результат — максимально широкая распространенность текстов масскульта среди носителей данной (этнической, национальной или региональной) культуры на всех ее уровнях» [4, 6]. Таким образом, автор описывает массовую культуру, анализу которой и посвящена монография. Что дает ему возможность наделяния одной культуры (массовой) чертами другой (популярной)? Представляется, что в значительной степени такая трактовка обусловлена пониманием самой массовой культуры как изначально существующей «в общем контексте культуры» в качестве «ее части, ее составляющей», сохраняющей «определенные отношения с элитой и элитарной культурой» [там же, 9].

Подобная традиция отождествления массового и популярного характерна для западных исследований, которые фактически «закрыли» эту тему в 1970–80-е годы, когда проблема массовой культуры широко обсуждалась и была разрешена в рамках теории конвергенции. И Э. Росс, Г. Гэнс и К. МакКейб понятия «*mass*» («массовая») и «*popular*» («популярная») рассматривали как синонимичные, определяющие одну и ту же сферу массово-развлекательной или даже народной культуры.

Таким образом, восприятие массовой культуры как «извечного побочного продукта человечества», как феномена, сопровождающего развитие культуры на протяжении всей ее истории, позволяет авторам воспринимать массовое и популярное как синонимы. Необходимо отметить, что постановка вопроса о массовой культуре как возникающей на самых ранних этапах истории имеет основание — реальное бытование культуры не может быть заключено в прокрустово ложе тех культурных типов, которые выделяют исследователи. Более того, эта позиция достаточно распространена и представлена в работах таких видных исследователей массовой культуры, как К. Э. Разлогов [13] и О. Н. Астафьева [1].

Однако именно процедуры типологизации позволяют увидеть во всех типах культуры их сущностные черты, связанные не с их бытованием или степенью распространения (именно по этой причине представляется не в полной мере корректным в рамках теории культуры и понятие «элитарная культура» в отличие, к примеру, от искусствоз-

нания, где понятие «элитарное искусство» общепринято и имеет вполне конкретное наполнение), а с их содержанием, выявленным через функциональную природу. Так, любой феномен культуры, «получающий популярность, то есть широкое распространение в массах, может оставаться при этом элитарным, включая в свою структуру как уровни, общедоступные для понимания, так и воспринимаемые только специалистами. Такой популярностью пользуется музыка П. И. Чайковского, поэзия С. А. Есенина, живопись художников-«передвижников» и т. п.» [1, 214]. Ю. Шейман описывает известность «Божественной комедии» Данте, которую «народ воспринимал, ...как сегодня воспринимается фэнтэзи или триллер» [17], и это несмотря на то, что книгопечатания еще не было, хотя сама «Книга», как называли это произведение в Италии, дошла до нас в семистах списках, что для того времени очень много. Все эти непростые вопросы заставили исследователей искать и соответствующие этим формам понятия. Так, еще Х. Ортега-и-Гассет различал такие типологические группы в искусстве, как популярное, непопулярное и «принципиально непопулярное», «которое может функционировать исключительно в качестве эзотерического и не может стать популярным никогда — именно оно и представляет подлинную ценность. К этому виду Ортега-и-Гассет относил музыку Дебюсси и Стравинского, живопись Пикассо и Брака, литературу Джойса и Пиранделло [11]. Непопулярное же искусство, но готовое в определенных условиях стать популярным» [8, 76–77], в рамках теории конвергенции позволило говорить о слиянии культуры социальных «низов» и «верхов» [20; 21; 22].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге обобщим: массовая культура и популярная культура как феномены чрезвычайно близки, одним из главных их проявлений является высокая степень распространенности. Оба феномена обладают такими чертами, как доступность для понимания, «опора на общепринятое в социальном и эстетическом смысле, ...ориентация на сопровождение досуговой деятельности» [7, 215], апелляция к обыденному сознанию, отсутствие необходимости для их усвоения в специализированном знании, развлекательность.

Вместе с тем генетическая природа этих феноменов принципиально различна. Попу-

лярная культура, почвой для развития которой является городская культура, вбирает в себя самые различные явления, ставшие узнаваемыми и воспроизводимыми. Главная черта популярной культуры — высокая степень распространения.

Массовая же культура возникает в рамках индустриального общества, главной функцией которого является формирование особой социально-культурной гомогенности, специфической идентичности, складывающейся на основе общности потребляемой продукции [14, 5] посредством создания особых каналов

коммуникации, по которым транслируется социально значимая информация. Массовая культура обладает гибкостью, позволяющей ей трансформировать артефакты, созданные в рамках других культур, и превращать их в предметы массового потребления; высокой степенью адаптивности к различным национально-культурным особенностям, выступающим в качестве контекста для ее существования; непосредственной связью с медийной средой, которая обеспечивает ей всеохватность аудитории и высокую степень влияния на массовое сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Астафьева О. Н.* Массовая культура // Глобалистика. Энциклопедия : / гл. ред. и сост. И. И. Мазур, А. Н. Чумаков. М. : Диалог : Радуга, 2003. С. 541–546
2. *Зоркая Н. М.* Уникальное и тиражированное (средства массовой информации и воспроизводимое искусство). М. : Искусство, 1981. 167 с.
3. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 414 с.
4. *Кондаков И. В.* Русский масскульт: от барокко к постмодерну: монография. М. : СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.
5. *Конен В.* Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX в. М. : Музыка, 1994. 157 с.
6. *Костина А. В.* Народная, элитарная и массовая культура в современном социокультурном пространстве: структурно-типологический подход // Обсерватория культуры. Журнал-обзорение. 2006. № 5. С. 96–109.
7. *Костина А. В.* Популярная культура // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 3. С. 213–215. (Энциклопедия гуманитарных наук)
8. *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М. : Едиториал УРСС, 2005. 350 с.
9. *Межуев В. М.* Идея культуры: очерки по философии культуры. М. : Университетская книга : Прогресс-Традиция, 2012. 403 с.
10. *Николаев О. Р.* Почему мы не поем «русские народные» песни до конца (о некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/nikolaev1.htm> (дата обращения: 22.01.2021)
11. *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. / сост. И. Тертерян и Н. Матяш; пер. с исп. С. Васильевой, В. Симонова, И. Тертерян, Н. Кротовской, Н. Снетковой, Н. Трауберг, Н. Матяш. М. : Радуга, 1991. С. 500–517.
12. *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени: проблема примитива в изобразительном искусстве // Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени: сб. статей / отв. ред. В. Н. Прокофьев. М. : Наука, 1983. С. 6–28.
13. *Разлогов К. Э.* Коммерция и творчество: враги или союзники? М. : Искусство, 1992. 271 с.
14. *Стивенсон Н.* Глобализация, национальные культуры и культурное гражданство // Глобализация. Контуры XXI века: в 3 т. Т. 3 / ред. В. П. Малиновский, Ю. И. Игрицкий. М. : ИНИОН РАН, 2002. С. 5.
15. *Флиер А. Я.* Морфология культуры // Культурология для культурологов. М. : Акад. Проект, 2000. С. 134–137.
16. *Хренов Н. А.* Место зрелищных искусств в художественной культуре. М. : Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 1977. 48 с.
17. *Шейман Ю.* Из искры возгорится пламя, или «Божественная комедия» Данте // Семь искусств. 2018. № 9 (102). URL: <https://7i.7iskusstv.com/2018-nomer9-shejman> (дата обращения: 18.01.2021)
18. *Ястребова Н. А.* Индивидуальное и массовое в советском искусстве. М. : Наука, 1984. 221 с.
19. *Bensman J., Rosenberg B.* Mass, Class, and Bureaucracy: The Evolution of Contemporary Society. Englewood Cliffs (N. J.) : Prentice-Hall, Cop. 1963. 548 p.
20. *Rosenberg B., White D. M.* Mass Culture Revisited. Introd. by Paul Lazarsfeld. New York : Van Nostrand Reinhold co., Cop. 1971. 473 p.
21. *Rosenberg B., White D. M.* Mass Culture. The Popular Arts in America. Glencoe, 1965. 561 p.
22. *Gans H. J.* American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure // Prospects: An Annual of American Cultural Studies. Cambridge, 1985. Vol. 10. P. 17–37.

A. V. Kostina

Moscow University for the Humanities
5 ul. Yunosti, Moscow, 111395, Russian Federation

POPULAR CULTURE AND MASS CULTURE: TO THE PROBLEM OF DEFINITION

One of the most difficult theoretical issues of modern humanities is the question of typological relationship of various cultural phenomena, their mutual correlation and, consequently, their embeddedness in structural and typological schemes. Despite a significant number of studies devoted to this problem, it has not been solved to date. As a rule, the definition of popular culture and mass culture is based on descriptive method, where the description of external features allows to identify these types of culture. The article shows that it is impossible to determine their essential features by external signs, the leading of which is the wide extent of these phenomena. The most optimal here is the structural-typological approach, where the basis for distinguishing the phenomena is their functional nature. Hence, the structure of culture is shown, which includes traditional, highly specialized and mass culture. Each of these types was formed at a certain stage of historical development, providing a set of functions unique to it. In this sense, this structural-typological scheme can be considered as a model of cultural dynamics. Popular culture is a concept that denotes any of the phenomena belonging to one of these types of culture, which has become widespread.

Keywords: typological approach, mass culture, popular culture, traditional culture, high specialized culture, functions, structure

DOI: 10.36871/hon.202102005

Received: February 24, 2021

Accepted: April 25, 2021

Information about the author:

Anna V. Kostina — Dr. Sci. (Philosophy, Cultural Studies), Professor, Vice-Rector for Research
akostina@mosgu.ru
ORCID: 0000-0002-7216-4157

REFERENCES

1. Astaf'eva O. N. Mass Culture. *Globalistika [Globalistics: The Encyclopaedia]*. Moscow, 2003, pp. 541–546. (In Russian)
2. Zorkaya N. M. Unikal'noe i tirazhirovanoe [The Unique and the Reproduced (Media and Reproduced Art)]. Moscow, 1981. 167 p. (In Russian)
3. Kagan M. S. *Filosofiya kul'tury [Philosophy of Culture]*. Saint Petersburg, 1996. 414 p. (In Russian)
4. Kondakov I. V. *Russkii masskul't: ot barokko k postmodernu [Russian Mass Culture: From Baroque to Postmodern]*. Moscow; Saint Petersburg, 2018. 544p. (In Russian)
5. Konen V. *Tretii plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX v. [Third Stratum : New Mass Genres in Music of the XXth Century]*. Moscow, 1994. 157 p. (In Russian)
6. Kostina A. V. Popular, Elite and Mass Culture in Modern Socio-Cultural Space: Structural-Typological Approach. *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*. 2006, no. 5, pp. 96–109. (In Russian)
7. Kostina A. V. Popular Culture. *Znanie. Poniimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill. (Encyclopaedia of Humanities)]*. 2005, no. 3, pp. 213–215. (In Russian)
8. Kostina A. V. *Massovaya kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva [Mass Culture as a Phenomenon of Post-Industrial Society]*. Moscow, 2005. 350 p. (In Russian)
9. Mezhuiev V. M. *Ideya kul'tury [The Idea of Culture : Essays on Philosophy of Culture]*. Moscow, 2012. 403 p. (In Russian)
10. Nikolaev O. R. Why We Do Not Sing "Russian Folk" Songs Till the End (on some mechanisms of Russian folk tradition transmission). *Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]*. (In Russian). Available at: <https://ruthenia.ru/folklore/nikolaev1.htm> (accessed: 22.01.2021)
11. Ortega-i-Gasset Kh. "Degumanizatsiya iskusstva" i drugie raboty. *Esse o literature*

- i iskusstve ["The Dehumanization of Art" and Other Works. Essays on Literature and Art]. Moscow, 1991, pp. 500–517. (In Russian)
12. Prokofev V. N. On Three Levels of Artistic Culture in New and Modern Times: The Problem of the Primitive in Fine Art. *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture novogo i noveishego vremeni* [*The Primitive and Its Place in Artistic Culture of New and Modern Times*]. Digest of articles. Moscow, 1983, pp. 6–28. (In Russian)
 13. Razlogov K. E. Kommertsiya i tvorchestvo: vragi ili soyuzniki? [Commerce and Creativity: Enemies or Allies?]. Moscow, 1992. 271 p. (In Russian)
 14. Stivenon N. Globalization, National Cultures and Cultural Citizenship. *Globalizatsiya: Kontury XXI veka* [*Globalization: Contours of the XXIst Century : in 3 vol. Vol. 3*]. Moscow, 2002. pp. 5. (In Russian)
 15. Flier A. Ya. Morphology of Culture. *Kul'turologiya dlya kul'turologov* [*Culturology for Culturologists*]. Moscow, 2000, pp. 134–137. (In Russian)
 16. Khrenov N. A. Mesto zrelishchnykh iskusstv v khudozhestvennoi kul'ture [The Place of Performing Arts in Artistic Culture]. Moscow, 1977. 48 p. (In Russian)
 17. Sheiman Yu. From a Spark a Flame Will Ignite or "The Divine Comedy" by Dante. *Sem' iskusstv* [*The Seven Arts*]. 2018, no. 9 (102). (In Russian). Available at: <https://7i.7iskusstv.com/2018-nomer9-shejman/> (accessed: 18.01.2021)
 18. Yastrebova N. A. Individual'noe i massovoe v sovetskom iskusstve [The Individual and the Mass in Soviet Art]. Moscow, 1984. 221 p. (In Russian)
 19. Bensman J., Rosenberg B. Mass, Class, and Bureaucracy: The Evolution of Contemporary Society. 1963. 548 p. (In English)
 20. Rosenberg B., White D. M. Mass Culture Revisited. New York, 1971. 473 p. (In English)
 21. Rosenberg B., White D. M. Mass Culture. The Popular Arts in America. 1965. 561 p. (In English)
 22. Gans H. J. American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure. *Prospects: An Annual of American Cultural Studies*. Cambridge, 1985, vol. 10, pp. 17–37. (In English)



*М. Ю. Алексеева, А. А. Михайлов,
И. В. Самсонова, М. С. Ракова*

Шуйский филиал Ивановского государственного университета
155908, Ивановская область, город Шуя, улица Кооперативная, 24

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРТАНИЯ ПЕРЕХОДНОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Проблематика культурно-цивилизационного перехода и предрекаемой ведущими учеными и мыслителями антропологической катастрофы в настоящее время существенно заостряется и обретает наиболее четкие очертания. Разворачивающиеся на наших глазах события социокультурной, политической, экономической и даже биологической жизни современного общества свидетельствуют о глубоком системном кризисе нынешней цивилизации. В этой связи востребованными и актуальными представляются попытки аналитического осмысления кризисного состояния культуры, выявление причинно-следственных связей, приведших к такому состоянию, а также опыт антикризисного моделирования и поиск возможных путей преодоления кризиса.

Настоящая работа, опираясь на культурологический подход и используя метод культурологической герменевтики, представляет опыт теоретической фиксации общих для переходных периодов типов реагирования на кризисное состояние культуры, смысловое наполнение которых может быть определено в трех основных вариантах: 1) инверсионные механизмы, которые характеризуются тем, что человеческое сознание стремится к трансляции на новую культурную почву готовых, хорошо известных культурных моделей; 2) медиационные механизмы, предполагающие приятие человеком преобразующейся реальности; 3) эристическое начало — ситуация смыслового плюрализма вплоть до смещения ценностных полюсов.

Ключевые слова: кризис культуры, культура и личность, антикризисный потенциал традиции

DOI: 10.36871/hon.202102006

Статья поступила в редакцию: 15 марта 2021 года

Рекомендована в печать: 29 марта 2021 года

Сведения об авторах:

Алексеева Мария Юрьевна — кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и изобразительного искусства

alekseeva_nov@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7199-1743

Михайлов Алексей Александрович — доктор педагогических наук, доцент, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, профессор кафедры культурологии и изобразительного искусства

fairytail@mail.ru

ORCID 0000-0002-2222-5708

Самсонова Ирина Васильевна — кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и изобразительного искусства

i.camsonova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0296-8034

Ракова Мария Сергеевна — соискатель кафедры культурологии и изобразительного искусства

rakova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0202-5629

На протяжении всей своей истории человек проходил через различные кризисы, в том числе и культурные, вырабатывая при этом определенные защитные механизмы, выстраивая свое поведение, чтобы оно было максимально безопасным и комфортным. Известно, что в ранних формах культуры любая кризисная ситуация ощущалась как внешняя по отношению к человеческой воле, что подчеркивало примат стихийного начала в кризисной ситуации и способствовало формированию принципа фатализма как наиболее безопасной реакции на происходящие изменения. Это выражалось в стремлении вернуться к изведенным, предсказуемым, «доисторическим» культурным формам [3].

Однако в истории человечества, начиная с периода самоопределения личности как субъекта культуры, начинает функционировать и принципиально иной способ построения отношений «человек — катастрофа», суть и основная задача которого заключалась в необходимости создания нового антропологического типа (в его надбиологическом понимании), способного противостоять деструктивным тенденциям переходного периода культуры.

В большинстве своем предлагаемые переходными эпохами антропологические построения в аксиологическом преломлении невероятно схожи и строятся по принципам существования самих переходных культур.

С точки зрения культурологии анализ пограничного, кризисного сознания личности является частью более крупных, масштабных процессов и структур ментального перекодирования. Большая культура творится человеком и через человека, ее ключевые смыслы возникают и существуют внутри личностных культур. В этой связи большое значение в процессах преодоления кризисного состояния культуры должно быть отдано способности человека к рефлексии, к переосмыслению (формированию нового смысла), экстраполяции прежних традиционных смыслов на неизвестные осмысляемые явления-вызовы глобальной культуры, и далее — к интерпретации традиционных смыслов для формирования необходимых новых смыслов-ответов.

Игнорирование или умаление роли личности в практике конституирования исторического времени можно расценить как попытку превращения человека в функцию, лишения права выбора, ответственности и ценности. Человек как бы растворяется в

глобальном мире, становясь во многом зависимым от условий, которые ему диктует окружающая среда.

Однако в разворачивающейся перспективе глобального мира наблюдаются процессы, противодействующие успешному преодолению кризисных явлений с опорой на человека и его способность к осмыслению и рефлексии. Следуя логике нового империализма и транснационального доминирования, современные информационные ресурсы актуализируют, а подчас и генерируют в культурном пространстве такие идеи и модели, которые формируют тип человека, обладающего новыми качествами ментальности, отличной или противопоставляемой ключевым европейско-христианским ценностям.

В процессе формирования новой культурно-цивилизационной матрицы, в основе которой лежат ценности глобализации, зарождается новый «цивилизационный рисунок» мира и человека. Идеи единения человечества на основе гуманизма, базирующегося на христианских ценностях, мутируют, создавая почву для трансгуманизма, ставшего результатом дехристианизации-дегуманизации.

Новая личность в существенной степени утрачивает гуманистическое наполнение и превращается в актора, в одно из звеньев глобального процесса, смысл которого ей непонятен. Содержание информационного контента, идущего с экрана телевизора, монитора компьютера и средств мобильной связи, формирует у человека бесконечное число иллюзий и симулякров, заменяющих ему реальность, способствуя появлению неомифологического, неоязыческого сознания, неспособного к критическому восприятию явлений действительности. Такая ситуация в культурологическом плане оборачивается бессознательным стремлением нарушить законы исторической динамики, исторического времени и погружает человеческое сознание в координаты времени природного (хаотического, с точки зрения христианского историзма). Тем самым, по мнению А. И. Пигалева, человек как субъект культуры бессознательно лишает себя этого назначения, он пытается освободиться от той роли, которую налагает на него культура, стремится свести к минимуму собственные усилия, что в конечном счете приводит к ослаблению творческого потенциала культуры как целого [5]. А форма представления информации в таких ресурсах, как кинематограф и телевидение, способствует перерождению осознанного и осмысленного поведения личности в некий

ритуал, совершаемый по заданному образцу. В процессах самоидентификации новый человек ориентируется не на традиционные ценности гуманности в широком смысле слова, а на идеологию и мораль успеха, распад традиционных иерархий и примат материи над духом.

Все эти тенденции на протяжении долгого времени от зарождения до конкретного воплощения в реальных формах современной культуры были прочувствованы, осмыслены и описаны в произведениях многих мыслителей, ученых, писателей и других деятелей культуры, которые стремились так или иначе способствовать преодолению кризисных явлений, сопровождающихся сменой культурной парадигмы. В их трудах обнаруживаются попытки творческого осмысления и моделирования личного противостояния отдельного человека энтропийным тенденциям. В таких произведениях мы видим яркое воплощение принципа инверсии как способа преодоления переходных явлений с помощью восстановления утраченных или утрачиваемых позитивов культуры. Инверсионные механизмы [4] преодоления культурного кризиса характеризуются тем, что человечество как коллективный субъект культуры воспринимает и оценивает любые изменения, противоречащие сложившейся модели мира, как нарушение порядка, хаос. Необходимость преодоления хаоса в таких условиях ощущается как возврат к изначальным основаниям миропорядка.

Другой вариант преодоления культурного кризиса — медиация, воплощение которой мы находим в трудах и художественных произведениях тех авторов, которые признавали крах старой культуры как нечто неизбежное и пытались организовать свой творческий процесс в рамках новых культурных тенденций, являющихся антикультурой для традиционного мировосприятия. Здесь ситуация хаоса не порождает первобытного трепета перед неизвестным, именно в таких культурах хаос переживается как канун, как прогрессивное начало в культуре.

Однако уникальность современного кризиса состоит, прежде всего, в том, что в Новом мире центральное место уже не принадлежит Человеку, происходит финансово-хозяйственная унификация планеты, в результате чего в центре нового мира помещается обезличенная, анонимная невидимая экономическая власть, главным ресурсом которой должны стать супертехнологии будущего. В этом процессе происходит

не только стирание границ национальных государств — коррозиям подвергаются базовые аксиологические основания культуры, формируется новый язык, универсальный язык прагматики, который и рассматривается в качестве будущей скрепы для единения посттрадиционных и светских культур, а человек окончательно утрачивает свое место в ценностной иерархии и перестает быть истинным творцом культуры.

Стоит отметить, что эти два типа реагирования на переходную ситуацию в культуре не являются единственными, гораздо сложнее и многомернее поставленная проблема раскрывается в условиях, где оба этих механизма сложно сопрягаются, моделируя ситуацию «упорядоченного хаоса». Эта ситуация характеризуется отменой принципиальных различий культурной устойчивости и изменчивости, здесь представления о хаосе деформируются и становятся представлениями об особой форме миропорядка. Наиболее четко при таком варианте реагирования на культурные трансформации актуализируется семантика переходности и пограничности. Этот вариант представляется наиболее размытым и неопределенным или даже принципиально неопределимым в смысловом, содержательном и аксиологическом аспектах. Для этих культурных ситуаций свойственно, по определению И. В. Кондакова, «эристическое» начало [3, 70], суть которого выражена в том, что в нем значительно усилен аспект переходности, текучести смыслов вплоть до полной утраты морального, эстетического, интеллектуального содержания и принесения его в жертву чистой прагматике.

Эристическое сознание способно менять местами полярные понятия, то есть ложное объявлять истинным, красивое — безобразным и т. д. Или еще более усложнять ситуацию интерпретации смыслов, оставляя ее неразрешенной — без окончательных оценок, что приводит в итоге к многомерности смыслов, к многозначности интерпретируемых понятий. Анализ современного состояния культуры позволяет говорить о преобладании именно этой модели преодоления кризисных явлений.

Оба принципа преодоления кризисных явлений (инверсия и медиация) обладают существенным коэффициентом продуктивности, однако выявленная нами мыслительная, рефлексивная инертность современного человека свидетельствует о том, что преодоление кризиса культуры чрезвычайно затруд-

няется, что приводит к необходимости поиска новых форм антикризисного моделирования. Таким образом, можно утверждать, что в нынешней ситуации ориентация исключительно на принятие культурных новаций несет серьезные угрозы сохранению культурного облика человека и может привести к самым жестким вариантам дегуманизации и «расчеловечивания». Поэтому, на наш взгляд, наиболее успешным ресурсом выхода из пограничного состояния современной культуры может стать гармоничное сочетание по принципу диалогизма или полифонизма (по М. М. Бахтину) [1, 2], а также инверсионного, и медиационного механизмов преодоления переходности в культуре. При этом медиа-

тивные ресурсы преодоления культурного кризиса полностью не отвергаются. Ведь совершенно очевидно, что в современных условиях человечество уже не сможет по доброй воле отказаться от тех удобств, которые дают развитие транспорта, системы коммуникаций и социальной сферы. Однако и в рамках данного культурно-цивилизационного поля на сегодняшний день возможны кардинально разные подходы по ключевым позициям, определяющим важнейшие онтологические и экзистенциальные основания человеческого существования. Среди них — отношение к браку, к семье, любви и верности, к связи поколений, к религии как ключевым ориентирам устойчивой традиционности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Смелее пользоваться возможностями // *Новый мир*. 1970. № 11. С. 237–240.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2 изд. М. : Художественная литература, 1990. 541 с.
3. *Кондаков И. В.* Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // *Кануны и рубежи*. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: в 2 ч. Ч. 1. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 59–93.
4. *Красильникова М. Ю.* Особенности переходного творческого сознания // *В мире научных открытий*. 2011. № 4 (16). С. 125–131.
5. *Пигалев А. И.* Пограничная эпоха как фаза исторической катастрофы: возникновение, динамика, амбивалентность // *Кануны и рубежи*. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: в 2 ч. Ч. 1. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 37–58.

*M. Yu. Alekseeva, A. A. Mikhailov,
I. V. Samsonova, M. S. Rakova*

Shuya Branch of Ivanovo State University,
24 Kooperativnaya ul., Shuya, Ivanovo region, 155908, Russian Federation

TYOLOGICAL OUTLINES OF TRANSITIONAL CONSCIOUSNESS IN MODERN CULTURE

The problems of cultural and civilizational transition and the anthropological catastrophe, predicted by leading scientists and thinkers, are now becoming much more acute and clear. The events unfolding before our eyes in the socio-cultural, political, economic and even biological life of modern society testify to a deep systemic crisis of modern civilization. In this regard, attempts at analytical comprehension of the crisis state of culture, identifying cause-and-effect relationships that have led to this state, as well as the experience of anti-crisis modeling and searching possible ways to overcome the crisis seem to be in demand and relevant.

This work, relying on the culturological approach and using the method of culturological hermeneutics, presents the experience of theoretical fixation of the types of responses to the crisis state of culture common for transition periods, the semantic content of which can be determined in three main ways: 1) inversion mechanisms, where human consciousness tends to transfer ready-made, well-known cultural models to the new cultural ground; 2) mediation mechanisms, implying human acceptance of transforming reality; 3) eristic principle — a situation of semantic pluralism up to the shift of value poles.

Keywords: crisis of culture, culture and personality, anti-crisis potential of tradition

DOI: 10.36871/hon.202102006

Received: March 15, 2021

Accepted: March 29, 2021

Information about the authors:

Maria Yu. Alekseeva — Ph.D. (Cultural Studies), Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Fine Arts

alekseeva_nov@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7199-1743

Aleksey A. Mikhailov — Dr.Sci. (Pedagogy), Associate Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Professor of the Department of Cultural Studies and Fine Arts

fairytail@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2222-5708

Irina V. Samsonova — Ph.D. (Cultural Studies), Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Fine Arts

i.camconova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0296-8034

Maria S. Rakova — Applicant for the Department of Cultural Studies and Fine Arts

rakova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0202-5629

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Courage to Take Opportunities. *Novyi mir [New World]*. 1970, no. 11, pp. 237–240. (In Russian)
2. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow, 1990. 541 p. (In Russian)
3. Kondakov I. V. Between "Chaos" and "Order" (on the Typology of Border Epochs in the History of World Culture). *Kanuny i rubezhi. Tipy pograniichnykh epokh — tipy pograniichnogo soznaniya [Eves and Boundaries. Types of Border Epochs — Types of Border Consciousness : in 2 vol. Vol. 1]*. Moscow, 2002, pp. 59–93. (In Russian)
4. Krasil'nikova M. Yu. Peculiarities of Transitional Creative Consciousness. *V mire nauchnykh otkrytii [In the World of Scientific Discovery]*. 2011, no. 4 (16), pp. 125–131. (In Russian)
5. Pigalev A. I. Border Era as a Phase of Historical Catastrophe: Emergence, Dynamics, Ambivalence. *Kanuny i rubezhi. Tipy pograniichnykh epokh — tipy pograniichnogo soznaniya [Eves and Boundaries. Types of Border Epochs — Types of Border Consciousness : in 2 vol. Vol. 1]*. Moscow, 2002, pp. 37–58. (In Russian)



М. А. Сидорова

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, улица Грязнова, 22

САКРАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА ОПЕРЫ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» М. И. ГЛИНКИ И ЕЕ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ

Опера как художественное целое предполагает изучение всех ее структурных уровней, включая сюжет — первичный и главный носитель идейной концепции произведения. В свою очередь, целостная идейная концепция оперного жанра формируется на основе системы взаимодействующих тематических линий, концентрирующих важнейшие смысловые структуры сюжетного текста. В опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки одним из базовых смыслообразующих элементов сюжета является тематика, сопряженная со сферой сакральной образности. Цель статьи — определить идейно-художественное значение данной тематики. В процессе анализа обозначаются объекты сакрального пространства оперы, выявляются формы и способы их функционирования. Прослеживаются народно-национальные истоки духовно-религиозной линии сюжета и устанавливается факт ее исторически и художественно обусловленной необходимости. Исследование проводится в опоре на методы филологического и семантического анализа текста, что позволяет выявить сущностные, смыслообразующие линии сюжета. В заключение делается вывод о высокой идейно-художественной значимости сакральной сферы сюжета оперы, проводится мысль о глубокой взаимосвязи сакральной тематики с идеей национального единства и в целом — с ее способностью функционировать в качестве компонента структурной модели идеального мироустройства страны.

Ключевые слова: Михаил Иванович Глинка, опера «Жизнь за царя», сюжет, сакральная тематика, национальный образ мира, идейно-художественная концепция

DOI: 10.36871/hon.202102007

Статья поступила в редакцию: 17 декабря 2020 года

Рекомендована в печать: 5 февраля 2021 года

Сведения об авторе:

Сидорова Марина Альбертовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки

opus949@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1102-3887

Сакральная тематика оперы «Жизнь за царя» имеет различные формы и способы функционирования. Она закономерно сопряжена с главными для народа «трансцендентными» сущностями, являющими основу его жизненных устоев, «норм жизни».

Одним из объектов сакрального пространства сюжета является *царь*. Идея святости монаршей персоны проводится двупланово. В символическом плане текста фигурирует «видимый» Сусаниным дом будущего царя и его пространственное окружение («Высок и свят / Наш царский дом»), охраняемое высшими силами в образе ангелов («крылатых вождей») в белых одеждах, которые олицетворяют «кре-

пость Божию». Сакральность же самой царской персоны репрезентируется в тексте вне символично-метафорической образности.

Обретение долгожданного правителя расценивается народом в полном соответствии с христианской традицией как Божий промысел и деяние Божие («Бог царем его *поставил*»), но совершенное и при человеческом участии («Свят Господь! Он нас услышал / В наших тягостных скорбях!»). Последняя реплика, принадлежащая Сусанину, дает повод для осмысления главного содержательного компонента мотива святости — религиозных чувств персонажей в аспекте специфики их «взаимоотношений» с Господом.

В народном сознании Бог мыслится не только в качестве высшей, всемогущей *дистанцированной* силы, но и в образе некоей сущности, доступной и *близкой* для простого человеческого общения. Сакральное и профанное не разделены здесь непроницаемой границей: божественное существует в мирском не внешне-официально, но *со-общительно*, почти по-семейному. О нем говорят не с громким взывающим пафосом, но с тихим благоговением и благодарением. Очевидно, не случайно именно в домашней обстановке, в узком семейном кругу произносится возвышенная и вместе с тем душевная, проникновенная, *личная* мольба о царе и Руси: «Боже, люби царя! / Боже, прославь царя! / Славой и милостью / К русской земле родной!». В этом кратком молитвенном эпизоде — «тихой» кульминации третьего действия, в сущности, отражено специфически-национальное проявление чувства религиозности. Эту специфическую особенность, в частности, подчеркивал П. Флоренский: «...область религиозного не ограничивается для крестьянина церковью. <...> сферой его религиозной жизни является быт»; «церковь входит в жизнь, пронизывая собою весь быт» [1, 474, 468]. Такого рода «пронизанность» быта церковностью сокращает дистанцию между человеком и Всевышним (можно сказать, трансцендентное отчасти модулирует в сферу имманентного) до такой степени, что «Бог умалился для нас, сделался человеком и жил среди людей» [там же, 484]. Соответственно, общение с Сущим приобретает характер особой «духовно-интимной близости с Богом» [там же, 487].

Применительно к персонажам оперы очевидно, что «интимное» общение с Богом более всего присуще главному герою. Именно ему приписывается народом заслуга особого молитвенного тщания о царе: «Ты у Бога наконец / *Вымолил* царя». За этой вымоленностью прочитываются «количественный» и «качественный» показатели духовного труда Сусанина: его длительность и интенсивность.

Вероятно, такую истинную «качественность» молитвы имел в виду И. Киреевский, обозначивший ее суть емким выражением — «глубокое *средоточие сердца*» [цит. по: 6, 48; курсив наш — М. С.].

Буквально из «средоточия» сердца исходит и последнее обращение Сусанина к Богу. Эмоционально-личный модус его прошений («...в нужде *моей* / Ты не оставь *меня!*», «Ты подкрепи / В *моей* горький час») сообщает

сусанинской молитве характер мольбы, идущей от *сына* человеческого к Сыну Божьему, претерпевшему муки и *создавшему* «парадигму стойкости» поведения для истинного христианина. Ощущение духовно-душевного родства Сусанина со Всевышним исходит из общего исповедального тона высказывания. Герой словно пытается высвободиться из-под тяжелого груза гнетущих чувств, изливая душу незримому, но близкому, энергетически сильному собеседнику. Эта сила «передается» Сусанину в ожидаемый им момент начала рассвета, когда он, «в испуге указывая рукой» (согласно сценической ремарке), восклицает: «Заря, заря! ...Господи Боже, / Благодарю!»

Этот краткий эпизод заслуживает особого внимания ввиду его весомой смысловой функции, которая высвечивается благодаря привлечению некоторых историко-культурных аналогий.

Образ зари (в данном случае — в контексте религиозной направленности приведенных реплик Сусанина) коррелирует с образом божественного света — одной из основополагающих категорий христианской аксиологии. Как известно, в системе религиозной символики свет есть абсолютная метафора Бога. В качестве духовного символа образ света имеет значение «блистания, восхищающего душу, изумляющего ум и слепящего глаза» [2, 413]. О таком *эмоционально-экспрессивном* переживании невестественного света, в частности, красноречиво свидетельствуют поэтические откровения Симеона Нового Богослова (Византия, VI век): «Над главой моей лучится / Полнотою светолитья, / Понуждая ум и сердце / К ликованью, к испугу...» [цит. по: 2, 412]. Содержательная общность (вплоть до буквального соответствия) оперного и богословского текстов настолько очевидна, что убеждает в корректности религиозной интерпретации рассматриваемого эпизода. Остроэкспрессивное выражение чувств Сусаниным, до этого момента ему не свойственное и усиленное выразительным «восклицательным» жестом, подчеркивают исключительную значимость момента. Свет зари, истово ожидаемый героем, приобретает значение метафоры Божественного света, а восходящее солнце — символа самого Всевышнего. В данном случае важно учитывать не только и не столько символику божественной солиарности как таковой (она восходит еще к истокам языческих верований), но глубокий этический смысл, вложенный в нее

христианством: Бог есть *истинный* свет, Солнце *правды*. В контексте данного значения света сусанинский путь получает дополнительный смысловой акцент. Слова «заря» и «правда», неоднократно фигурирующие в тексте персонажа на «близком» расстоянии («Румяная заря промолвит про царя», «Заря по небесам / Засветит правду нам!»), образуют двуединое смысловое целое, включенное в сакральное пространство сюжета. В роли фактора, аргументирующего концепцию духовности пути Сусанина, выступает и его характерная поведенческая реакция, вызванная наступлением рассвета. Она зафиксирована в тексте ремарки, согласно которой Сусанин «*преклоняет колена*» (как и положено при совершении молитвы!), произнося затем само молитвенное слово («Господи Боже, благодарю!»), знаменующее кульминацию сакральной линии сюжета.

Наконец, образ света как Божьего знания предрасполагает к его смысловой интерпретации в аспекте христианского понимания *чудесного*. Коленопреклоненная поза Сусанина и его жестово-эмоциональная экспрессивность производят впечатление реакции на некое сверхъестественное событие, выходящее за границы посюсторонности. Оно сравнимо с феноменом чуда, явленного человеку в момент высшего откровения и озарения, ниспосланного свыше. Образ воссиявшей зари вызывает ассоциативную связь с чудом божественного фаворского света. Чудо согласно религиозно-философским воззрениям — это не вымысел и фантазия, но «нечто подлинно сущее»; «Бог есть главное, а может быть и единственное Чудо. <...> Это достоверный факт, состоявшийся в ткани мира...» [4, 270, 275]. Но «ткань мира» создается и самим человеком — его внутренним, духовным содержанием. «Достоверным фактом» глубокой содержательности оперных персонажей (прежде всего, Сусанина) и является религиозное сознание. Оно задает вектор межличностных и социальных отношений, оно же «управляет» нравственными побуждениями героев. Эту «...неразрывную связь с православной верою, из которой истекает вся система нравственных убеждений, правящих семейною и общественною жизнью русского человека», особо отмечал Ю. Самарин [цит. по: 6, 45].

Глубокой укорененностью православной веры в обыденном сознании персонажей создается их духовная общность — та общность, благодаря которой понятия «христианство»

и «народ» в России встали в один смысловой ряд в отношениях причины и следствия. По мысли С. Шевырева, ««христианское чувство» образовало в Русском государстве духовное единство, образовало сущность русской народности. <...> мы тесно сопрягли Христианское с народным» [там же, 69].

Вместе с тем, как говорилось ранее, религиозная линия сюжета сопряжена не только с идеей народности, но и с идеей монархии. Царь («*наш боярин*», «*наш царь*») *выбран* народом — и послан, *избран* Богом («Господь нам шлет спасенье в родном царя»; «Господом данный наш царь-государь»). В идее богоизбранности Михаила без труда прочитывается православная концепция сакральности монарха: «...по условиям образования восточной церкви понятие царя получило в ней значение священное и тесно слитое с понятием Церковь» [11, 468].

Не менее весомое историческое обоснование имеет корреляция феноменов «народ-царь-православие». Эта сюжетная триада структурно и идейно тождественна знаменитой формуле С. С. Уварова «православие-самодержавие-народность». Следует учесть, однако, что идеологическая программа министра просвещения, обнародованная в 1834 году, возникла отнюдь не на пустом месте. Уваровская доктрина лишь придала концептуальное значение доминантам российской идеологии XVIII – первой половины XIX века и обиходным представлениям о вере в Бога и верности монарху — таким, например, какие были отражены Н. Надеждиным в рецензии, написанной в 1832 году на роман М. Загоскина «Рославлев». «Вера в Русского Бога, верность к престолу Русских Царей и любовь к своей земле Русской, <...> были единственными пружинами, двигавшими народ Русский в обе сии <1612 и 1812> великие годинь» [цит. по: 6, 21–22].

Приведенное суждение кажется цитатой из критической заметки на оперу Глинки — настолько точно «угаданы» критиком опорные точки ее идейной конструкции. Создатели оперы не только художественно «утвердили» идейную позицию Надеждина, но и в известном смысле «оправдали» доктрину Уварова — если учесть ее содержательно-структурную организацию, а главное, причинно-следственную логику всех компонентов. Знакомая всем трехчленная схема являет собой *усеченный* вариант многокомпонентного идейного комплекса «Промысел, Вера, Царь, Самодержавие, Народ, Народ-

ность». В схематичном виде логика уваровской программы может быть представлена следующим образом.

Божий промысел посылает России царя, который исполняет волю Бога в своем отечестве. Царь любит отечество в лице народа и правит им как отец («царь-батюшка»). В свою очередь, и народ верит в волю промысла, явленного ему в царе, поэтому он не отделяет царя от отечества. Вера в промысел Всевышнего и взаимная преданность царя и народа составляют основу *народности*, хранителем которой надлежит быть монарху¹. Как видим, содержательный дискурс министерской доктрины фактически совпадает с идейной структурой сюжета оперы.

Проводя эту «межтекстовую» аналогию, мы далеки от намерения расценивать оперу как некую манифестацию официально-идеологических программ, доктрин и т. д. На наш взгляд, религиозно-монархическая составляющая оперы художественно отражает *исторически* обусловленную идею единства веры, царя, народа, отечества (буквально — «русскую идею»), укоренившуюся в общественном, в том числе народном, сознании. В сюжетном пространстве оперы она репрезентируется не только последовательно-«горизонтально» (через событийный ряд и высказывания персонажей), но и концентрированно-«вертикально», через образ *Святой Руси*. Неоднократно фигурирующее в тексте, это идиоматическое выражение стало настолько привычным, что превратилось в некую расхожую метафорическую формулировку, «открепившуюся» от изначального смысла наименования страны и вошедшего, по выражению В. Жуковского, в «разряд обыкновенностей» [3, 237]. Между тем в словосочетании «Святая Русь» сконцентрировано глубокое содержание. Ограничимся двумя примерами смысловой интерпретации данного титула, в равной степени показательными и важными в интересующем нас аспекте.

Первая из них принадлежит В. Жуковскому. Для поэта и мыслителя «Святая Русь» не двусоставная фраза, но единое слово, которое есть «ровесник христианской России», но при этом «никогда не потеряет своего глубокого смысла» [там же]. Жуковскому — при-

верженцу историософских идей — сквозь облик современной России виделся *идеальный* образ Святой Руси. «Святая Русь! — Какое глубокое значение получает это слово теперь, когда видим, как все кругом нас валится единственно от того, что от него оторвался этот *общий знаменатель*, к которому нельзя уже теперь привести этих мелких, разнородных дробей, ничего целого не составляющих. *Святая* утрачено»; «сказанное *теперь*, ...не изумляет ли оно своею новостью и своею истинною?» [там же, 237, 238]. Жуковский, озабоченный атомизацией современного ему общества², словно заново осознает «глубокое значение» и воскрешает «глубокий смысл» выражения «Святая Русь». Святость, по убеждению поэта, есть необходимое — истинное и всегда актуальное «теперь» — условие социальной и духовной целостности государства. Символом таковой целостности стала Святая Русь, образцом же ее художественного претворения — первая опера Глинки.

Второй путь смысловой трактовки понятия «Святая Русь» имеет «обратный» исторический вектор, восходящий к средневековому мышлению. Его принципы реконструирует С. Аверинцев: «У Святой Руси нет локальных признаков. У нее только два признака. Первый — быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай; второй — быть миром под знаком истинной веры» [1, 331]. Нетрудно заметить, что национальная идентификация признаков Святой Руси подчиняется мифопоэтической логике. Принципу «тотальной» сакральности страны отвечает не только абсолютизация православного вероисповедания, но и ее значение «всего мира», обладающего — в символическом смысле — свойствами райского пространства. Показательно в этом отношении еще одно обозначение Руси, коррелирующее с категорией святости — «Святорусская земля». Более известное в сокращенном варианте «Русская земля», оно в средневековой картине мира также имело значение не только территориально-географического признака, но и «дифференцированного признака святости, противопоставленного в “чужих землях” греховности» [5, 622]. Отсюда — из представления о «единственности», истинности православной веры на Руси / Русской земле — логически вытекает представление о ней как

¹ Напомним, что теория Уварова имела конкретную, исторически актуальную цель — противостоять прозападным движениям, активно распространявшимся в интеллектуальных кругах дворянства того времени.

² Свои мысли Жуковский изложил в 1848 году в пространном письме П. Вяземскому.

о целом Мире-Космосе, в котором возможно «райское», то есть абсолютно гармоничное, духовное бытие человека. (Космичность категории «Святая Русь» наглядно отражена в русском духовном фольклоре: «Прекрасное солнце / В раю осветило / Святорусскую землю / <...> / Ходила Дева по Святой Руси, / Искала Сына своего» [цит. по: 1, 329]).

Идея космичности Святой Руси просматривается и в сюжетной составляющей оперы. Если эпилог олицетворяет идею утверждения, «созданности» нового мира, то весь событийный ряд произведения символизирует его *созидание*, семантически тождественное космогоническому процессу. Сакральные мотивы в числе прочих обнаруживают глу-

бокую причастность к этому процессу, интенсивно «работая» на идею единства, упорядоченности русского мира — целостную идейную концепцию оперы.

Таким образом, содержание сакральной тематики превышает ее собственно религиозное значение. Через триединый комплекс сакральных сущностей — национальных святых — репрезентируются ценностно-смысловые доминанты жизни народа; раскрываются социальные и духовно-этические нормы сознания и поведения персонажей. В целом же, можно утверждать, что сакральная линия сюжета выступает в роли «несущего» конструктивного элемента модели гармонично организованного национального образа мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Другой Рим: избранные статьи. СПб. : ТИД Амфора, 2005. 366 с.
2. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб. : Азбука-классика, 2004. 480 с.
3. *Жуковский В. А.* Проза поэта / сост., предисл. А. Немзер. М. : Вагриус, 2001. 302 с.
4. *Ильин И. А.* Основы христианской культуры. М. : Эксмо, 2011. 704 с.
5. *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб : Искусство — СПб, 2012. 845 с.
6. *Песков А. М.* «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историософии. М. : ОГИ, 2007. 104 с.
7. *Сидорова М. А.* Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки в контексте русской истории // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 34–42.
8. *Сидорова М. А.* Временная структура сюжета оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки как фактор идейно-художественной целостности // Проблемы музыкальной науки. 2019, № 4. С. 27–35.
9. *Сидорова М. А.* Сюжетно-смысловая и художественная функция образов социального пространства в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки // Художественное образование и наука. 2019, № 4. С. 36–42.
10. *Смагина Е. В.* О художественной концепции опер Глинки в контексте идей русского духовного сознания // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конференций: в 2 т. Т. 2. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 94–103.
11. *Флоренский П. А.* Христианство и культура. М. ; Харьков : АСТ ; Фолио, 2001. 672 с.

M. A. Sidorova

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, 455036, Russian Federation

SACRED THEME OF M. I. GLINKA'S OPERA "A LIFE FOR THE TSAR" AND ITS IDEOLOGICAL AND ARTISTIC FUNCTIONS

Opera as an artistic whole presupposes the study of all its structural levels, including the plot — the primary and main carrier of the work's concept. In turn, the ideological concept of this genre is formed on the basis of a system of interacting thematic lines that concentrate the most important semantic structures of the plot. In the opera "A Life for the Tsar" by M. I. Glinka one of the main meaning-forming elements is the theme associated with sacred imagery sphere. The purpose of this article is to determine the ideological and artistic value of this topic. In the process of analysis, the objects of the sacred space of the opera are defined, the forms and methods of their functioning are revealed. The work is interdisciplinary in character. The folk

and national origins of spiritual and religious storyline are traced, and the fact of its historical and artistic necessity is established. The research is conducted relying on philological and semantic analysis of the text, which makes it possible to identify the essential, meaning-forming lines of the plot. Thus, the article concludes on the high ideological and artistic significance of the sacred sphere of the opera's plot and expresses the idea of a deep interconnection between the sacred theme and the concept of national unity and, in general, its ability to function as a component of the structural model of the ideal world order of the country.

Keywords: Mikhail Ivanovich Glinka, opera "A Life for the Tsar", plot, sacred theme, national image of the world, ideological and artistic conception

DOI: 10.36871/hon.202102007

Received: December 17, 2020

Accepted: February 5, 2021

Information about the author:

Marina A. Sidorova — Ph.D. (History of Art), Associate Professor of the Department of History and Theory of Music
opus949@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1102-3887

REFERENCES

1. Averintsev S. S. *Drugoi Rim [Another Rome: Selected Articles]*. Saint Petersburg, 2005. 366 p. (In Russian)
2. Averintsev S. S. *Poetika rannevizantiiskoi literatury [Poetics of Early Byzantine Literature]*. Saint Petersburg, 2004. 480 p. (In Russian)
3. Zhukovskii V. A. *Proza poeta [Prose of the Poet]*. Moscow, 2001. 302 p. (In Russian)
4. Il'in I. A. *Osnovy khristianskoi kul'tury [Foundations of Christian Culture]*. Moscow, 2011. 704 p. (In Russian)
5. Lotman Yu. M. *O russkoi literature [About Russian Literature]*. Saint Petersburg, 2012. 845 p. (In Russian)
6. Peskov A. M. "Russkaya ideya" i "russkaya dusha" ["Russian Idea" and "Russian Soul": Essays on Russian Historiosophy]. Moscow, 2007. 104 p. (In Russian)
7. Sidorova M. A. The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" in the Context of Russian History. *Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]*. 2018, no. 4, pp. 34–42. (In Russian)
8. Sidorova M. A. The Temporal Structure of the Plot of the Opera "A Life for the Tsar" by M. I. Glinka as a Factor of Ideological and Artistic Integrity. *Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]*. 2019, no. 4, pp. 27–35. (In Russian)
9. Sidorova M. A. "A Life for the Tsar" by Mikhail Glinka: the Narrative, Semantic and Artistic Role of Social Space Images. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2019, no. 4, pp. 36–42. (In Russian)
10. Smagina Ye. V. On the Artistic Concept of Glinka's Operas in the Context of the Ideas of Russian Spiritual Consciousness. *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [M. I. Glinka. To the 200th Anniversary of the Birth: materials of International Scientific Conferences : in 2 vol. Vol. 2]*. Moscow, 2006. pp. 94–103. (In Russian)
11. Florenskii P. A. *Khristianstvo i kul'tura [Christianity and Culture]*. Moscow, 2001. 672 p. (In Russian)

Н. В. Кошкарёва

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

«ЭПИГРАФ ГРАФА ТОЛСТОГО К РОМАНУ “АННА КАРЕНИНА”» Р. ЩЕДРИНА: ПАРАДИГМА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Хоровое творчество Родиона Щедрина представляет интереснейшую область современной музыкальной культуры. Объектом анализа выступает сочинение «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”» для смешанного хора *a cappella* в качестве демонстрации ключевого показателя композиторского стиля Р. Щедрина — полифонического мышления. Посредством синтеза методов исследования изучены параметры музыкальной композиции: литературный источник, музыкальная форма, фактура, мелодика. Кроме того, раскрывается «русская тема» в хоровом творчестве Р. Щедрина, выявляется специфика индивидуального хорового стиля композитора, определяются аспекты полифонизации средств музыкального языка.

Эпиграф поясняет основную идею романа Л. Толстого, концентрированно выражает важнейшее контекстное континуальное развитие всех происходящих событий. Широкое семантическое поле текстовой основы становится импульсом полифонизации всех средств музыкальной выразительности. Полифоничность как идиома композиторского почерка Р. Щедрина рождается в том числе в виде сплава художественных направлений и стилей. В заключение подчеркивается, что литературная основа «Эпиграфа», сотканная из исторических, теологических, философских и художественно-поэтических пластов, потребовала синтеза традиционных и новаторских музыкально-выразительных средств — «нового полифонического слова» в авторском высказывании Р. Щедрина об основных парадигмах русской темы.

Ключевые слова: Р. Щедрин, Л. Толстой, хоровое творчество, полифонизация, композиторский стиль, музыка XXI века

DOI: 10.36871/hon.202102008

Статья поступила в редакцию: 30 декабря 2020 года

Рекомендована в печать: 8 февраля 2021 года

Сведения об авторе:

Кошкарёва Наталья Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой Дирижирования академическим хором
nkoshkarevav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4578-6591

Значение творчества Родиона Щедрина в музыкально-историческом контексте эпохи (как и русской музыкальной культуры, в частности), велико. Композитор выступает не только продолжателем традиций отечественной классики, его творчество само по себе олицетворяет живую развивающуюся традицию. В сочинениях Р. Щедрина прослеживается диалог с композиторами-современниками, а также мастерами старшего поколения. Принципы композиторского мышления мастера оказывают влияние на

его младших коллег. Вклад композитора в развитие современного хорового искусства трудно переоценить. В музыкальном языке его сочинений проступают черты русской классической хоровой школы, которые сочетаются с новыми тенденциями, связанными с обновлением жанров и расширением возможностей хора.

Творчеству Р. Щедрина посвящены многочисленные научные исследования. Среди них назовем две монументальные монографии: «Творчество Родиона Щедрина» М. Та-

раканова [9], и «Путь по центру. Композитор Родион Щедрина» В. Холоповой [11]. В области изучения композиторского стиля примечательны работы И. Лихачевой «Музыкальный театр Р. Щедрина» [2], «24 прелюдии и фуги Р. Щедрина» [3], В. Комиссинского «О драматургических принципах творчества Р. Щедрина» [1], диссертационное исследование О. Синельниковой «Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля» [8]. Вышли в свет автобиографические издания «Монологи разных лет» [4] и «Автобиографические записки» [13]. Данные публикации свидетельствуют о том, что интерес к творчеству Р. Щедрина с каждым годом возрастает.

К хоровому творчеству непосредственно обращена книга Ю. Паисова «Хор в творчестве Р. Щедрина» [5], однако она была написана в 1991 году, что, естественно, ограничивает круг сочинений композитора. Между тем список его сочинений для хора постоянно пополняется новыми композициями¹. Объектом нашего внимания выступает созданное в 2008 году произведение для хора *a cappella*, — «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина” для смешанного хора». Цель настоящей статьи — проанализировать индивидуальный стиль хорового письма мастера с позиций присущего ему полифонического мышления, что подчеркивает актуальность настоящей статьи.

Предметом изучения становятся литературный источник, музыкальная форма, фактура, мелодика. В процессе исследования уделяется внимание «русской теме» в хоровом творчестве Р. Щедрина, специфике индивидуального хорового стиля композитора и приемам полифонизации музыкального языка. Подобные задачи потребовали применения исследовательского метода, в котором синтезировались отдельные аспекты музыковедения, хороведения и литературоведения.

Русская тема в творчестве Р. Щедрина проявляется во всем многообразии: это и глу-

бокая связь с отечественной национальной культурой, и приверженность традициям русской композиторской школы, и особая избирательность в тематике произведений. По словам В. Холоповой, «творить музыку на русское слово — принципиальная эстетическая позиция композитора» [12, 7]. Историко-стилевой диапазон литературных источников хоровых произведений Р. Щедрина весьма широк, но ясно прослеживается строгий, взыскательный отбор текстов и их индивидуальная оригинальная трактовка. Он отдает предпочтение русским классикам: А. Пушкину, Н. Гоголю, А. Чехову, Л. Толстому, Н. Лескову. По признанию самого композитора, — это те Боги, в которых он неизменно верует [12, 6].

По меткому выражению Ю. Паисова, Р. Щедрина понимает слово как «символ-образ, глубинный смысловой импульс» [6, 178]. Композитор наделяет музыкально-интонируемое слово емким и глубоким подтекстом. В итоге рождается щедрина полифоничность как сплав художественных направлений разных эпох и стилей. Примером тому является «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”»².

Красноречивое название свидетельствует об открытой программности произведения. Эпиграф поясняет основную идею романа Л. Толстого, концентрированно выражает важнейшее контекстное континуальное развитие всех происходящих событий. «*Мне отмщение, и аз воздам*» — текст Нового Завета из Апостола символично повторяется двенадцать раз, рождая уникальную архитектуру, где, с одной стороны, проявляет себя строфическая форма, с другой (как форма второго плана) — рождаются полифонические вариации на литературный текст *ostinato*. С этой точки зрения сочинение Р. Щедрина имеет глубинные художественно-исторические связи с лучшими образцами западноевропейской и русской музыки.

К примеру, жанровым прототипом композиции может выступать месса Я. Обрехта «*Sub tuum praesidium*» («Под твоим покровом»), где использован полный текст (слова и мелодия) антифона Девы Марии в качестве *cantus firmus* в верхнем голосе всех ча-

¹ 11 декабря 2020 года на фестивале Союза композиторов России «Пять вечеров» в Москве прозвучала мировая премьера сочинения «Русские народные пословицы» Родиона Щедрина в сценической редакции Нины Нижарадзе. Цикл посвящен дирижеру Александру Соловьеву и его коллективу, Камерному хору Московской консерватории, который ранее исполнял его отдельные части. Заключительная пословица «Быль добру молодцу не в укор» была завершена Р. Щедриным накануне фестиваля, 29 ноября 2020 года.

² Премьера сочинения состоялась 30 октября 2011 года силами Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова под управлением Народного артиста СССР, профессора Бориса Тевлина.

стей цикла. Заметно влияние и английско-го мотета XIII века (который сочинялся на единый текст духовного содержания и содержал мелодическое, как правило, короткое *ostinato* в теноре), а также ренессансного мотета, характеризующегося одновременным распеванием текста в разных голосах в результате широкого применения имитационной техники³. Резонансом прошлого в отношении формообразования выступают так называемые «глинкинские вариации» (вариации на *soprano ostinato*). Кроме того, специфика музыкальной драматургии, основанной на принципе повтора и контраста, сделала возможной трактовку формы сочинения как полирефренного рондо с чертами концентричности. Подчеркнем, что в итоге схема данного опуса не сводится к одной-единственной формуле, что свидетельствует о многомерности, многопараметричности, контекстности, а следовательно, полифонизации формообразования.

Широкое семантическое поле текстовой основы естественно вызывает полифонизацию мелодических линий хоровой фактуры. В данном хоре Р. Щедрин применяет четыре основных типа интонаций. К примеру, сознание содеянного греха и покаяния композитор воплощает через изломанную, ритмически прихотливую тему со стремительным тритоновым взлетом-сигналом тревожного предчувствия (*d-as*). Тритон придает специфический колорит и особое, только этой теме присущее интонационное напряжение, словно навязчивая идея, не оставляющая в покое кающуюся душу. Другая эмоция — взволнованность — передана в музыке через ломаную линию с широкими интервальными скачками (на чистую кварту, квинту и октаву, большую сексту). Эмоция смирения выражена посредством предельно ровного движения мелодии, звучащей на фоне продолжительного органного пункта сопровождающих голосов, своего рода хоровых педалей. Однако путь к смирению долог и труден: изогнуто-витиеватый мелодический рисунок хроматических интонационных оборотов символизирует поиск пути к спасению души. Генерализирующей интонацией, ко-

торая конденсирует в себе основное образное содержание, становится нисходящая малая секунда (*lamento*), олицетворяющая человеческое страдание.

Линейное мышление композитора индивидуализирует голоса смешанного хора. Способом для их сосуществования становится полифонизация фактуры. Оперировав достаточно простыми средствами в отношении хоровой звучности, Р. Щедрин достигает ясности горизонтальных и вертикальных слов. В этом немаловажную роль играет расслоение фактуры на контрастные пласты, играющее важную драматургическую роль в сочинении, и мастерство «хоровой инструментовки». Эпизоды с имитационно-полифонической фактурой сменяются в кульминации гомофонно-гармоническим изложением и хоральным складом.

Во всех полифонических эпизодах фактура рождается за счет применения техники имитационного письма. Мелодическая интонация *lamento* свободно проводится во всех голосах смешанного хора — как в прямом виде, так и в обращении. После имитационной экспозиции разворачивается тематическое движение с элементами внутренне-вариационной работы путем цепного выведения последующего из предыдущего. Однако полифонические разделы достаточно кратки. Они выступают как важнейшее средство художественной выразительности, как фактор формообразования в качестве драматургических отступлений перед кульминационными хоральными проведениями. По словам Р. Щедрина, «инверсиями, ракоходами, стройными двенадцатитоновыми рядами, <...> — без композиторской интуиции, без яркой музыкальной идеи сердец людских не затронешь. <...> слушателю, не искушенному в новомодных системах, <...> безразлично все, кроме главного: захватила его музыка, увлекла, удержала ли его слушательское внимание или нет» [13, 113].

Кроме классических типов Р. Щедрин использует фактуру, связанную с техникой композиции XX века — сонорикой. В сонорной фактуре звуковой комплекс, фактурный слой или пласт, ощущается как особый тембровый компонент. Импровизационно-вариантное многоголосие соединяется в кластерные созвучия. Функциональность аккордов стирается, она намеренно вуалируется композитором. Произведение начинается с нисходящего «расслоения» унисонов, образующих в партиях женских голосов хора

³ Первое знакомство Р. Щедрина с наследием старинных западноевропейских мастеров произошло в далеком 1944 году, когда он был принят в только что открытое Московское хоровое училище (мальчиков), создателем и директором которого был русский дирижер А. В. Свешников.

кластерные созвучия, становящиеся фоном, на котором ведут тему мужские голоса.

С точки зрения гармонических средств, примененных в произведении, отметим, что на всем его протяжении прослеживается приверженность к свободной трактовке диссонанса — основного средства сгущения гармонической напряженности, лишенной необходимости разрешения. Р. Щедрин усложняет диссонансы за счет хроматических перемещений, а также внедрения выдержанного звука в одном из средних голосов фактуры, выступающего антагонистом общему движению. Помимо этого, композитор сопоставляет перечащие тоны в разных хоровых партиях.

Примечательна также характерная для музыки Р. Щедрина полиладовость, возникающая в результате контраста диатоники и хроматики, которые, объединяясь, составляют расширенную тональность. Принцип свободных хроматических сдвигов, переменных ладовых устоев снимает классическую функциональность. Интересно, что при логике движения от первоначального устоя *as* к финальному *a* сначала господствует бемольная сфера, в середине — диезная, а к концу знаки практически исчезают.

Полифоническое мышление Р. Щедрина распространяется и на агогику «Эпиграфа». Стремясь передать в музыке внутренние психологические процессы, все оттенки движений человеческой души, композитор весьма подробно выписывает в партитуре смену темпов. Темповые изменения связаны как с границами частей музыкальной формы, так и с процессами, происходящими внутри них. Внутренняя активность действия достигается за счет применения в медленных темпах (*lento assai*, *allargando*, *ritenuto*, *meno mosso*) различных оттенков (*poco piu animato*, *piu agitato*, *risoluto*), что свидетельствует о борьбе противоречивых мыслей и чувств героя. Преобладание медленного движения показывает, что человек сломлен и не в силах бороться. Р. Щедрин применяет в музыке частые темповые замедления, которые становятся важным приемом организации сквозного действия музыкальной драматургии сочинения. К примеру, в конце композиции выписана ремарка *allargando al fine*, ассоциирующаяся с угасанием души в человеческом теле. Соразмерно основной идее сочинения выбрана и динамическая палитра, для которой характерны различные градации тихих и громких нюансов (*p pp*

ppp rrrrr rrrrrr; *mf f ff sfff*) и их контрастные сопоставления (см. нотный пример).

Выбор всех средств художественной выразительности продиктован главной идеей — донести смысл слов: «Цена слова в хоре очень высока, говорит Р. Щедрин... Поскольку я много пел в хоре, у меня сложилось твердое представление, что чем больше текста употребляет композитор, тем меньше этот текст доходит до слушателя. Если же имеет место полифоническое сплетение нескольких текстов, тогда вообще все оборачивается однообразным гулом. Лишь то слово, которое многократно распевается хором, произносится в разных регистрах, разных голосах, — лишь оно может дойти до ума слушателя», — говорит Р. Щедрин. [7, 12].

Что касается соотношения слова и музыки, то в данном случае композитор работает в двух направлениях: выявляя текст посредством гомофонно-гармонического склада изложения с элементами имитационной или подголосочной полифонии или с помощью конкретных средств, позволяющих услы-

Нотный пример

Р. Щедрин. Эпиграф графа Толстого к роману «Анна Каренина». (т. 45–53)

45 rit. [6] Più agitato, risoluto (Tempo 3/4)

S Solo
аз воз - дам...
az vaz - dam...

A Solo
аз воз - дам...
az vaz - dam...

S
Мне отъ - ще - ни - е ни аз
Mne atm - šce - ni - ya i az

A
Мне отъ - ще - ни - е ни аз
Mne atm - šce - ni - ya i az

T
...отъ - ще - ни - е ни аз
...atm - šce - ni - ya i az

B
...отъ - ще - ни - е ни аз
...atm - šce - ni - ya i az

50 ppp poco rit. lunga allarg.
S
воз - дам... аз воз -
vaz - dam, az vaz -

A
воз - дам... аз воз -
vaz - dam, az vaz -

T
воз - дам... аз воз -
vaz - dam, az vaz -

B
воз - дам... аз воз -
vaz - dam, az vaz -

шать слова в самой полифонической фактуре⁴. Здесь отметим следующие приемы:

- имитация вводится так, что новый голос или голоса вступают только тогда, когда нужное слово или фраза уже прозвучали;
- важные слова помещаются в крайние голоса многоголосия;
- для выделения слова используются наиболее ярко звучащие регистры;
- отдельные одинаковые слова и слоги помещаются в разных хоровых партиях (часто с помощью дублировок);
- производится соответствующая хоровая «инструментовка», которая обеспечивает выделение литературного текста.

Единство слова и музыки достигается органичностью сочетания аккордовой и полифонической фактур, переходом одной фактуры в другую (при мелодичности линий гармонической фактуры и ясном звучании многоголосия в фактуре полифонической). Все эти средства способствуют целостности эстетического впечатления.

⁴ В этом ракурсе Р. Щедрин выступает продолжателем традиций хорового письма С. Танеева. Также можно провести параллель художественно-эстетических установок Р. Щедрина с Дж. Палестриной. Напомним, что после тридентского собора за Палестриной закрепилась легенда «спасителя церковной музыки». Одна из его месс (прозванная «Мессой папы Марчелло»), будучи исполненной в 1562–1563 годах в доме кардинала Вителли, убедила высшее духовенство в том, что полифоническая музыка может не затемнять смысла слов и, следовательно, не нарушать церковного благочестия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Комиссинский В.* О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М. : Советский композитор, 1978. 191 с.
2. *Лихачева И.* Музыкальный театр Р. Щедрина. М. : Советский композитор, 1977. 208 с.
3. *Лихачева И.* 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. Монография. М. : Музыка, 1975. 112 с.
4. Монологи разных лет. Родион Щедрин / сост. Я. Платек. М. : Композитор, 2002. 192 с.
5. *Паисов Ю.* Хор в творчестве Р. Щедрина. М. : Композитор, 1992. 240 с.
6. *Платек Я.* Служение искусству (Родион Щедрин) // Музыкальная жизнь. 2007. № 11. С. 2–17.
7. Родион Щедрин: нотографический справочник / сост. Н. Сладкова. М. : Советский композитор, 1986. 23 с.

Таким образом, художественное мышление Р. Щедрина глубоко национально и полифонично в самом широком смысле этого слова. Полифония становится для композитора методом существования в современном культурном пространстве. Как отмечает Т. Франтова, «современность в искусстве для многих прогрессивно мыслящих художников нашего времени характерна многомерностью в воссоздании жизненных явлений... Непосредственное влияние на определенные закономерности мышления оказывают сами условия жизни — перенасыщенный поток информации, порождающий многоплановость восприятия действительности, своеобразный процесс “полифонизации сознания”» [10, 66].

Обновление хорового стиля композитора обусловлено коренными изменениями в содержании музыкального произведения, включая, прежде всего, литературную основу. Р. Щедрин открывает в музыке новые поэтические миры, вводя в обиход литературные тексты, не становившиеся ранее основой сочинений. Подчеркнем и уникальность художественного синергизма слова и музыки с точки зрения многопараметровости идейно-художественной концепции. Литературная основа «Эпиграфа», сотканная из исторических, теологических, философских и художественно-поэтических пластов, потребовала синтеза традиционных и новаторских музыкально-выразительных средств, «нового полифонического слова» в авторском высказывании Р. Щедрина об основных парадигмах русской темы.

8. *Синельникова О.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2013. 588 с.
9. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.
10. *Франтова Т.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. М., 1983. Вып. 5. С. 65–88.
11. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М. : Композитор, 2000. 310 с.
12. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
13. *Щедрин Р.* Автобиографические записки. М. : АСТ, 2008. 384 с.

N. V. Koshkareva

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute
36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

"EPIGRAPH BY COUNT TOLSTOY TO HIS NOVEL "ANNA KARENINA" BY R. SHCHEDRIN: PARADIGM OF POLYPHONIC THINKING

Rodion Shchedrin's choral work represents the most interesting area of modern musical culture. The object of the analysis is the composition "Epigraph by Count Tolstoy to His Novel "Anna Karenina" for mixed choir a cappella as a demonstration of the key feature of Rodion Shchedrin's compositional style — polyphonic thinking. This aspect becomes an argument for the relevance of the topic. Through the synthesis of research methods, the parameters of musical composition are studied: literary source, musical form, texture, and melody. In addition, the author reveals the "Russian theme" in the choral work of R. Shchedrin, identifies the specifics of the composer's individual choral style, and defines the aspects of polyphonization of the means of musical language.

The "Epigraph" explains the main idea of L. Tolstoy's novel and concentrates on the most important contextual continuum development of all the events that take place. A wide semantic field of textual basis becomes an impulse for polyphonization of all musical expressive means. Polyphony as an idiom of R. Shchedrin's composer's handwriting is born, among other things, in the fusion of artistic trends and styles. In conclusion, it is emphasized that the literary basis of the "Epigraph", woven from historical, theological, philosophical, artistic and poetic layers, required a synthesis of traditional and innovative musical expressive means — "a new polyphonic word" in the author's expression of the main paradigms of the Russian theme by R. Shchedrin.

Keywords: R. Shchedrin, L. Tolstoy, choral works, polyphonization, composer's style, music of the XXIst century

DOI: 10.36871/hon.202102008

Received: December 30, 2020

Accepted: February 8, 2021

Information about the author:

Natalya V. Koshkareva — Ph.D. (History of Art), Professor, Head of the Department of Conducting an Academic Choir

nkoshkarevav@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4578-6591

REFERENCES

1. Komissinskii V. O dramaturgicheskikh print-sipakh tvorchestva R. Shchedrina [On the Dramatic Principles of R. Shchedrin's Work]. Moscow, 1978. 191 p. (In Russian)
2. Likhacheva I. Muzykal'nyi teatr R. Shchedrina [Musical Theater of R. Shchedrin]. Moscow, 1977. 208 p. (In Russian)
3. Likhacheva I. 24 prelyudii i fugi R. Shchedrina [24 Preludes and Fugues by R. Shchedrin]. Moscow, 1975. 112 p. (In Russian)
4. Platek Ya. (ed.) Monologi raznykh let. Rodion Shchedrin [Monologues of Different Years. Rodion Shchedrin]. Moscow, 2002. 192 p. (In Russian)
5. Paisov Yu. Khor v tvorchestve R. Shchedrina [Chorus in the Works of R. Shchedrin]. Moscow, 1992. 240 p. (In Russian)
6. Platek Ya. Devoting to Art (Rodion Shchedrin). *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2007, no. 11, pp. 2–17. (In Russian)
7. Sladkova N. (ed.) Rodion Shchedrin: notograficheskii spravochnik [Rodion Shchedrin: Notographic Reference Book]. Moscow, 1986. 23 p. (In Russian)
8. Sinel'nikova O. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya [Rodion Shchedrin's Work in the Artistic Context of the Epoch: Constants and Meta-

- morphoses of Style]. Doctoral dissertation. Moscow, 2013. 588 p. (In Russian)
9. Tarakanov M. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina [Rodion Shchedrin's Work]. Moscow, 1980. 382 p. (In Russian)
 10. Frantova T. About New Functions of Polyphonic Texture in the Soviet Music of the 60s. *Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]*. 1983, vol. 5, pp. 65–88. (In Russian)
 11. Kholopova V. Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [The Path Is Centered. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow, 2000. 310 p. (In Russian)
 12. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedenii [Forms of Music Works: Textbook]. Saint Petersburg, 2001. 496 p. (In Russian)
 13. Shchedrin R. Avtobiograficheskie zapiski [Autobiographical Notes]. Moscow, 2008. 384 p. (In Russian)



О. Ю. Кулакова

Санкт-Петербургская Академия Художеств имени Ильи Репина
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17

ХУДОЖНИКИ НА СЛУЖБЕ У БОТАНИКОВ: КОНФЛИКТ И ПОИСКИ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ В XVI–XVII ВЕКАХ

Статья посвящена вопросу общения и взаимовлияния ботаников и художников, живших в Германии, Швейцарии, Голландии в период второй половины XVI — начала XVII века. Выбор ареала и периода исследования обусловлен активным общением ученых по вопросам реформирования научного знания, в частности ботаники. Новые требования ученых, ожидавших от художников помощи в визуальной формулировке морфологических признаков растений, столкнулись с живописной традицией, которая менялась медленно и постепенно. В итоге к началу XVII века понимание было достигнуто, и ботанические иллюстрации обрели свои основные художественные черты: ясность контуров, минимум светотеневой моделировки, неяркий акварельный колорит. В то же время живописцы, работавшие в жанре цветочного натюрморта в начале XVII века в Голландии, также испытали существенное влияние ботаников. В композиции цветочного букета появились следующие черты: собирание в единый букет растений, цветущих в разные месяцы, метод коллажа, составление букета как «таблицы» кунсткамеры, равномерное освещение, фронтальность, отсутствие глубины пространства и пересечения объектов или сложных ракурсов, обогащение натюрмортов экзотическими, редкими, дорогими цветами, особенно тюльпанами.

Ключевые слова: голландский цветочный натюрморт, ботаническая иллюстрация, Леонарт Фукс, Карл Клузиус, Якоб де Гейн II, Амброзиус Босхарт Старший

DOI: 10.36871/hon.202102009

Статья поступила в редакцию: 20 января 2021 года

Рекомендована в печать: 24 февраля 2021 года

Сведения об авторе:

Кулакова Ольга Юрьевна — соискатель Санкт-Петербургской Академии Художеств имени Ильи Репина, преподаватель Образовательного центра «XXI век»

pp_olga@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2860-2487

В средневековых медицинских трактатах изображения растений часто подвергались стилизации. В процессе копирования миниатюриста, редко имевшие практические

знания о растениях, неверно истолковывали первоначальную форму, в результате чего растения в иллюстрациях часто становились совершенно неузнаваемыми. Если не считать

взлета интереса к натуралистическим изображениям растений в медицинских трактатах и травниках южной Италии конца XIII века, то существенные изменения в традиции механического копирования начинают происходить в Германии в первой четверти XVI века, распространяясь по всей Европе.

В данной статье рассмотрены некоторые примеры совместной работы ботаников и художников в деле создания натуралистичного, достоверного изображения растений для ботанических трактатов Германии, Швейцарии и Голландии в период с 1530 по 1615 год. В то же время в этом творческом взаимодействии можно наблюдать и обратное влияние: требования ботаников оказали воздействие на становление цветочного натюрморта начала XVII века. Особенно это заметно в ранних композициях Амброзиуса Босхарта Старшего, Кристофелла ван ден Берге, Руланта Саверея, Якоба де Гейна II. Ракурс исследования не отрицает эмблематических корней и символического наполнения цветочных натюрмортов, а также других иконографических заимствований, например влияния традиций иллюминированных книг, а лишь сосредотачивает внимание на формально-стилистическом анализе и социально-культурных аспектах эпохи.

Тема голландского натюрморта — невероятно богатая, хорошо изученная в зарубежной и русской искусствоведческой литературе. Чаще всего изображенные в композициях предметы рассматриваются с точки зрения наследия эмблематики и символов [1]. Но в последние тридцать лет обращение к естественнонаучному и социально-экономическому аспекту натюрмортной живописи стремительно возросло. Так, мы обращаемся к книге голландского искусствоведа Беатрис Бренинкмейер де Рой, которая создает своего рода иконографическую реконструкцию, этапы развития голландской цветочной живописи XVII века, показывая особенности становления ботанической иллюстрации и традиции изображения растений [7]. Для определения вида растения, как, впрочем, и других природных объектов, мы используем материал книги ботаника и искусствоведа Сэма Сегала, который собрал колоссальную базу идентификаций, открывая новые пути изучения цветочных натюрмортов [10]. О естественнонаучных иллюстрациях XVI века, особенностях их создания подробно пишет американский историк Сатико Кусукава [8]. Тему пересечений интересов

голландских художников и ботаников в Голландии XVII века, в частности Якоба де Гейна II и Карла Клузиуса, активно исследует профессор университет Нортвесторн в Чикаго Клаудиа Свон [12, 13, 14].

В 1532-1536 годах в Страсбурге издается трактат «Живые изображения трав» («*Herbarum vivae eicones*»), Ботанический сад Миссури, библиотека Питера Х. Равена) немецкого богослова, «отца ботаники» Отто Брунфельса (Otto Brunfels, 1489-1534), где он впервые собрал и описал флору Германии, ориентируясь не на текст авторитетов, а на свой собственный опыт [5, 61]. Однако Брунфельс не выделял значимость иллюстративного материала. Следуя традициям средневековых ученых, он считал, что словесное описание растений гораздо важнее. Между тем у издателя Иоганна Шотта (*Johann Schott*) возникла идея дополнить книгу Брунфельса натуралистическими иллюстрациями, и он обратился к рисовальщику и гравёру, ученику Альбрехта Дюрера, Гансу Вейдицу (*Hans Weiditz*). Впервые художник создал иллюстративный материал к ботаническому трактату, опираясь не на традиционные образцы, а на собственный натюрный опыт работы [7, 35].

Кувшинка, листья которой занимают большую часть иллюстрации и напоминают ажурное кружево (*f 37r*)¹, нарциссы (*f 129r*), так живописно прижавшиеся друг к другу, изящный первоцвет (*f 96v*) — все это показывает, скорее, художественный подход к изображению растений, нежели научный. Действительно, понимания между ботаником и художником на тот момент еще не возникло: Брунфельс жаловался, что не может заставить Вейдица работать в соответствии с его видением, беспокоился о том, что ««мертвым линиям» иллюстраций уделялось больше внимания, чем его тексту» [11, 15] (рис. 1).

Немецкий ботаник Леонарт Фукс (*Leonhart Fuchs*, 1501–1566), ученый следующего поколения, также обратил внимание на несоответствие описания и иллюстрации в ботанических трактатах. Сложные научные споры, которые окончательно разрешились только ко второй половине XVIII века, с появлением классификации Карла Линнея, все же привели Фукса к убеждению, пусть и довольно спорному на тот момент, что

¹ Номер страницы трактата Отто Брунфельса «*Herbarum vivae eicones*» с иллюстрациями Ганса Вейдица. Ботанический сад Миссури, библиотека Питера Х. Равена.

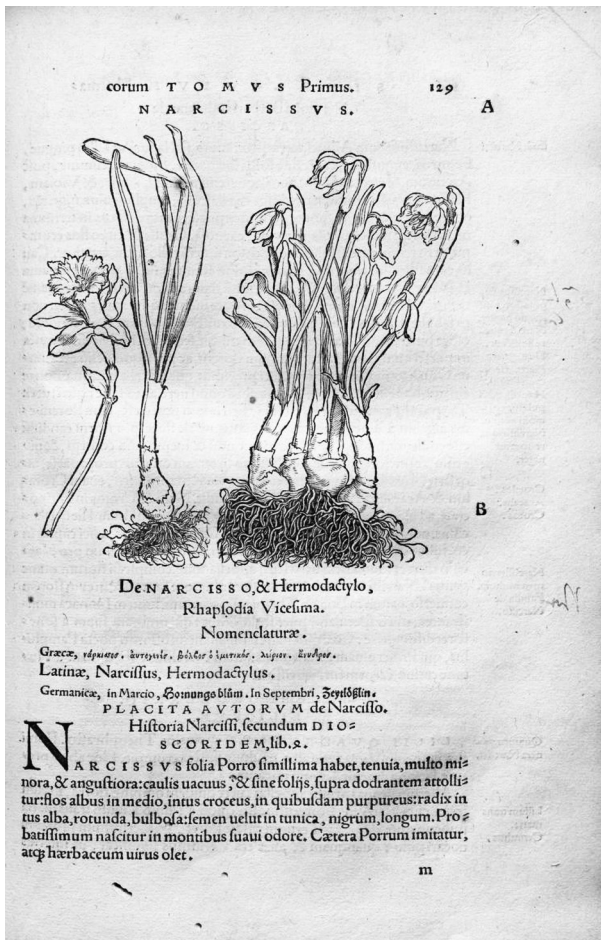


Рис 1. Страница 129r из трактата Отто Брунфельса, художник — Ганс Вейдиц. Ксилография, 30,1 × 19,5 см. Ботанический сад Миссури, библиотека Питера Х. Равена

описание растения и изображение его реального вида в иллюстрациях станут основой его обновленной версии «Диоскорида». Необходимо отметить, что основой трактата Фукса традиционно для того времени стал труд древнегреческого врача Диоскорида «О лекарственных веществах» («*De Materia Medica*», греческий, 1 век н. э.), но описания растений, названия, примеры и, главное, иллюстрации — претерпели существенные изменения.

В 1536 году скульптор и живописец Генрих Фюльмауер (*Heinrich Füllmaurer*) и гравёр Альбрехт Мейер (*Albrecht Meyer*) были приглашены герцогом Ульрихом Вюртембергским — патроном Фукса — для создания гравюрных досок к его трактату [8, 107]. Резчиком гравюр был Вейт Рудольф Шпеклин (*Veyt Rudolf Specklin*). В 1542 году трактат Фукса «Описание растений» («*De historia stirpium*», Государственная библиотека Ульма) увидел свет.

Иллюстративное новаторство Фукса начинается уже с титульного листа, где размещен портрет ученого в необычной иконографии. Традиционно ученый изображался как святой, как учитель в окружении студентов, в иконографии погрудного портрета, помещенного в медальон (см. титульный лист «Сада здоровья», изданного в 1484 году Петером Шефером, «*Gart der Gesundheit*», Баварская государственная библиотека). Здесь же фигура Фукса расположена на странице в полный рост, без фона, декоративных и символических мотивов. Вместо книги Фукс держит в руках веточку растения вероники [там же]. Кроме того, на одной из первых страниц были изображены художники, занятые своей работой (рис. 2).

Неизвестно, было ли такое оформление титульных листов решением самого Фукса или инициативой художников, но при создании иллюстраций растений Фукс был бескомпромиссен: «С усердием и вниманием мы позаботились о том, чтобы тени и другие



Рис. 2. Леонарт Фукс. Художники: Генрих Фюльмауер, Альбрехт Мейер. Ксилография с портретом автора из трактата 1542 года «*De historia stirpium*» (f1v), 24 × 11,5 см. Библиотека Велком, Лондон

менее необходимые вещи, которыми художники часто злоупотребляют, принося славу своему искусству, не стирали “естественную форму [*nativa forma*] трав”. Мы не позволили этим мастерам следовать их прихотям, чтобы картина меньше соответствовала истине [*veritati*» [8, 109]. И далее: «Они [изображения] похожи на живые [*vivas*] и созданы по образцу природы [*ad naturae aemulationem*] и обработаны, если можно так выразиться, более искусно, чем когда-либо прежде. Мы сделали это не иначе как для того, чтобы картина изображала предметы более достоверно и фиксировала их более глубоко в сознании, чем простые слова текста» [там же, 111]. «Я спрашиваю, кто в здравом уме осудит картину, которая, как мне кажется, выражает вещь гораздо яснее, чем ее можно описать какими-либо словами даже самых красноречивых людей? Действительно, так задумано природой, что мы все очарованы картиной. То, что преподносится и изображается для глаза на бумаге и панно, глубже проникает в сознание. Отсюда очевидно, что существует много растений, которые невозможно распознать, описав их словами, но увидев на картине, узнаешь их с первого взгляда» [там же, 112–113]. Для каждого изображения Фукс требовал использовать только одну доску даже для тех растений, которые были очень похожи — а это была малораспространенная и совершенно расточительная практика.

Историк Сатико Кусукава обращает внимание на то, что Фукс использует в предисловии трактата прилагательное «абсолютный» (*«absolutus»*), чтобы показать, что ни одна часть растения не упущена [там же, 114], что оно изображено наиболее полно. Это приводит к неожиданным композиционным решениям: части растения, существующие в разные периоды его жизни (бутоны, цветы и плоды) объединены в один куст с единым корнем; и растения, которые в рамках одного вида могут отличаться по цвету, также объединены в один куст. Например, такое объединение мы видим в изображении кукурузы, где на початке расположены ряды зерен разных оттенков, и здесь Фукс оставляет об этом свой комментарий, чтоб не вводить читателя в заблуждение. Кроме того, примечательно изображение яснотки, которая может иметь разные оттенки листьев (от светло-зеленого до темной зелени со светлой каймой) и разные цвета соцветий (белые, розовые, сиреневые, желтые) — на иллюстрации Фукса эти варианты объединены.

Еще один пример: изображение черемухи, где на одном кусте объединены стадии цветения и созревания плодов растения. Но все эти важные детали будут упущены для зрителей, которым досталась черно-белая копия трактата Фукса (рис. 3).



Рис. 3. Леонарт Фукс. Художники: Генрих Фюльмаурер, Альбрехт Мейер. Ксилография с изображением черемухи из трактата 1542 года «*De historia stirpium*» (f404), 24 × 11,5 см. Библиотека Велком, Лондон

Фукс впервые среди своих коллег обратил внимание на важность иллюстративного материала в деле изучения растений. Создав четкие указания для художников, он получил изображения, которые полностью соответствовали его замыслу. Кроме того, некоторые композиционные находки Фукса вполне могли найти отражение позже в изображении растений в живописи.

В истории Швейцарии середины XVI века существует еще один значимый пример формирования научного знания в иллюстративном материале. Конрад Геснер (*Conrad Gesner*, 1516–1665) — городской врач Цюри-

ха, преподаватель, ученый, оставил после себя множество рисунков растений с обширными аннотациями, которые сейчас хранятся в Университете Эрлангена-Нюрнберга (MS 2386). По замыслу Геснера, эти рисунки должны были быть собраны во всеобъемлющей «Истории растений» («*Historia plantarum*») — проекте, который остался незавершенным, но представляет интерес с точки зрения формирования традиций ботанической иллюстрации, ведь основой этого трактата впервые становится именно изображение.

Изучая растения, Геснер делал множество набросков их побегов, цветков и плодов. Благодаря постоянному упражнению в рисовании, он достиг большой точности рисунка. «Геснер выявлял важные для диагностики видов признаки, тем самым развивая метод познания, совершенствуя не только качество научного рисунка, но и понятия органографии и систематики. Оригинальные рисунки Геснера менее условны, чем гравюры по дереву, иллюстрировавшие его естественнонаучные труды», — справедливо отмечает ботаник А. К. Сытин [3]. Из-за того, что информация о растениях собиралась постепенно, Геснер использовал метод коллажа, вставляя рисунки других художников или ботаников рядом со своим или дополняя свой рисунок спустя несколько лет новыми частями, например изображением корня, когда растение уже можно было выкопать.

Собирая материал о растениях, Геснер опирался и на ксилографии Фукса. Наиболее интересными представляются страницы, посвященные теме редких, экзотических растений, которых он никогда не видел. С целью собрать материал о них Геснер обратился за помощью к своим коллегам из соседних городов Фландрии, Италии, Франции, Англии. Внушительный список корреспондентов Геснера указывает на серьезность и глубину его интересов, а также практику общения и взаимовлияний ученых разных стран.

Иногда Геснер просил прислать гербарий с редкими растениями, но при засушивании они часто теряли свой цвет. Тогда ботаник обращался с просьбой прислать рисунки, но при этом сталкивался с рядом трудностей: изображения не были натурными, иногда они были ошибочными или изображения и подписи не совпадали, часто художники приукрашивали, обобщали, добавляли художественную выразительность в ущерб натуралистической точности. Работа художников была материально затратной, и Геснер предлагал колле-

гам деньги, чтобы ее оплачивать, но при этом все равно часто был недоволен результатом.

Несмотря на то что сам Геснер отлично рисовал, он нанимал для совместной работы художников. Так, известно о его успешном сотрудничестве с художником по витражам, картографом из Цюриха Йосом Мурером (*Jos Murer*) [8, 163]. Геснер и художники, которые работали под его неусыпным контролем, использовали нежные, неяркие краски акварели, четкие и непрерывные линии без размытых контуров. Именно в четкости линии Геснер видел залог натуралистичного исполнения, и, возможно, именно Мурер, художник-витражист, отлично понимал это требование.

Основное отличие побуждающих мотивов в работе Геснера от мотивов его немецкого коллеги Фукса — это описание растений в их самостоятельной научно-ботанической ценности. Кроме того, предполагалась, что «История растений» Геснера будет состоять преимущественно из иллюстраций наиболее полных и достоверных, а следовательно, роль художника в этом проекте должна была существенно возрасти (рис. 4).

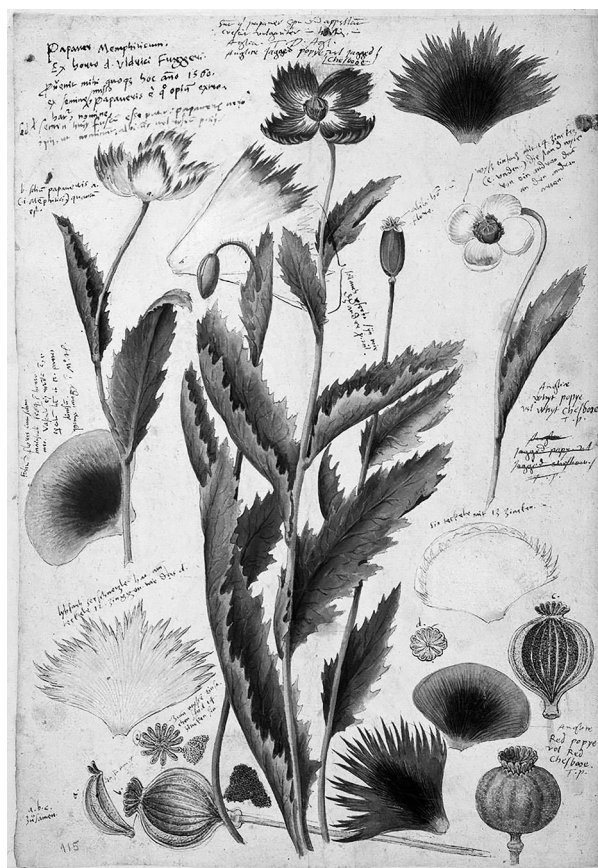


Рис. 4. Рисунок Конрада Геснера из «Истории растений». Университет Эрлангена-Нюрнберга, MS 2386, f 274v

К началу XVII века напряжение и недопонимание между ботаниками и художниками спадает. Иллюстрирует этот момент деятельность знаменитого ботаника Карла Клузиуса (*Karl Clusius* 1526–1609), уроженца Арраса, ставшего управляющим лейденского ботанического сада при университете. Его знаменитое имя и широкая сеть контактов позволили приобретать по всей Европе новые образцы лекарственных и экзотических растений для Лейденского сада, который к 1610 году обрел широкую европейскую известность [2, 23].

В 1601 году Карл Клузиус публикует свой трактат «История редких растений» (*Rariorum plantarum historia*) в антверпенском издательстве Христофора Плантена (*Christophorus / Christoffel Plantin*). Плантен сотрудничал с художником-гравером из Мехелена Питером ван дер Борхтом Старшим (*Pieter van der Borch the Elder*), создававшим иллюстрации для ряда ботанических трактатов Ремберта Додунса (*Rembert Dodoens*) и Матиса Лобелиуса (*Mathias de l'Obél / Lobelius*).

Известно, что Клузиус, как и многие ботаники того времени, испытывал сложности в работе над иллюстрациями растений и был недоволен работой художников. Но мастера ван дер Борхта он упоминал с уважением: «...у меня остались портреты трав, которые я охотно перенесу на ксилографии, например работы Питера ван дер Борхта, ... ибо ни здесь, ни в соседних городах нет никого, кто умеет это делать» [9, 205]. С благодарностью Клузиус упоминает и еще одного художника из Брюгге, Якоба ван ден Корнхюуса (*Jacob van den Coornhuuse*).

Именно в период деятельности Клузиуса, в начале XVII века, в Голландии можно проследить упомянутое выше обратное воздействие: ботанической иллюстрации на манеру изображения цветов в станковых натюрмортах [12, 234]. С подачи Клузиуса экзотический императорский рябчик, разные виды тюльпанов, нарциссов, ирисов, лилий и орхидей появились в лейденском саду и обрели широкую известность в частных садах Голландии. Как следствие, их облик был зафиксирован в ботанических репрезентациях, например в рисунках Якоба де Гейна II (Фонд Кустодия, Париж), флорилегиумах, например в «Цветущем саду» Криспина де Пассе, цветочных каталогах, а также в цветочных натюрмортах, которые стали визитной карточкой голландских живописцев XVII века (рис. 5).

Так, натюрморт 1612 года Якоба де Гейна II (Маурицхейс, Гаага) — камерный и не-



Рис. 5. Якоб де Гейн. Натюрморт, 1612 год, масло на медной пластине, 58 × 44 см. Маурицхейс, Гаага

большой по выбору растений букет, расположен в прозрачной стеклянной вазе в глубокой каменной нише. Здесь собраны крупные сибирские ирисы, шахматный рябчик, несколько вариантов розовых роз и тюльпанов (рис. 6).

Букет в вазе Амброзиуса Босхарта Старшего (музей Тиссен-Борнемисы, Мадрид 1607 или 1609 год) также отличается усложненной композицией и глубиной светотеневой моделировки, почти как графический эффект «кьяроскуро». Цветочный букет собран в овал, который венчает цветок королевского рябчика, такой же золотисто-желтый, как основа китайской вазы. Цветы группируются симметрично вертикальной оси, наблюдается центральная вертикаль бутонов и цветов. Искусствовед Лоренс Бол отмечает ряд новых сортов цветов, которые здесь появляются: королевский рябчик, шиповник красно-бурый сверху слева, рядом же пиренейская лилия, чуть ниже — левкой и шахматный рябчик, в центре бумаговидный нарцисс, слева снизу белая роза, под ней кандык европейский и справа снизу мелкие незабудки [6, 8].

Рассмотрим еще один пример взаимодействия художника и ботаника. Автор цветочных натюрморт Якоб де Гейн II поддержи-

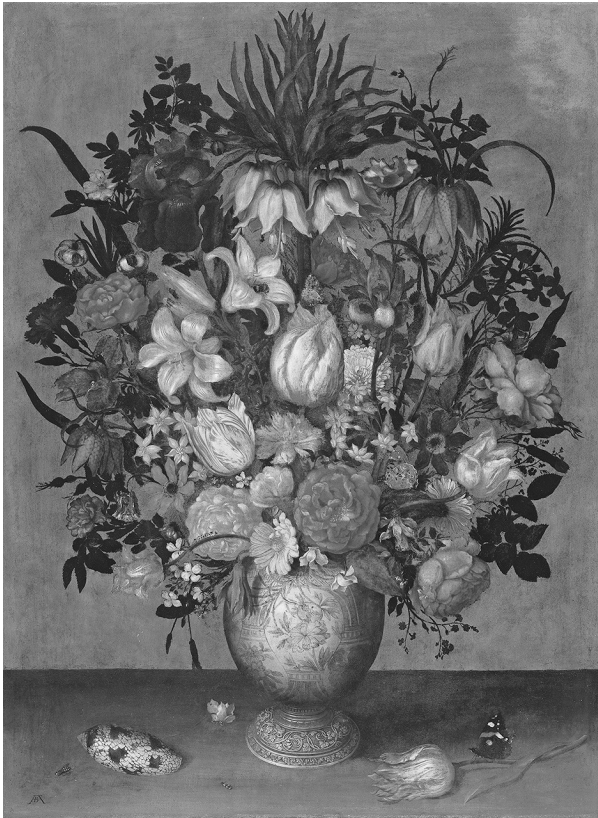


Рис. 6. Амброзиус Босхарт Старший. Ваза с цветами. 1607/1609 год, 68,6 × 50,8 см, масло на медной пластине. Музей Тиссен-Борнемисы, Мадрид

вал тесные контакты с членами медицинского факультета Лейденского университета в годы своего проживания в этом городе, создавал ботанические иллюстрации для трактатов Клузиуса (рис. 7).

В 1601 году доктор Питер Пау (*Pieter Pauw*), профессор анатомии и ботаники, поручил Якобу де Гейну II изобразить в технике гравюры схематичный план ботанического сада. План состоял из геометрически четких отдельных участков, на которых были посажены ботанические образцы, где студенты, изучающие «*materia medica*», учились идентификации, использованию и созданию лекарств. На основе этих гравюр в 1601 году была издана книга «Государственный сад лейденского университета» («*Hortus publicus academiae Lugduno-Batavae*») [14, 178]. Ее страницы состоят из многочисленных пронумерованных квадрантов, которые соответствуют квадрантам сада. В своем предисловии профессор Пау указывает, что книга должна была использоваться студентами как методическое пособие: в свободных квадрантах необходимо было записывать названия растений, произрастающих в саду [12, 273] (рис. 8).

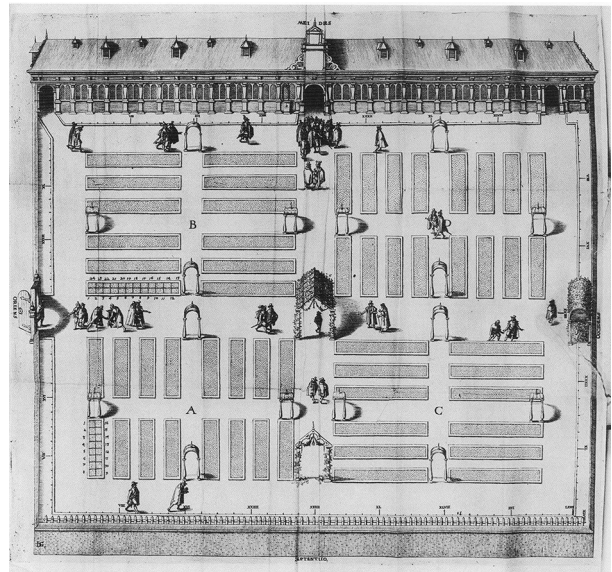


Рис. 7. Якоб де Гейн. План лейденского ботанического сада, гравюра, 1601 год. Национальный гербарий Нидерландов, Лейден

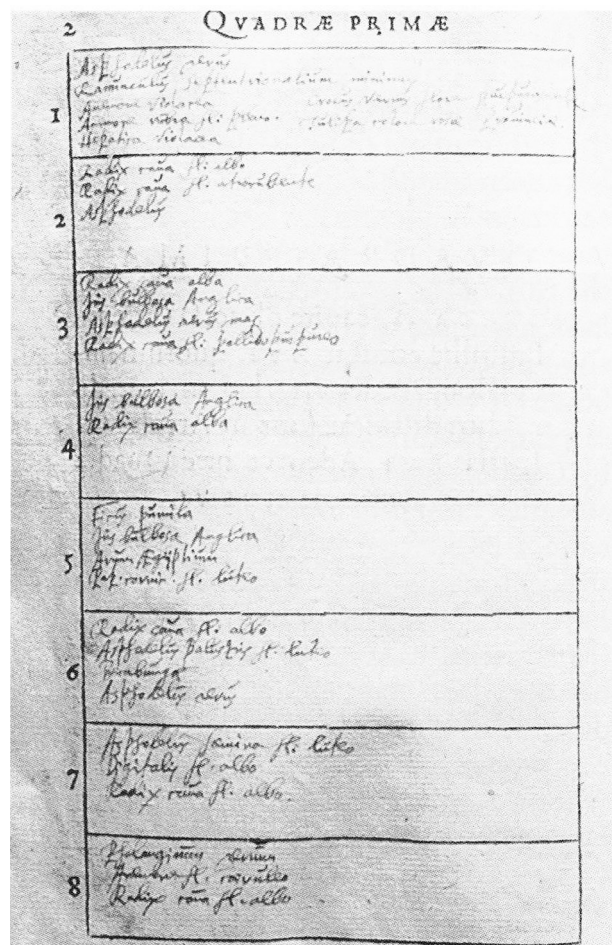


Рис. 8. Таблица из книги Питера Пау «Публичный сад лейденского университета» f. 52–53, гравюра. Национальный гербарий Нидерландов, Лейден

Идея ученых систематизировать растения, как и другие объекты своих коллекций, с помощью таблицы, могла быть воспринята художниками, работавшими вместе или рядом с ботаниками.

Действительно, композиции голландского цветочного натюрморта начала XVII века объединены общими признаками: фронтальность, отсутствие глубины пространства и пересечения объектов, избегание сложных ракурсов. Растения собраны в вазе по типу веера или пирамиды, где каждый цветок представлен подробно: стебель, листья, чашечка или соцветие. Растения здесь могут пересекаться друг с другом, но только так, чтобы узнаваемость их вида была непреложным условием. Ровное освещение, без контрастов и эффектов глубины, четкий контур и тщательная детализация — все это роднит живопись с естественнонаучными композициями. В то время как в других жанрах станковой картины уже были известны сложные эксперименты с воспроизведением иллюзии пространства, с необычными ракурсами и точками обзора, ранний голландский цветочный натюрморт похож на гербарий: застывший и неподвижный (рис. 9).

Например, в натюрморте Якоба де Гейна (музей Кэмпбелл, Техасс, 1615 год) собрано рекордное количество тюльпанов — двадцать, но изображены они однообразно и идеально: с одного ракурса, в равномерном освещении. В этих цветах нет опавших лепестков или каких-то аномалий. Здесь собрано несколько наиболее редких и дорогих видов тюльпанов: крупный тюльпан аженский (*Tulip agenensis*), карабахский тюльпан с заостренной формой лепестков (*Tulipa armena*) и его гибриды [10, 175]. Выразительная полосатая расцветка тюльпанов в центре и справа, их характерная вытянутая форма и наклон — эти особенности встречаются почти во всех тюльпанах станковых натюрмортов де Гейна. То же самое можно сказать о характерном для художника мотиве головок розовых роз: перевернутых, с отогнутыми нижними лепестками [13, 122] (рис. 10).

Букет Амброзиуса Босхарта Старшего (1609 год, Художественно-исторический музей Вены) живописен по сравнению с его другими ранними работами, хотя большая приверженность линии, а не цвету у Босхарта Старшего будет наблюдаться всегда. В данной композиции можно легко идентифицировать розу, тюльпан, крокус, календулу, саксифрагу (камнеломку), нарцисс, анемон,



Рис. 9. Якоб де Гейн II. Натюрморт с цветами. 1615 год, масло на деревянной панели, 109,8 × 74,5 см. Музей Кэмпбелл, Техас

лилию, фритиллярию, гиацинт [4, 16] — те цветы, которые были особенно популярны для разведения в голландских садах начала XVII века. В изобильных, многодетальных композициях Босхарта этого периода наблюдается сдержанность, строгость, аскетизм, пуританский порядок, цветы здесь зафиксировали свою идеальную форму на самом пике расцвета. Равномерное освещение подчеркивает важность каждого «героя» в этих объемных композициях. Искусствовед Лоуренс Бол сравнивает эти букеты с антологией или флорилегиумами, подчеркивая их родство с парадными коллективными портретами того времени: «...отдельные портреты располагаются рядом или один над другим, каждый из которых четок и узнаваем. Ни один из них не подчинен целому и не принесен в жертву композиции, освещению, атмосфере или единому тону. Только главный, в данном случае это самый крупный цветок, занимает видное место» [6, 8].

Художник формирует витрину-таблицу, где предметы выложены в ряд: по вертика-



Рис. 10. Амброзиус Босхарт Старший.
Натюрморт с цветами. 1609 год, 51 × 36,5 см,
масло на деревянной панели.
Художественно-исторический музей Вены

ли и по горизонтали на условной столешнице, вдоль условной же ниши, почти на плоскости, как художественно изображенная таблица. И действительно, здесь нет главных героев и деталей, в такой композиции все равноправны и объединены некоей идеей: формой, текстурой поверхности, мягкостью или твердостью, ребристостью, лаковой гладкостью, цветовым сопоставлением или контрастом движения и статики. Это ощущение также подчеркивается равномерным освещением, благодаря которому видны все подробности изображенных растений, ракушек, мелких животных. Участники экспозиции могут соприкасаться, пересекаться, но при этом не теряют свои основные характеристики цвета и формы.

Сформулируем ряд выводов. Середина XVI века стала временем становления основ ботанической науки, формирования научной методологии, систематизации знаний, а также создания универсального языка ботанической иллюстрации. В средневековых ботанических трактатах, вследствие распростра-

ненности схоластической философии, акцент внимания наблюдался в сторону словесного описания растений, при этом иллюстрации часто носили символический, мнемонический характер. Существенные изменения в этом начинают происходить в середине XVI века в Германии, в частности в трактате ботаника Отто Брунфельса, где Ганс Вейдиц, гравер, рисовальщик, ученик Альбрехта Дюрера, создал вдохновенные и подробные иллюстрации растений, которые все же не удовлетворили запросы Брунфельса.

Леонард Фукс принципиально изменил отношение ботаников к изображению в трактатах, наделив иллюстрации такой же степенью важности, как и текст. Успешное сотрудничество Фукса и художников Генриха Фюльмаурера и гравера Альбрехта Мейера привели к созданию образцовых ботанических иллюстраций, на которые в дальнейшем ссылались многие ботаники. Конрад Геснер был также в постоянном поиске взаимопонимания с художниками, критикуя использование живописцами излишней светотени и упрощение рисунка в угоду красоте. Компромисс им был найден в сотрудничестве с художником по витражам и картографом Йосом Мурером.

В общении между художниками и ботаниками заметно недопонимание, запросы ученых довольно сильно отличались от опыта работы художников. Первым нужна была точность, непрерывность контурной линии, достоверность деталей, отсутствие светотени, ненавязчивое, но определенное обозначение цвета. Вторые же шли за образом, эффектом глубины и объема, яркими, преувеличенно привлекательными чашечками цветов, обобщением деталей в угоду целому, часто недостаточным вниманием к листьям, стеблям, шипам.

Лаконичное и ясное композиционное решение, найденное Фуксом в иллюстрациях, объединяло в одно изображение небольшие видовые особенности растений и разные этапы развития растения. Для создания своих иллюстраций ботаник Геснер использовал метод коллажа, дополняя рисунки новыми подробностями на протяжении многих лет. Так же и художники в своих картинах преодолевали временной разрыв, собирая натюрморт с цветущими в разные сезоны цветами и насекомыми, активными в разное время суток. Художники и ботаники совмещали два метода работы (с натуры и с рисунков) или комбинировали их. Кроме того, идея ученых систематизировать растения

с помощью таблицы повлияла на мышление художников и, в дальнейшем, в первой четверти XVII века, на формирование композиций цветочных натюрмортов.

Ранняя натюрмортная живопись голландских мастеров чутко отреагировала на изменения научной жизни. Цветочные букеты, столь изящно и подробно выписанные, вне-

запно становятся невероятно популярными и востребованными. И помимо социально-экономических изменений, произошедших в этот период в Европе, определивших спрос на изображенные цветы, опора на появившееся научное знание и новое эмпирическое мышление стала важным фактором для развития жанра цветочного натюрморта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М. : Наука, 1997. 116 с.
2. Койманс Л. Художник смерти. Анатомические уроки Фредерика Рюйша; пер. с голланд. Астаховой Е. и др. СПб. : Наука, 2008. 448 с.
3. Сытин А. К. Особенности русской ботанической иллюстрации первой половины XVIII века // Московский электронный ботанический журнал URL: <http://herba.msu.ru/journalsplus/Herba/icones/sytin2.html> (дата обращения: 18.01.2021)
4. Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVII века. СПб. : СПбГУ, 2004. 166 с.
5. Blunt W., Stearn W. T. The Art of Botanical Illustration. Antique Collectors Club, 1994. 368 p.
6. Bol L. J. Een Middelburgse Brueghel-groep // Oud Holland. Vol. 70, № 1, 1955. P. 1–20.
7. Brenninkmeijer-De Rooij B. Roots of XVIIth-Century Flower Painting Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden: Primavera press, 1996. 96 p.
8. Kusakawa S. Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany. University of Chicago Press, 2012. 350 p.
9. Ramón-Laca L. Charles de l'Écluse and Libri picturati A. 16–30 // Archives of Natural History. Vol. 28, issue 2, 2001. P. 195–243.
10. Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints Up to the Nineteenth Century: in 2 vol. Leiden-Boston : Brill, 2020. 1232 p.
11. Smith P. H. Artisanal Knowledge and the Representation of Nature in Sixteenth-Century Germany // The Art and History of Botanical and Natural History Treatises / ed. O'Malley T. and Meyers A. Washington D. C., 2008. P. 14–31.
12. Swan C. Collecting Naturalia in the Shadow of Early Modern Dutch Trade // Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World / edited by Schiebinger L., Swan C., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. P. 223–236.
13. Swan C. From Blowfish to Flower Still Life Painting: Classification and Its Images ca. 1600 // Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe / ed. by Smith P. H. et Findlen P., New York Publisher Routledge, 2002. P. 109–136.
14. Swan C. Of Gardens and Other Natural History Collections in Early Modern Holland: Modes of Display and Patterns of Observation // Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900 / eds. Felfe R., Wagner K. Berlin: LIT Verlag, 2010. P. 173–190.

O. Yu. Kulakova

Saint Petersburg Academy of Arts named after I. E. Repin
17 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation

ARTISTS SERVING BOTANISTS: CONFLICT AND SEARCH FOR MUTUAL UNDERSTANDING IN THE XVITH — XVIITH CENTURIES

The article explores the communication and mutual influence of botanists and artists who lived in Germany, Switzerland and Holland from the second half of the XVIth to the beginning of the XVIIth century. The choice of the areal and period of study is due to the active communication among scientists on the reform of scientific knowledge, in particular botany. The new demands of scientists, who expected artists to help them visualize the morphological features of plants, clashed with a painting tradition that changed slowly and gradually. Eventually, by the early the XVIIth century, an understanding was achieved. Botanical illustrations acquired its main artistic features: clarity of contour, minimum chiaroscuro and muted colour. At the same time, painters who worked in the genre of flower still life in Holland at the beginning of

the XVIIth century were also significantly influenced by botanists. Several features appeared in the early Dutch still life: gathering of plants blooming in different months into one bouquet, collage method, composing a bouquet like a "table" of the *Kunstammer*, uniform illumination, absence of space depth and crossing of objects, exotic, rare and expensive flowers, especially tulips.

Keywords: Dutch florals still life, botanical illustration, Leonhart Fuchs, Carolus Clusius, Jacob de Gheyn II, Ambrosius Bosschaert the Elder

DOI: 10.36871/hon.202102009

Received: January 20, 2021

Accepted: February 24, 2021

Information about the author:

Olga Yu. Kulakova — Applicant of the Foreign Art Department at the Saint Petersburg Academy of Arts named after I. E. Repin; Lecturer of the Educational center "XXIst century"

pp_olga@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2860-2487

REFERENCES

1. Zvezdina Yu. N. *Emblematika v mire starinogo natyurmorta. K probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of an Old Still Life. To the Problem of Reading a Symbol]. Moscow, 1997. 116 p. (In Russian)
2. Koimans L. *Khudozhnik smerti. Anatomicheskie uroki Frederika Ryuisha* [The Artist of Death. Anatomical Lessons by Frederic Ruysch]. Saint Petersburg, 2008. 448 p. (In Russian)
3. Sytin A. K. Features of Russian Botanical Illustration in the First Half of the XVIIIth Century. *Moskovskii elektronnyi botanicheskii zhurnal* [Moscow Electronic Botanical Journal]. (In Russian). Available at: <http://herba.msu.ru/journalsplus/Herba/icones/sytin2.html> (accessed: 18.01.2021)
4. Tarasov Yu. A. *Gollandskii natyurmort XVII veka* [Dutch Still Life in the XVIIth Century]. Saint Petersburg, 2004. 166 p. (In Russian)
5. Blunt W., Stearn W. T. *The Art of Botanical Illustration*. Antique Collectors Club, 1994. 368 p. (In English)
6. Bol L. J. *Een Middelburgse Brueghel-groep* [A Middelburg Brueghel Group]. *Oud Holland* [Old Holland]. 1955, vol. 70, no. 1, pp. 1–20. (In Dutch)
7. Brenninkmeijer-De Rooij B. *Roots of XVIIth-Century Flower Painting Miniatures, Plant Books, Paintings*. Leiden, 1996. 96 p. (In English)
8. Kusakawa S. *Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago, 2012. 350 p. (In English)
9. Ramön-Laca L. Charles de l'Ecluse and Libri picturati A. 16–30. *Archives of Natural History*. 2001, vol. 28, issue 2, pp. 195–243. (In English)
10. Segal S., Alen K. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints Up to the Nineteenth Century* : in 2 vol. Leiden-Boston, 2020. 1232 p. (In English)
11. Smith P. H. Artisanal Knowledge and the Representation of Nature in Sixteenth-Century Germany. *The Art and History of Botanical and Natural History Treatises*. Washington, 2008, pp. 14–31. (In English)
12. Swan C. Collecting Naturalia in the Shadow of Early Modern Dutch Trade. *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Philadelphia, 2007, pp. 223–236. (In English)
13. Swan C. From Blowfish to Flower Still Life Painting: Classification and Its Images ca. 1600. *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York, 2002, pp.109–136. (In English)
14. Swan C. Of Gardens and Other Natural History Collections in Early Modern Holland: Modes of Display and Patterns of Observation. *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*. Berlin, 2010, pp. 173–190. (In English)



И. А. Перемыслов

Университет Аргоси — Школа Бизнеса и Управления
2233 Западный Данлап Авеню, г. Финикс, Аризона, 85021, США

Л. Г. Перемыслова

Московский государственный академический художественный
институт имени В. И. Сурикова
109004, Российская Федерация, Москва, Товарищеский переулок, 30.

ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА В ШЕДЕВРАХ АМЕРИКАНСКОГО СЕРЕБРА¹

Японская культура с ее уникальными образцами малых форм декоративно-прикладного искусства, памятниками архитектуры, скульптуры и живописи занимает особое место в мировой сокровищнице художественной деятельности. Находясь под влиянием культуры Китая, японское искусство создавало свой неповторимый стиль, основанный на эстетике созерцания и духовной гармонии человека и природы. В настоящей работе затрагивается тема влияния искусства Страны восходящего солнца на американское декоративно-прикладное искусство и, в частности на серебряную отрасль ювелирного искусства в тенденциях нового эстетического направления последней трети XIX века «*Aesthetic movement*».

В статье сделан краткий обзор истории возникновения и развития искусства декоративного серебра в Соединенных Штатах. Более подробно охарактеризованы важные центры серебряного дела и наиболее значимые американские производители XIX столетия. Затрагивается тема влияния японских эстетических представлений на европейские творческие группы и на формирование новаторских идей в европейском декоративно-прикладном искусстве. Одновременно сделана попытка проследить возникновение, тенденции развития, эволюцию и вариации стиля «*Japanesque*» в американском декоративно-прикладном искусстве, в частности в творчестве Эдварда Мура и Чарльза Осборна (ювелирная транснациональная компания *Tiffany & Co*).

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, Япония, США, *Tiffany*, серебро, эстетика, художественные направления, стиль ар-нуво

DOI: 10.36871/hon.202102010

Статья поступила в редакцию: 18 января 2021 года

Рекомендована в печать: 29 января 2021 года

Сведения об авторах:

Перемыслов Игорь Александрович — доктор наук, Почетный Зарубежный член Российской Академии Художеств, адъюнкт-профессор Университета Аргоси (США), почетный профессор Российской государственной специализированной академии искусств; (США)
ipromislove@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-9869-069X

Перемыслова Лариса Геннадьевна — филолог, искусствовед, эксперт антикварного серебра и декоративно-прикладных искусств

lperemislov@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-7664-2550

¹ Окончание. Начало: 2021. № 1. С. 89–96.

В 1854 году коммодор Мэтью Перри из военно-морского флота Соединенных Штатов завершил добровольный период изоляции Японии, который длился в течение 220 лет. Коммодор получил разрешение на доступ американских судов в японские порты. В дополнение к коммерческой выгоде, основанной на экспорте японских товаров, это событие создало предпосылки для знакомства с искусством, историей и традициями Японии.

Английский дизайнер Кристофер Дрессер внес огромный вклад в популяризацию японской культуры, оказавшей в дальнейшем значительное влияние на эстетическое направление в британском искусстве. Дрессер, приглашенный правительством Японии в 1876 году для изучения японских ремесленных традиций, оставался в стране около четырех месяцев, посетив более 60 гончарных мастерских, собрав тысячи фотографий и доставив в Англию сотни образцов для импортеров, таких как *Tiffany & Co.* и *London Company*. Его книга «Япония: архитектура, искусство и традиционные ремесла», опубликованная в 1882 году, получила широкое распространение в США и Европе (рис. 1).

Различные эстетические направления в искусстве Соединенных Штатов и Европы распространялись посредством международных ярмарок и выставок. Их экспозиции знакомили широкую публику с достижениями в области производства и современного дизайна, формировали вкус образованных слоев обще-

ства. Участники выставок создавали павильоны мебели, керамики, металлоконструкций, текстиля, стекла и декоративного искусства.

Многие историки считают юбилейную Филадельфийскую Всемирную выставку 1876 года формальным началом распространения эстетических направлений в искусстве Соединенных Штатов. Эта выставка вскрыла кризисные явления в традиционном викторианском стиле декоративно-прикладного искусства. Японский павильон стал свежим глотком воздуха для людей творчества и ценителей прекрасного. Впоследствии это привело к огромному коммерческому успеху японских произведений живописи, графики, текстиля и декоративно-прикладного искусства на европейском и американском рынках.

В качестве реакции на слишком пышное украшательство, характерное для начала века, американские художники по декоративной обработке металла занялись поисками новых источников вдохновения. Так в Англии рождаются идеи, основанные на принципах функциональности и простоты. На ранних этапах эпохи перемен дизайн в творческих экспериментах декоративных работ по металлу сочетал в себе фантазии и комбинации стилей разных исторических эпох. Смелые художественные интерпретации лишь весьма отдаленно напоминали оригиналы.

Эстетическое направление прикладного искусства характеризуется широким спектром используемых материалов: бронзы, меди, кованого чугуна, золота. Однако наиболее яркое выражение новое направление получило в произведениях из серебра.

Пожалуй, ни одно направление прикладного искусства не получило такого мощного толчка к развитию, как создание изделий из драгоценных материалов. Феноменальный успех этих изделий был свидетельством прогресса, достигнутого американскими ювелирными компаниями в период 70–80-х годов XIX века. Многие из этих изделий отражают сочетание плодов индустриальной революции и науки, освоение опыта и развития заимствованных технологий, а также создание своего уникального художественного стиля. Во второй половине XIX века промышленный тип производства с разделением труда в больших компаниях сменил маленькую семейную мастерскую XVIII века, где вещь создавалась одним или несколькими людьми от начала и до конца, при этом сам мастер был и продавцом своих изделий.



Рис. 1. Dr. Christopher Dresser (1834–1904).
Чайный набор KOMAI, 1886–1899, изготовленный
Elkington & Co., серебро с клеймом фирмы
Элкингтон, пробирными клеймами
Бирмингема 1886, 1889 и 1899 годов

Наличие больших групп квалифицированных работников позволило разделить художественный дизайн и техническое исполнение, удешевить производство и использовать для реализации большие универмаги, ювелирные магазины и агентов по продаже. Это сделало произведения из драгоценных металлов доступными более широкому кругу клиентов и ценителей.

Вторая половина XIX века в американском прикладном искусстве характерна смешением различных стилей. Единого художественного направления для изделий из серебра не существовало. Наряду с традиционными викторианскими мотивами предпочтение в этот период получили стили «Греческое Возрождение» и «Египетское Возрождение». На Всемирной выставке в Филадельфии 1876 года был представлен широкий спектр произведений из серебра в стилях и вариациях Ренессанса. Так, *Tiffany* представили 125 предметов ювелирного и серебряного искусства, которые сочетали в себе традиционные мотивы с весьма популярными в эпоху перемен заимствованными сюжетами, такими как англо-японские, нео-готические и восточные.

Выставка принесла новые веяния, бесконечные вариации натуралистических мотивов и исключительное качество исполнения предметов. Свободные от декора части на предметах стали столь же важными, как и декорированные поверхности. Ведь не так просто разгадать японский взгляд на вещь — уникальную способность видеть природу материала, когда «грубая натуральная текстура становится средством воплощения художественного замысла, а поверхность может произвольно изменяться под воздействием внешних сил, создавая непредсказуемые вариации и формы» [3].

В США второй половины XIX века имя *Tiffany & Co.* доминирует в декоративно-прикладном искусстве по металлу. Именно поэтому следует остановиться на той роли и тех позициях, которые занимала компания в мире подобных производителей. Достаточно отметить, что известные американские производители серебра, коими являлись *Gorham* и *Rookwood*, выставлялись в павильонах индустриальной ярмарки в Сент-Луисе. Однако шедевры *Tiffany* экспонировались лишь во Дворце искусств. Уже это подчеркивает, что руководство *Tiffany* позиционировало свою продукцию как произведения искусства. Именно этот аспект для мастеров *Tiffany* был важнее, чем реклама неоспоримо инновационных технологий и достижений техническо-

го прогресса. В XIX веке такие приемы, как гальваника и смешение металлов были новинками. Разработка и продвижение современных технологий часто были удачным побочным продуктом для *Tiffany & Co.* Однако основа маркетинга оставалась неизменной: *Tiffany* — это не просто производство, это создание объектов искусства.

Фактически многие из самых необычных разработок изначально представляли собой попытку воссоздать внешний вид древних артефактов. Безусловно, стратегией компании было создание элитарных произведений декоративно-прикладного искусства, а не массовое производство для рядового потребителя. Творческие силы фирмы были направлены на разработку неповторимого художественного стиля, сочетавшего в себе новаторские технологии и уникальный дизайн. Таким образом, утонченный вкус художников и идеальная техника исполнения делали произведения *Tiffany* желанными и в американском обществе ценителей прекрасного, и в салонах Старого Света.

Павильон *Tiffany* на Всемирной выставке 1878 года в Париже был художественным триумфом. Среди множества призов компания *Tiffany & Co.* получила Гран-при за столовое серебро, став первой американской фирмой, отмеченной столь высокой наградой за изготовление серебряных столовых приборов.

Сенсацией на выставке 1878 года в Париже стала ваза *Conglomerate Vase* от *Tiffany*. Она поразила публику сочетанием модного азиатского дизайнера и превосходной старинной японской техникой цветных металлических сплавов, включая мокумэ, в котором используются крошечные кусочки разных металлов. Мокумэ — это процесс наложения слоев различных металлов для создания уникального дизайна, напоминающего структуру древесины. Подобная техника чрезвычайно трудна для исполнения и встречается крайне редко. Зачастую мастерство *Tiffany* в изготовлении мокумэ технологически превосходило древние японские изделия ручной работы. *Conglomerate Vase* была единогласно признана самым значительным произведением из серебра в японском стиле, представленным на Парижской выставке и шедевром американского декоративно-прикладного искусства.

Присуждение *Tiffany* главного приза, высшей награды за ювелирные изделия и произведения серебряных дел мастеров, свиде-

тельствует о признании европейскими ценителями ювелирного искусства американского вкуса и мастерства. Таким образом, компания заявила о себе как мощная творческая мастерская, достойно представляющая традиции и художественные амбиции Нового Света.

Конгломератная ваза высотой 20 дюймов (50 сантиметров) исполнена вручную с характерными неровностями на поверхности,



Рис. 2. Конгломератная ваза (серебро, медь, золото, ниелло, смешанная техника (мокумэ). Дизайнер Эдвард С. Мур. Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1876 год

возникшими в результате ударов молотка (*hand-hammered surface*), она имеет традиционную яйцевидную форму Мэй-пинг и украшена японскими кленовыми листьями, виноградными лозами, тыквами, бутонами цветов, бабочкой и стрекозой. В верхней части ваза украшена ассиметричными панелями мокумэ, медью, ниелло, золотом и сентоку (медный сплав) (рис. 2).

Ваза имеет строгие пропорции и симметричный декор у основания, что говорит о неполном отказе от классических норм. Она исполнена в новаторской для традиционных ювелирных домов США технике смешанных металлов (*mixed metal*), когда некоторые декоративные акценты исполнялись из меди или золота.

Конгломератная ваза была приобретена на экспозиции коллекционером Джоном Т. Мартином и выставлялась в его домашней картинной галерее в Бруклине до конца XX века. В 1998 году ваза была продана на аукционе *Sotheby's* за \$585 500.

Рассматривая произведения декоративно-прикладного искусства *Tiffany* в контексте эстетического направления второй половины XIX века, невозможно пройти мимо творчества Эдварда С. Мура. Этот художественный директор ювелирного дома определил своим талантом целую эпоху в жизни компании, в ее художественном и коммерческом успехе. Именно произведения Мура в серебре были отмечены высшими наградами на всемирных выставках в Париже 1878 и 1889 годов. А сам художник, наряду с Луисом Комфортом Тиффани, был назван выдающимся американским дизайнером своего времени. Сам же Э. С. Мур был невероятно скромным человеком. Он никогда не давал интервью, не писал о своем творчестве, и таким образом «король ювелиров» в наше время оказался в тени.

Многokrатно бывая в Европе, Мур посещал выставки, художественные салоны, музеи Парижа и Лондона, изучал и собирал для *Tiffany* коллекции произведений прикладного искусства стран Востока. В дальнейшем это определило целую эпоху ведущего ювелирного дома США — эпоху Эдварда Мура. Именно собранные в Европе коллекции произведений японского и сарацинского искусства дали особый творческий импульс эстетическому направлению в американском прикладном искусстве.

Прекрасным примером творческой переработки орнаментов и форм традиционного японского дизайна стала ваза «Стрекоза в паутине». Ваза исполнена в серебре с де-

талями смешанной техники (*mixed metal*). Мур соединил цилиндрический верх вазы, позаимствовав форму одной из старинных японских бронзовых ваз из его европейской коллекции, с основанием, выполненным в китайской традиции художественной резьбы по дереву (рис. 3).

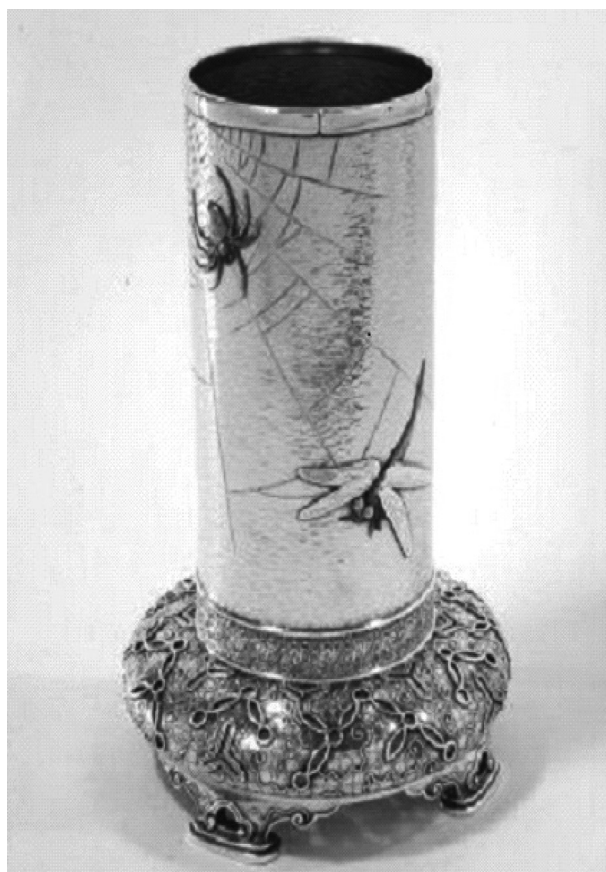


Рис. 3. Ваза «Стрекоза в паутине» (смешанная техника: серебро, золото, медь), высота 23 см, дизайнер Эдвард Мур. Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1876 год

Цилиндрический корпус вазы выполнен из толстого листового серебра, отбитого молотком (*Martele*). Таким образом, поверхность создает эффект натурального природного материала. Ваза украшена сюжетной сценкой: стрекоза попала в паутину.

Декор расположен по диагонали длины корпуса и создает эффект асимметрии. Насекомые выполнены из накладных медных деталей, а тонко прорисованные крылья стрекозы — из накладного серебра. Линии паутины подчеркивают асимметричность декора, а неровная поверхность корпуса создает эффект водяных бликов, тем самым дополняя сюжет: над гладью пруда незадачливая стрекоза попадает в сети, сплетенные пауком.

У основания вазу опоясывает лента сложного восточного орнамента.

Художественное решение нижней части вазы восходит к китайским традициям резного деревянного декора. Однако если бронзовые и деревянные образцы были скорее предметами народных промыслов, то у Мура основание исполнено с ювелирным мастерством. По мнению экспертов, произведения *Tiffany* были более продуманы и доведены до совершенства в исполнении, чем их восточные прототипы.

Как было отмечено, на выставке в Париже японский павильон *Tiffany* стал художественной сенсацией. Великолепные экземпляры произведений из серебра в японском стиле с их плавными объемными формами, мягкими коваными поверхностями, ассиметричными орнаментами, инкрустацией и смешанными металлами, выполненные с необычайным изяществом, гармонией и сдержанностью, были отмечены главным призом для компании и золотой медалью для Эдварда Мура.

Еще один яркий пример более позднего творчества Эдварда Мура в японском стиле — чеканный серебряный чайный сервиз с нефритовыми ручками на крышках (рис. 4).

Чайный сервиз состоит из трех предметов: заварочного чайника, сахарницы с крышкой и молочника. Он выполнен из чеканного серебра в натуралистической японской манере с накладными декоративными элементами из меди — рыба и черепашки на крышке чайника. Сюжет восходит к японской эстетической традиции созерцания природы: рыба прячется в водорослях пруда. Сервиз исполнен с большим художественным вкусом и мастерством. Резные нефритовые ручки дополняют цветовую гамму. Выбор материала отсылает нас к китайской традиции почитания императорского камня, а рандомаль-



Рис. 4. Заварочный чайник, сахарница, молочник (серебро, медь, слоновая кость и нефрит). Дизайнер Эдвард Мур. Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1880 год

ные брызги меди на ручке чайника лишь подчеркивают натуралистичность изделия.

Не будучи копиями японских образцов, произведения ювелирного дома *Tiffany* мастерски сочетали японские эстетические традиции и методы инновационных технологий. В частности, асимметричные композиции этого чайного сервиза, причудливые изображения рыб и рептилий, использование смешанных металлов для достижения поразительных контрастов отражают ту степень мастерства, в которой ювелиры *Tiffany* овладели японскими традициями. Их серебро в японском стиле побудило английского дизайнера Кристофера Дрессера (1834–1904) написать на фирму письмо: «Ни один мастер серебряных дел, насколько я знаю, не добился такого прогресса в искусстве за последние несколько лет... Вы по праву считаетесь лучшим мастером серебряных дел в мире» [2].

Еще один уникальный предмет хранится в Музее Метрополитен Нью Йорка (*Metropolitan Museum, NY*) — небольшая медная ваза 1879 года с каплевидным декором (рис. 5).

Под руководством Мура отдел серебра *Tiffany & Co.* произвел ряд изысканно выполненных и оригинальных работ. Представленная ваза является наглядным примером экспериментов, в которых соединились традиционные восточные техники изготовления и новаторские разработки ювелирного дома. Она производилась как из меди с серебряными каплями, так и из серебра с медными каплями. Сохранившиеся эскизы показывают, что кажущиеся случайными пятна на красной поверхности и многослойные каскадные капли были тщательно продуманы. В примечаниях к эскизам было указано, что чистое золото должно быть чеканным, а детали из меди и зеленого золота должны быть «инкрустированы мокумэ». Это свидетельствует об использовании компанией *Tiffany & Co.* инновационных электролитических процессов. Вдохновленные цветовой гаммой керамики Дальнего Востока и художественными находками из стекла и керамики исламского мира, мастера *Tiffany* трудились над созданием уникальных цветовых решений. Ваза с каплевидным декором является одним из очень немногих сохранившихся примеров работы с красной обработкой поверхности и единственным известным в настоящее время объектом, в котором используется такой капельный орнамент.

По мере того как крупные механизированные производители заменяли мелких независимых ювелиров, фирмы оставляли отдель-



Рис. 5. Ваза с каплевидным декором (смешанная техника: серебро, патинированная медь, золото и сплав серебро-медь). Размеры: 11 1/2 × 6 3/8 дюйма (29,2 × 16,2 см). Дизайнер Эдвард Мур. Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1879 год

ных дизайнеров безымянными, поскольку они стремились продвигать имя компании, а не дизайнера. Чарльз Осборн — счастливое исключение. Имя этого талантливого художника второй половины XIX века дошло до нас, благодаря его уникальным произведениям декоративно-прикладного искусства в серебре. Он разрабатывал дизайн для отдела серебра ювелирного дома *Whiting Manufacturing Company* (1871–1878; 1888–1915) и *Tiffany & Co.* (1878–1887). В 1888 году Осборн вернулся в *Whiting & Co.*, где в конечном итоге стал вице-президентом компании. Он запатентовал дизайн и уникальный метод формирования декоративных соединений серебряных поверхностей. Осборн был членом Лиги студентов-художников и активно участвовал в сообществе художников Нью-Йорка, хотя часть своей карьеры он прожи-

вал в Атлборо (штат Массачусетс). В статье 1905 года, опубликованной в газете *North Attleboro*, было отмечено, что работа мистера Чарльза Осборна по производству изящных предметов искусства из серебра поместила его в число ведущих дизайнеров мира.

Под руководством Эдварда Мура серебряное подразделение *Tiffany & Co.* производило шедевры. Это привлекало в фирму лучших мастеров. Чарльз Осборн оставил свою должность главного дизайнера в *Whiting Manufacturing Company*, чтобы учиться у Мура и работать с ним. В результате этого творческого сотрудничества появились изделия, которые считаются эталонами качества и изысканного вкуса.

Миниатюрный шоколадный кувшинчик из коллекции музея Метрополитен в Нью-Йорке является примером новаторства Осборна в *Tiffany & Co.* Спиральные формы, подчеркивающие корпус шоколадника, вместе с мастерски вырезанными листьями, обрамляющими носик, являются отличительными чертами работ Осборна. Реалистичные накладные фигурки раков и крабов демонстрируют виртуозное исполнение и мастерство. «Эстетика насыщенного красного цвета — результат кропотливых экспериментов и новаторского использования электролитической технологии для достижения новых тонов и неожиданных эффектов на поверхности предмета» [1] (рис. 6)..

Практически сразу после начала работы Осборна в *Tiffany* рука мастера стала узнаваемой во многих серебряных изделиях. Его художественные работы в японском стиле созданы с отменным вкусом и, безусловно, уникальны. Осборн смело сочетает детали европейского традиционного декора и японские мотивы. Мур, как и Осборн, черпал вдохновение, изучая японские произведения искусства, однако их работы никоим образом не были подражательными.

В формах изделий обнаруживается текучесть. Плавные, чувственные цветочные композиции впервые появляются на тыквообразных кофейниках Эдварда Мура, однако они явно принадлежат Осборну. Зрелые работы Мура значительно более сдержанны, в каком-то смысле они «более японские», нежели изделия Осборна. Визитной карточкой Чарльза Осборна стал мотив спирали. Обычно чуждая работам Мура спираль теперь выступает как доминирующий элемент декора и дизайна изделий. Во время пребывания Осборна в *Tiffany* это спиралевидное движе-



Рис. 6. Шоколадник (смешанная техника: серебро, патинированная медь, золото и слоновая кость), $11 \frac{5}{8} \times 7 \times 5 \frac{1}{2}$ дюйма ($29,5 \times 17,8 \times 14$ см). Дизайн Чарльза Осборна. Ювелирный дом *Tiffany*, Нью-Йорк, 1879 год

ние линий, узоров и форм приобретало все большее значение.

Вскоре после перехода Осборна из *Whiting Manufacturing Company* в *Tiffany*, Эдвард Мур представил серебряному дивизиону старую японскую технику «жемчужная чеканка» или просто «жемчужина». С помощью этого метода маленькие круглые полусферы, или «жемчужины», выбиваются в серебре, превращаясь в свободно вращающиеся, спиралевидные или плавные ряды. Очень скоро в «японских» изделиях появились спиральные композиции Осборна в этой новой технике. Загадочные наutilusы, морские звезды, спелые гранаты, виноградные лозы и ползущие насекомые легко угадываются в пластичных градиентах серебряных жемчужин.

Морские мотивы доминируют в художественном арсенале Осборна. Дизайн серебряных произведений *Tiffany* 1880-х годов с их плавными спиралевидными линиями и округлыми чувственными формами прекрасно гармонирует со стилем ар-нуво. Шедевры ар-нуво стоят особняком в истории *Tiffany* не только как легко узнаваемый

индивидуальный стиль, но и как воплощение изысканной красоты, утонченного вкуса и виртуозного исполнения, которым мы обязаны гению Чарльза Осборна.

Упрямо ползущий вверх жук типичен для декора Мура. Зубчатая спираль и гексагональная форма подставки ручной чеканки характерны для Осборна. Рукоятка выполнена в виде стрекозы, а конический предмет со спиралевидным декором — это крышка свечи (рис. 7).



Рис. 7. Подсвечник «Стрекоза» (смешанная техника: серебро, золото, ручная обработка мартеле). 4 5/8 × 7 × 4 1/2 дюйма (12, 5 × 12 см).
Дизайн Эдварда Мура и Чарльза Осборна.
Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1880 год

Перед нами кувшин с градуированной точечной чеканкой «перлинг» по ручке и накладными элементами декора. Декоративные элементы листьев сумаха увеличены в объеме с помощью техники кислотного травления. Разделенные надвое ручки супницы плавно переходят в основание. Расположение декоративных элементов и форма предметов типичны для художественного стиля Осборна (рис. 8, 9).

Конфетница или фруктовая вазочка украшена цветочным узором шиповника, исполненным в технике кислотного травления. Центр и основание ножки украшены спиралевидным градуированным декором — полукруглыми бусинами в технике чеканки «перлинг», своего рода визитной карточкой Осборна. Для изделия характерны ритмично повторяющиеся элементы волнообразного орнамента по краю конфетницы и симметрия, что не совсем типично для японской художественной традиции (рис. 10).

Внимание авторов настоящей статьи привлеч процесс возникновения и особенности развития американского декоративно-прикладного искусства в серебре XIX века.

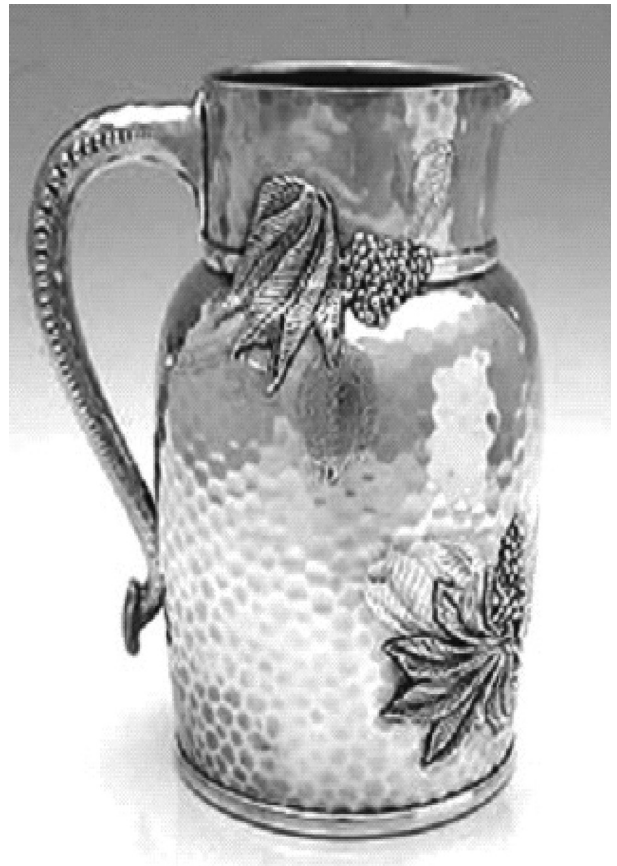


Рис. 8, 9. Кувшин и супница в японском стиле (смешанная техника: серебро, ручная обработка мартеле, точечная ковка «перлинг», кислотное травление).
Дизайн Эдварда Мура и Чарльза Осборна.
Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1885 год

В частности, феномен влияния японской эстетики на американское декоративное серебро. События того периода определили новые направления и целую эпоху в западном искусстве. Натуралистические мотивы, невиданные ранее техники смешанных металлов, новаторские технологии, помноженные на талант американских дизайнеров, подарили миру бесценные шедевры.



Рис. 10. Конфетница или фруктовая вазочка (смешанная техника: серебро, позолота, ручная обработка мартеле, точечная ковка «перлинг», кислотное травление). Дизайн Чарльза Осборна. Ювелирный дом *Tiffany*, Нью Йорк, 1883 год

Подводя итог, отметим, что творчество художественного директора серебряного дивизиона *Tiffany* Эдварда Мура и выдающегося дизайнера Чарльза Осборна во многом определило будущее ювелирного дома, диктующего моду, направления и тенденции во всей отрасли ювелирного искусства. «Короли ювелиров» подняли художественный престиж компании *Tiffany* на невиданную высоту. Заслуженные призы серебряного дивизиона на всемирных выставках привлекли в компанию немало талантливейших художников Америки последней трети XIX века.

Команда звездных дизайнеров, кропотливое изучение японских образцов и их художественное переосмысление создали уникальные мотивы и неповторимый стиль в изделиях *Tiffany*. Художественное наследие «японского» периода компании уникально и бесценно, оно заслуженно пользуется уважением во всем мире и является предметом гордости американской нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Loring J.* Magnificent Tiffany Silver. New York: Harry N. Abrams, 2001. 272 p.
2. *Dresser C.* Traditional Art and Crafts of Japan. New York: Dover Publications, 2019. 467 p.
3. *Hanks D. A., Toher J.* Metalwork: An Eclectic Aesthetic // In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement. New York: Metropolitan Museum of Art, 1986. P. 253–278.
4. *Williams E. A.* Gorham Silver. Designing Brilliance 1850–1970 // RISD Museum. 2019. May – December 1. URL: <https://risdmuseum.org/exhibitions-events/exhibitions/gorham-silver>
5. *Falino J.* "The Pride Which Pervades thro Every Class": The Customers of Paul Revere // Vol: New England Silver and Silvermithing 1620–1815. P. 152–182. URL: <https://www.colonialociety.org/node/1365>
6. *Schults N.* Eastern Influence on American Aesthetic Movement Silver // Heritage Auctions. 2016. March 8. URL: <https://blog.ha.com/2016/03/eastern-influence-on-american-aesthetic-movement-silver/>
7. Reviewing the Situation: Art in Decorative Arts // American Decorative Art. URL: <https://americandecorativeart.com/internalpages/exhibitions/carnegie/index.html>
8. The Morse Historic Design Lecture. Japan, the West, and the Emergence of Japonism in Design // Cooper Hewitt. 2018. March 28. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HEOtMzhBrF8>

I. A. Peremislov

Argosy University-School of Business and Management
2233 West Dunlap Avenue, Phoenix, Arizona, 85021, USA

L. G. Peremislov

Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov
30 Tovarishesky per., Moscow, 109004, Russian Federation

JAPANESE AESTHETICS IN AMERICAN SILVER MASTERPIECES

Japanese culture with its unique monuments of architecture, sculpture, painting, small forms, decorative and applied arts, occupies a special place in the development of world art. Influenced by China, Japanese masters created their own unique style based on the aesthetics of

contemplation and spiritual harmony of man and nature. In the context of "Japan's inspiration" the work refers to the influence of the art of the Land of the Rising Sun on American decorative arts and, in particular, on the silver jewelry industry in trends of a new aesthetic direction of the last third of the XIXth century, the "Aesthetic movement".

The article provides a brief overview of the history of the emergence and development of decorative silver art in the United States. The important centers of silversmithing in the USA and the most important American manufacturers of the XIXth century are described in more detail. The article also touches on the influence of Japanese aesthetic ideas on European creative groups and on the formation of innovative ideas in European decorative arts. At the same time, an attempt is made to trace the origin, development trends, evolution and variations of "Japanesque" style in American decorative and applied art, in particular, in the works of Edward Moore and Charles Osborne (Tiffany & Co jewelry multinational company).

Keywords: decorative and applied art, Japan, USA, Tiffany, silver, aesthetics, art trends, Art Nouveau style

DOI: 10.36871/hon.202102010

Received: January 18, 2021

Accepted: January 29, 2021

Information about the authors:

Igor A. Peremislov — Dr. Sci., Honorary Foreign Member of The Russian Academy of Arts, Associate Professor of Argosy University, Honorary Professor of The Russian State Specialized Academy of Arts (RSAI) (USA)
ipromislove@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-9869-069X

Larisa G. Peremislov — Philologist, Art Critic, Expert in Antique Silver and Decorative Arts
lperemislov@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-7664-2550

REFERENCES

1. Loring J. *Magnificent Tiffany Silver*. New York: Harry N. Abrams, 2001. 272 p. (In English)
2. Dresser C. *Traditional Art and Crafts of Japan*. New York: Dover Publications, 2019. 467 p. (In English)
3. Hanks D. A., Toher J. *Metalwork: An Eclectic Aesthetic*. In *Persuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1986, pp. 253–278. (In English)
4. Williams E. A. *Gorham Silver. Designing Brilliance 1850–1970. RISD Museum*. 2019. May 3 – December 1. (In English). Available at: <https://risdmuseum.org/exhibitions-events/exhibitions/gorham-silver>
5. Falino J. "The Pride Which Pervades thro Eve-ry Class": The Customers of Paul Revere. *Vol.:* *New England Silver and Silvermithing 1620–1815*. pp. 152–182. (In English). Available at: <https://www.colonialsociety.org/node/1365>
6. Schults N. *Eastern Influence on American Aesthetic Movement Silver*. *Heritage Auctions*. 2016, March 8. (In English). Available at: <https://blog.ha.com/2016/03/eastern-influence-on-american-aesthetic-movement-silver/>
7. *Reviewing the Situation: Art in Decorative Arts*. *American Decorative Art*. (In English). Available at: <https://americandecorativeart.com/internalpages/exhibitions/carnegie/index.html>
8. *The Morse Historic Design Lecture. Japan, the West, and the Emergence of Japonism in Design*. *Cooper Hewitt*. 2018, March 28. (In English). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=HEOtMzhBrF8>



Е. С. Супотницкая, Е. Ю. Шарма

Институт современного искусства
121309, Российская Федерация, Москва, улица Новозаводская, 27А

В ТЕНИ ШАЛЯПИНА: ИВАН ЕРШОВ

Статья посвящена научному осмыслению творческого наследия И. В. Ершова, имя которого, с одной стороны, мыслилось современниками как равнозначное Ф. И. Шаляпину, а с другой — со временем оказалось как бы «в тени» последнего, что пока не нашло соответствующего отклика в отечественном музыкознании. Между тем понимание необходимости всестороннего изучения искусства Ивана Ершова имело место еще в первой половине прошлого века, и это отразилось в публикациях его современников.

В этом контексте сопоставляются основные биографические сведения, касающиеся Ф. И. Шаляпина и И. В. Ершова. На основании проведенного сравнения делается вывод как об определенной схожести начала их творческого пути, так и о существенных отличиях в их артистической индивидуальности, что в конечном итоге повлияло на развитие карьеры и масштаб популярности каждого певца.

В целом обращение к данной теме показало, что материалы, касающиеся деятельности И. В. Ершова, не столь обширны и требуют специальных изысканий. В то же время его наследие нуждается в изучении с точки зрения восстановления исторической справедливости, а также рассмотрения в аспекте междисциплинарных пересечений. Очевидно, что с позиций современного музыкознания подобная проблематика остро нуждается в серьезном научном переосмыслении.

Ключевые слова: Иван Ершов, Федор Шаляпин, артист, исполнитель, оперный певец, тенор

DOI: 10.36871/hon.202102011

Статья поступила в редакцию: 21 декабря 2020 года

Рекомендована в печать: 5 февраля 2021 года

Сведения об авторах:

Супотницкая Елена Станиславовна — доцент кафедры академического пения

lena5355@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-0554-8772

Шарма Елена Юрьевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство»

el.sharma@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-9296-811X

Не секрет, что рубеж XIX–XX веков в истории музыки отмечен небывалым расцветом отечественного вокального искусства, а такие исполнители, как И. В. Ершов, Л. Я. Липковская, А. В. Нежданова, М. А. Славина, Л. В. Собинов, И. В. Тартаков, Н. Н. Фигнер, Ф. И. Шаляпин составили высочайшую репутацию русской певческой школе. Однако за прошедшее столетие отдельные имена неожиданно ушли на второй план, стали как бы менее «заметны» для исследователей. Так, на сегодняшний день, в отношении двух равновеликих фигур — Ивана Ершова и Федора Шаляпина — в отечественном музыкознании на-

блюдается отчетливое смещение вектора научных интересов в сторону последнего (*рис. 1*).

Действительно, если творчество Ф. И. Шаляпина получило всестороннее освещение в многочисленных публикациях и теоретическое осмысление в трудах последних десятилетий¹, то работ, посвященных И. В. Ершову, несопоставимо меньше, при этом все они из-

¹ Достаточно упомянуть диссертации М. В. Анестратенко (2016), С. В. Семиколеновой (2011), Чун Се Ик (2008), И. И. Силантьевой (2007), Н. И. Кузнецова (2005) и др., где так или иначе затрагиваются различные аспекты деятельности певца.

даны в прошлом веке. Из значимых исследований упомянем фундаментальную, но практически единственную в своем роде монографию А. А. Гозенпуда, вышедшую вторым изданием в 1999 году. Между тем понимание необходимости всестороннего изучения искусства артиста имело место еще в 20-е годы прошлого века. К примеру, один их критиков в 1925 году подчеркивал, что «полная и исчерпывающая характеристика И. В. Ершова может быть дана лишь в обстоятельном специальном исследовании, с которым нужно поторопиться, так как материал очень полн и обилен, а лиц, на глазах которых целиком протекла... работа И. В. Ершова, не так много» [7, 9]. Но уже в 1936 году известный оперный режиссер В. П. Шкафер отмечал, что певца «недостаточно оценили... современники» [14, 205]. Далее, в 1966 году, музыковед М. О. Янковский констатировал, что «новым поколениям ценителей музыкального театра известно о нем (Ершове — *Е. С.* и *Е. III.*) до обидного мало» [3, 8]. В 1969 году на указанную тенденцию обращает внимание другой оперный режиссер — Э. И. Каплан, который, в частности, пишет: «Одна за другой выходят в мир книги о Федоре Ивановиче Шаляпине, раскупаются записи — пластинки, во всю мощь передает радио его голос, снова и снова вырастает могучим богатырем русский певец. Новые поколения, не слышавшие его никогда живого, будто и слышали, и видели, и давно полюбили. Но молчим мы пока еще об Иване Васильевиче Ершове. А ведь пора, давно пора говорить о нем полным голосом» [5, 119]. Тем не менее специальное обращение к данной теме показало, что проблема до сих пор не решена и сохраняет свою актуальность до сегодняшнего времени.

При этом следует отметить: если в отношении постановки голоса Ершова (в отличие от Шаляпина) время от времени и раздавались отдельные критические замечания, отмечавшие определенные недостатки звучания, то его драматическое дарование не вызывало никаких разночтений. К примеру, С. Ю. Левик в данном контексте приводит слова своего учителя, профессора пения М. Е. Медведева: «Если бы у него (Ершова — *Е. С.* и *Е. III.*) не было этого зажатого (горлового) тембра, он бы, может быть, и обогнал Шаляпина. Потому что и его драматический талант не меньше» [6, 110]. Однако тот же С. Ю. Левик признает, что «абсолютного совершенства невозможно достигнуть ни в чем, не могут его достигнуть и певцы. В тех или иных “грехах”



Рис. 1. И. В. Ершов, Милан, 1894 год [3]

можно упрекнуть любого из лучших <...> Ершова встречали, так сказать, “по одежде” и не сразу успевали его разглядеть. Особенно в такой партии, ... в которой привычно было, прежде всего, услышать сладкозвучие какого-нибудь соловья» [там же, 357].

Любопытно, что в свое время обсуждение манеры пения И. В. Ершова вызвало даже заочную полемику в профессиональной среде. Итог ей подвел в своем труде А. А. Гозенпуд, который считает, что «естественнее назвать его (“горловой” звук среднего регистра у Ершова — *Е. С.* и *Е. III.*) свойством, особенностью этого голоса, а не пороком», уточняя, однако, что такое право «дается только гению» [2, 95].

Однако на комплексную оценку творчества И. В. Ершова указанное обстоятельство коренным образом никак не влияло, и его место в одном ряду с Ф. И. Шаляпиным в этой связи никогда не оспаривалось. Более того, очевидцами отмечались некоторые общие закономерности в художественной деятельности обоих исполнителей. Обратимся вновь к свидетельству Э. И. Каплана, который пишет следующее: «Два бунтаря, два реформатора оперного театра, двое мятежных духом. Начали почти

в одно и то же время — Шаляпин и Ершов. Они шли разными дорогами, несли в себе разные ценности и разные возможности. Они сами были разные, как и среда, их воспитавшая, как и почва, на которой они вырастали. Но то общее, что было между ними, оказалось гораздо значительней» [5, 118–119].

Неудивительно поэтому, что для современников их имена практически всегда мыслились как равнозначные. Так, весьма образные параллели проводит, к примеру, Н. Н. Боголюбов: «Если Шаляпин был Леонардо да Винчи в оперном искусстве, то Ершов многими сторонами своего огромного таланта соприкасался с творчеством монументального Микеланджело» [1, 156–157]. Далее, у того же Э. И. Каплана читаем: «На оперной сцене, в сущности, были тогда только два крупных актера... — Шаляпин и Ершов. Оба раздвинули рамки привычного в оперном театре, но остались одинокими и единственными» [5, 140].

В свою очередь, известный певец А. П. Иванов подчеркивает: «И. В. Ершов, как и Ф. И. Шаляпин, ставил перед собой другие задачи, волновавшие в то время всех передовых деятелей русского искусства: он посвятил себя борьбе за жизненную правду, за реализм, против рутины и штампа» [4, 67]. Наконец, Д. И. Похитонов прямо указывает, что «Ершов был Шаляпиным среди теноров» [10, 177].

Интересно также, что одно время даже имели место споры относительно своеобразного «первенства» одного из двух певцов², причем мнения по этому поводу носили прямо противоположный характер, что опять-таки косвенным образом свидетельствует о равной оценке обеих фигур непосредственными очевидцами.

В этой связи любопытно было бы сопоставить некоторые детали биографического характера, касающиеся указанных исполнителей. Обратимся к фактам (табл. 1).

Таблица 1

Сводная таблица основных биографических сведений
о И. В. Ершове и Ф. И. Шаляпине

№ п/п	Основные сведения	И. В. Ершов	Ф. И. Шаляпин
1	2	3	4
1	Год рождения	1867	1873
2	Место рождения	Область Войска Донского	Казань
3	Происхождение	Из донских казаков	Из крестьян
4	Тип голоса	Драматический тенор	Бас кантанта
5	Начальное образование	Приходское училище	Двухклассное городское училище
6	Пение с детского возраста	Да (ученический хор приходского училища, церковный хор)	Да (церковный хор)
7	Первоначальная профессия	Машинист поезда	Различные ремесленные специальности (сапожник, токарь и др.)
8	Место учебы	Петербургская консерватория	Частные уроки
9	Диплом об окончании консерватории	Да	Нет
10	Педагог по вокалу	С. И. Габель (ученик К. Эверарди)	Д. А. Усатов (ученик К. Эверарди)
11	Стажировка в Италии	Да (педагог — Ч. Росси)	Нет
12	Работа в провинциальных театрах	Да (Харьков)	Да (Уфа, Казань, Тифлис)
13	Мариинский театр	Да (дебют, 5 апреля 1895 года, опера Ш. Гуно «Фауст»)	Да (дебют, 5 апреля 1895 года, опера Ш. Гуно «Фауст»)
14	Большой театр	Да (гастроли)	Да
15	Другие театры	Нет	Московская частная опера С. И. Мамонтова
16	Оперный певец	Да	Да

² Об этом, в частности, упоминает А. А. Гозенпуд.

1	2	3	4
17	Общее количество оперных партий	Около 60	Около 70
18	Знаковые оперные партии	Герои опер Р. Вагнера (Зигфрид, Зигмунд, Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан, Логе); Гришка Кутерьма (Н. А. Римский-Корсаков «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»)	Борис Годунов (М. П. Мусоргский «Борис Годунов»); Мефистофель (А. Бойто «Мефистофель»), Ш. Гуно «Фауст».
19	Репертуарные предпочтения (зарубежные композиторы)	Немецкая опера	Итальянская опера
20	Камерный певец	Да	Да
21	Гастрольная активность	Низкая	Высокая
22	Зарубежные театры	Да	Да
23	Степень известности у широкой публики	Низкая	Высокая
24	Отношение к рекламе	Отрицательное	Положительное
25	Почетное звание	Заслуженный артист Императорских театров (1910), народный артист Республики (РСФСР) (1925), народный артист СССР (1938)	Солист Его Величества (1910), народный артист Республики (РСФСР) (1918–1927, возвращено в 1991 году)
26	Другие награды	Орден Ленина	Ордена и медали Российской империи и зарубежных стран
27	Ученая степень	Да	Нет
28	Режиссура опер	Да	Да
29	Смежная профессия	Профессор консерватории (1915–1943)	Художественный руководитель Мариинского театра (1918–1921)
30	Преподавание в вузе	Да	Нет
31	Запись на грампластинках	Да (мало), около 15 произведений	Да (много), 187 произведений*
32	Художественная одаренность (увлечение живописью, скульптурой)	Да	Да
33	Изданные мемуары	Нет	Да
34	Съемки в кино	Нет	Да
35	Эмиграция	Нет	Да
36	Место кончины	Ташкент (эвакуация)	Париж (эмиграция)
37	Дата кончины	1943	1938

Примечание; * В общей сложности 471 запись.

Источник: Составлено на основе данных, приведенных в монографии А. А. Гозенпуда [2], словаре А. М. Пружанского [11], энциклопедии И. Ф. Петровской [9] и «Русской музыкальной газете» [12].

Сравнительный анализ приведенных данных позволил выявить некоторые общие черты, которые особенно отчетливо просматриваются на первоначальном этапе жизненного пути двух певцов. Действительно, во-первых, оба принадлежали практически к одному поколению. Во-вторых, их «простое» происхождение подразумевало и сходные стартовые пози-

ции. В-третьих, их педагоги по вокалу имели непосредственное отношение к школе знаменитого К. Эверарди³. В-четвертых, обращает на себя внимание то обстоятельство, что оба

³ Однако И. В. Ершов, в отличие от Ф. И. Шаляпина, не только получил фундаментальное консерваторское образование, но и стажировался в Италии.

определенное время работали в провинции, а затем одновременно дебютировали в Мариинском театре в опере Ш. Гуно «Фауст»⁴.

Тем не менее изучение данного вопроса показало, что дальнейшая творческая судьба сложилась у них совершенно по-разному в соответствии со спецификой дарования и складом характера каждого из исполнителей. И это несмотря на то, что Ершов «как и Шаляпин, ... сочетал в себе все элементы, необходимые для творчества первоклассного оперного артиста: сильный, могучий голос большого диапазона, исключительную чуткость к музыке, громадный темперамент, четкость и выразительность дикции и прекрасную сценическую внешность» [10, 177].

Кстати, на это же обстоятельство указывает в своем исследовании А. А. Гозенпуд, который совершенно справедливо обнаруживает коренные отличия в их артистической индивидуальности. Действительно, типичному интроверту И. В. Ершову было чуждо все, связанное с тем, что сегодня именуют «пиаром». Известно, к примеру, что он отказывался от гастролей, престижных ангажементов⁵, ограничив свою деятельность рамками Мариинского театра, а «болезненная скромность... мешала ему приняться за воспоминания»⁶ [2, 15]. Так, по свидетельству М. О. Янковского, «Ершов категорически уклонялся от записи своих партий на грамофонные пластинки, утверждая, что ... механическая запись пения “в машину” не передает подлинного замысла партии и ее воплощения» [3, 8]. Кроме того, будучи крайне консервативным в отношении технических новшеств, Иван Васильевич «враждебно» относился и к аудиозаписям, и к киносъемкам, по сути, отвергая все доступные ему средства «раскрутки» и сознательно отказываясь «от прижизненной славы» [там же, 17].

⁴ Как известно, для И. В. Ершова этот дебют был повторным.

⁵ Например, предложений, поступавших от самой К. Вагнер. Так, у А. А. Гозенпуда читаем: «Весть о Ершове, исполнителе партий Тристана, Тангейзера, Зигмунда и Зигфрида, дошла до Козимы Вагнер, и она в 1901 году пригласила его в Байреит. Письмо вдовы композитора взволновало артиста. Однако им овладели сомнения. Для дебюта в “Доме торжественных представлений” необходимо было выучить партии на немецком языке, а главное, согласовать свою трактовку с чуждой ему байрейтской традицией» [2, 258].

⁶ Притом, что Ф. И. Шаляпин издал первые мемуары еще в 1926 году.

М. О. Янковский, говоря о И. В. Ершове, писал: «Пожалуй, нет еще случаев, чтобы поистине выдающийся артист почти не знал гастролей или столь редко появлялся на концертной эстраде, хотя каждое его такое выступление становилось праздником. Чтобы кто-либо так убежал от шума вокруг своей личности, так уклонялся от репортеров, так не любил эффектных высказываний “по случаю”. Трудно найти подобный пример пренебрежения тем, что может содействовать успеху, популярности. <...> В отличие от подавляющего большинства артистов, он не копил отзывов прессы, не вел широкой переписки, ... не учился науке “подать себя”» [там же, 7–8]. Не случайно один из критиков прямо отмечал, что Иван Васильевич провел свою артистическую деятельность в буквальном смысле «затворником» [7, 8].

Между тем сохранилось множество восторженных отзывов очевидцев, которые убедительно демонстрируют масштаб дарования певца, а художник Б. А. Альмединген вообще характеризует период его творческой активности как «эпоху Ершова» в репертуаре драматического тенора [2, 117] (рис. 2).

Приведем некоторые свидетельства современников.

«Ершов обладал чудесной фигурой, выразительным лицом и замечательной дикцией, позволявшей артисту создавать на музыке свои драматические фразы, которые смело могли спорить с гениальным шаляпинским декламационным творчеством» [1, 156].

«Когда я... услышал из уст своего учителя, <...> что Ершов по таланту — тот же Шаляпин, я не поверил в искренность его слов и, переехав в Петербург, особенно не стремился услышать Ершова. Но вот я попадаю в Дворянское собрание на какой-то сборный концерт хора Мариинского театра, и в этом концерте Ершов с хором поет отрывки из мейерберовского “Пророка” и из “Садко”. <...> Эстрада превращается в театр, концерт — в спектакль, и это делает только один артист (Ершов — *Е. С.* и *Е. III.*)» [6, 357].

«Такое идеальное перевоплощение доступно лишь великому артисту. <...> Необычайная сила воздействия этого выдающегося артиста порождается сочетанием превосходной музыкальной выразительности с пластичностью движений и жестов (последним могут позавидовать многие балетные артисты). Эта гармоничность возводит его художественное творчество на недосягаемую высоту» [8, 13].



Рис. 2. И. В. Ершов в роли Зигфрида в опере Р. Вагнера «Зигфрид», 1909 год [14]

«В равной мере Ершову удавались и образы западноевропейского классического репертуара, и русской музыкальной классики. Многие из этих образов в интерпретации Ершова стали классическими и... непревзойденными» [5, 10].

«Убеждающая сила исполнения Ершова была такова, столь выразительно было безбрежное богатство тембров и интонаций певца, что, казалось, другим и не мог быть голос того персонажа, которого он воплощал. Иными нельзя было представить ни Зигфрида, ни Гришку Кутерьму, ни Садко, ни Финна. <...> Были десятки певцов-теноров, чьи голоса по красоте превосходили голос Ершова, также как были басы несравненно более мощные, чем бас Шаляпина. Однако и Шаляпин, и Ершов никем не превзойдены, ибо они достигли синтеза вокального и сценического начал» [2, 95].

«Избыточность выразительности — эффект исполнения. Но у Ершова все это настолько ярко, талантливо и главное — в такой мере одухотворено настоящим вдохновением, что ни с какими обычными нормами к нему не подойдешь. <...> Ершов — это колоссальная, чудовищная сила» [6, 111].

«Репертуар Ершова был огромен <...> и везде Ершов проявлял с большей или меньшей яркостью свою поразительную способность проникаться всеми особенностями стиля композитора и создавать в сценическом смысле вполне законченный образ» [13, 267].

«Ершов — огромная сила оперного искусства, это мощный вулкан артистизма, откуда создается на сцене художественный подъем и творчество» [14, 205].

Отметим, что в отзывах современников зачастую заложено определенное субъективное начало, поэтому подобные свидетельства не всегда могут претендовать на системное и независимое изложение фактов. Однако в случае с И. В. Ершовым в этом отношении можно говорить об уверенной тенденции, которая базируется на результатах изучения большого корпуса соответствующих источников. И именно в подобном контексте следует подчеркнуть, что в оценках творчества исполнителя многочисленные очевидцы (что следует в том числе и из приведенных цитат) проявили редкое единодушие⁷. Кроме того, имеется и своего рода косвенное подтверждение сложившегося положения дел, которое затрагивает такую щекотливую тему, как конкуренция в артистической среде.

К примеру, тот же А. А. Гозенпуд подчеркивает, что «в обеих автобиографических книгах Шаляпин ни разу не упомянул имени Ершова, словно и не было такого художественного явления» [2, 10]. Между тем оба певца не только одновременно дебютировали в Мариинском театре в 1895 году, но и были партнерами по ряду опер, таких как «Алеко», «Псковитянка» и «Хованщина». Известно также, что в 1911 году, когда Ф. И. Шаляпин ставил оперу «Хованщина», между певцами имели место серьезные разногласия. Таким образом, повод для упоминания имени Ершова у Шаляпина, несомненно, был, однако он им по каким-то причинам не воспользовался.

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что всеобъемлющий талант Федора Ивановича, затмевающий на сцене остальных исполнителей, мог найти адекватный «противовес» только в лице И. В. Ершова: «Гений Шаляпина был так велик, что, выступая даже в небольшой роли, он концентрировал внимание зрителей на себе и отодвигал в тень исполнителей центральных партий. Быть может, только в редких

⁷ Особенно это касается зрелого периода творчества И. В. Ершова.

случаях, когда его партнером оказывался Ершов, <...> равновесие в ансамбле восстанавливалось» [там же, 9] (рис. 3).



Рис. 3. Сцена из оперы «Алеко» С. В. Рахманинова. Алеко — Ф. И. Шаляпин, Земфира — М. А. Дейш-Сионицкая, Молодой цыган — И. В. Ершов, 1899 год [3]

Однако вне сценического пространства Иван Васильевич не сумел или не захотел занять равнозначную позицию. В то время как ярчайшая фигура Ф. И. Шаляпина постоянно находилась и на виду, и «на слуху» у широкой аудитории, И. В. Ершов намеренно избегал излишней публичности. В этой связи его популярность носила сугубо локальный характер, что подтверждается и свидетельствами современников. Так, критик В. В. Держановский прямо указывал, что «Ершова Москва почти не знает. Более того, его известность, как это ни странно по первому взгляду, известность местная, петроградская, а поле его деятельности почти замкнуто границами Мариинской сцены» [3, 316–317]. Поэтому «когда Ершов в 1916 году выступил в Большом театре в “Сказании о невидимом граде Китеже” и потряс зрителей Москвы, многие были изумлены несоответствием гигантского масштаба таланта певца и малой популярности его имени»⁸ [2, 8].

Кроме того, интересную параллель в данном случае приводит критик Н. И. Малков. Делая ретроспективный обзор тридцатилетней творческой деятельности певца, он подчеркивает, что последний «никогда не позволял себе выступать в концерте с со-

мнительными в художественном отношении программами, рассчитанными на успех у “широкой” публики» [7, 8]. Интересно, что в то же время в статье отмечается склонность Ф. И. Шаляпина к подобным мероприятиям.

К тому же Иван Васильевич не отличался «звездными» запросами в быту. Так, если Ф. И. Шаляпин владел приличным состоянием и обширной недвижимостью (причем некоторые подобные покупки даже освещались тогдашней прессой, что в определенной степени служило последнему дополнительной рекламой), то притязания И. В. Ершова в этом отношении были гораздо умереннее. По утверждению его жены, С. В. Акимовой-Ершовой, артист «придерживался скромного и уединенного уклада жизни. Никогда не забывал о том, из какой бедности вышел в люди. Никаких излишеств и баловства сам себе не позволял» [3, 271].

Любопытно, что известность Ф. И. Шаляпина была настолько велика, что его имя стало даже своеобразным «брендом» и, соответственно, было использовано предпринимателями для привлечения публики, послужив названием целому ряду так называемых товаров народного потребления⁹. Естественно, все это еще больше способствовало широкой популяризации его личности. В то же время подобную ситуацию невозможно представить в отношении И. В. Ершова, в первую очередь, конечно, по причине его необычайной скромности, которую отмечали даже его коллеги и ученики. Так, В. П. Шкафер в своих воспоминаниях восклицал: «Нужно удивляться скромности этого замечательного, огненно-темпераментного артиста-художника» [14, 205]. Специально уделяет внимание данному вопросу и А. П. Иванов. В качестве примера он приводит интересный факт из жизни певца: «После Октябрьской революции Ершову для жительства был предоставлен бывший особняк фрейлины Вырубовой в Царском селе. <...> Он с благодарностью принял этот дар рабоче-крестьянского правительства, но в то же время тяготился им... В конце концов, Ершов нашел выход из положения. Он предложил переоборудовать особняк под общежитие для студентов, а сам поселился в обыкновенной квартире,

⁸ В этой связи нельзя не упомянуть о роли Гришки Кутерьмы, которая наряду с вагнеровскими образами считалась вершиной творческого гения И. В. Ершова.

⁹ К примеру, И. Ф. Петровская называет в этом ряду предметы галантереи, парфюмерии и даже конфеты с его именем [9, 484].

которую ему выделил Ленинградский горсовет» [4, 78]. Характерным эпизодом биографии артиста может также послужить следующий случай, описанный С. В. Акимовой-Ершовой: «Недели за три до смерти Иван Васильевич посвятил меня в то, что в сберкассе в Ленинграде находится его завещание, по которому он свои денежные сбережения определил поровну для нуждающихся студентов вокального факультета консерватории (курсив наш — *Е. С. и Е. Ш.*) и для семьи» [3, 274]. Приведенные характеристики подтверждаются и рассуждениями самого И. В. Ершова, который считал, что «подлинное служение сцене... не следует смешивать... с сутяжничеством денежно-золотого благополучия и уверенности» [2, 291]. Естественно, при подобных убеждениях и соответствующем образе жизни не могло быть никаких «сенсаций», привлекающих внимание обывательской аудитории, что, несомненно, имело бы место при наличии каких-либо «громких» событий в личной жизни певца. Таким образом, изучение данного вопроса показало, что уже в то время для популярности исполнителя необходим был пресловутый «пиар», которого не хватило для полноценной «раскрутки» имени И. В. Ершова.

Как известно, после ухода с оперной сцены артист сосредоточился на преподавательской деятельности в Петроградской (Ленинградской) консерватории, что также не подразумевало широкой публичности. При этом нельзя не упомянуть о его вкладе в становление отечественного музыкального образования. Подтверждение этому находим, к примеру, в воспоминаниях А. П. Иванова, который, в частности, пишет: «Ершов, уже в бытность свою профессором консерватории, требовал, чтобы на его уроках вместе с певцами присутствовали и дирижеры-практиканты, которым поручалось вести спектакли. Можно смело утверждать, что это сыграло положительную роль в деле воспитания молодых советских музыкантов» [4, 67]. Кроме того, известно, что, находясь в ряду основателей и руководителей консерваторской оперной студии, Иван Васильевич воспитал целую плеяду оперных исполнителей, которые впоследствии составили высочайшую репутацию уже советского вокального искусства. Среди них — М. А. Довенман, А. П. Иванов, В. Н. Кудрявцева-Лемешева, Т. Н. Лаврова, С. П. Преображенская и др.

В этом смысле В. В. Держановский совершенно справедливо констатирует, что И. В. Ершов «блеску европейской славы предпочел подвижническую деятельность у себя дома, мало заботясь о себе, но не жалея своих сил для дела русской оперы. Ершов не только блестяще одаренный певец, но и редкий представитель поистине бескорыстной “влюбленности” в искусство, которому он служит» [3, 319].

Таким образом, артист, в течение жизни планомерно отдаляясь от широкой аудитории, естественно, оказался, в «тени» более публичного коллеги. Хотя, как видно из приведенных материалов, его творчество, несомненно, заслуживало более пристального внимания и изучения. Тем не менее возникновение подобной тенденции отнюдь не умаляет масштабов деятельности певца и ее значения для отечественного вокального искусства. Как справедливо отмечает Э. И. Каплан, «современники Шаляпина, Ершова и многих других не удосужились превратить их труд, подвиг в систему, пригодную для мирового оперного театра. Никто не удосужился систематизировать актерские и певческие достижения величайших русских певцов, чтобы их сделать учебниками для оперной молодежи, руководством для советского оперного театра» [5, 184]. Однако если в случае с Ф. И. Шаляпиным ситуация со временем претерпела позитивные изменения, то в случае с И. В. Ершовым она остается практически неизменной. Между тем данная тема позволяет расширить ракурс исследования до междисциплинарного уровня, что подтверждает, к примеру, следующее утверждение Б. А. Альмедингена: «Вся актерская деятельность Ивана Васильевича, метод его творчества в создании образов глубоко поучительны не только для артистов оперного театра, но и для... художников» [3, 123].

Изучение вопроса в целом показало, что материалы, касающиеся деятельности певца, не столь обширны и зачастую требуют специальных изысканий. В то же время, обращение к наследию И. В. Ершова раскрывает перспективы и для рассмотрения его в рамках междисциплинарных пересечений, и с точки зрения восстановления исторической справедливости. Очевидно, что с позиций современного музыкознания подобная проблематика остро нуждается в серьезном научном переосмыслении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре. М. : ВТО, 1967. 303 с.
2. Гозенпуд А. А. И. В. Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: исследование. 2 изд. Л. : Композитор, 1999. 312 с.
3. Иван Васильевич Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма : сб. статей / общ. ред. М. О. Янковский. М. ; Л.: Искусство, 1966. 399 с.
4. Иванов А. П. Жизнь артиста. М. : Советская Россия, 1978. 288 с.
5. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1969. 220 с.
6. Левик С. Ю. Записки оперного певца. 2-е изд. М. : Искусство, 1962. 713 с.
7. Малков Н. И. И. В. Ершов. Театральные портреты // Жизнь искусства. 1925. № 48. С. 8–9.
8. Музалевский В. И. Прощальный бенефис И. В. Ершова // Жизнь искусства. 1925. № 11. С. 13.
9. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 11. Кн. 2: М–Я. СПб. : Композитор, 2010. 568 с.
10. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л. : ВТО. Ленинградское отделение, 1949. 264 с.
11. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917 : словарь : в 2 ч. М. : Советский композитор, 1991. 424 с.
12. Разные новости // Русская музыкальная газета. 1910. № 50. Стб. 1136.
13. Старк Э. А. Петербургская опера и ее мастера : учеб. пособие. 3-е изд. СПб. : Планета музыки, 2019. 304 с.
14. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890–1930 гг. Л. : Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. 256 с.

E. S. Supotnitskaya, E. Yu. Sharma

Institute of Contemporary Art
27A Novozavodskaya ul., Moscow, 121309, Russian Federation

IN THE SHADOW OF CHALIAPIN: IVAN YERSHOF

The article analyzes the problem connected with the scientific understanding of the creative heritage of I. V. Yershov, whose name, on the one hand, was considered by contemporaries as equivalent to that of F. I. Chaliapin, and on the other hand, over time appeared to be in the shadow of the latter, which has not yet found an appropriate response in Russian musicology. Meanwhile, the necessity to comprehensively study the art of Ivan Yershov was understood already in the first half of the last century, as reflected in the publications of his contemporaries.

In this context, the authors compare the general biographical information concerning F. I. Chaliapin and I. V. Yershov. Based on this comparison, the conclusion is drawn both on a certain similarity of the beginning of their creative paths, as well as on the significant differences in their artistic individuality, which ultimately influenced the career development and the scale of popularity of each of the singers.

However, an appeal to this topic showed that materials concerning Yershov's activity are not very extensive and require special research. At the same time, his legacy needs to be studied both from the point of view of restoring historical justice and considering the aspect of interdisciplinary intersections. Obviously, such problems are in dire need of serious scientific rethinking from the perspective of contemporary musicology.

Keywords: Ivan Yershov, Feodor Chaliapin, artist, performer, opera singer, tenor

DOI: 10.36871/hon.202102011

Received: December 21, 2020

Accepted: February 5, 2021

Information about the authors:

Elena S. Supotnitskaya — Associate Professor of the Academic Singing Department

lena5355@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-0554-8772

Elena Yu. Sharma — Ph.D. (History of Art), Associate Professor of the Academic Singing Department, Head of the "Vocal Art" Master's Program
el.sharma@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-9296-811X

REFERENCES

1. Bogolyubov N. N. *Shest'desyat let v opernom teatre* [Sixty Years in the Opera Theater]. Moscow, 1967. 303 p. (In Russian)
2. Gozenpud A. A. *Yershov. Zhizn' i stsenicheskaya deyatelnost'* [I. V. Yershov. Life and Stage Work : a Study]. Leningrad, 1999. 312 p. (In Russian)
3. Yershov I. V. *Stat'i. Vospominaniya. Pis'ma* [Articles. Memories. Letters]. Digest of articles. Leningrad; Moscow, 1966. 399 p. (In Russian)
4. Ivanov A. P. *Zhizn' artista* [Life of an Artist]. Moscow, 1978. 288 p. (In Russian)
5. Kaplan E. I. *Zhizn' v muzykal'nom teatre* [Life in Musical Theater]. Leningrad, 1969. 220 p. (In Russian)
6. Levik S. Yu. *Zapiski opernogo pevtsa* [Notes of an Opera Singer]. Moscow, 1962. 713 p. (In Russian)
7. Malkov N. I. I. V. Yershov. *Theatrical Portraits. Zhizn' iskusstva* [Life of Art]. 1925, no. 48, pp. 8–9. (In Russian)
8. Muzalevskii V. I. *Farewell Benefit of I. V. Yershov. Zhizn' iskusstva* [Life of Art]. 1925, no. 11, pp. 13. (In Russian)
9. Petrovskaya I. F. *Muzykal'nyi Peterburg, 1801–1917 : entsiklopedicheskii slovar'-issledovanie* [Musical Petersburg, 1801–1917 : Encyclopaedic Dictionary-Research]. Vol. 11. Book 2: M–Ya. Saint Petersburg, 2010. 568 p. (In Russian)
10. Pokhitonov D. I. *Iz proshlogo russkoi opery* [From the Past of the Russian Opera]. Leningrad, 1949. 264 p. (In Russian)
11. Pruzhanskii A. M. *Otechestvennye pevtsy. 1750–1917* [National Singers. 1750–1917 : Dictionary : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1991. 424 p. (In Russian)
12. Various News. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1910, no. 50, col. 1136. (In Russian)
13. Stark E. A. *Peterburgskaya opera i ee mastera* [Petersburg Opera and Its Masters]. Saint Petersburg, 2019. 304 p. (In Russian)
14. Shkafer V. P. *Sorok let na stsene russkoi opery. Vospominaniya. 1890–1930* [Forty Years on the Stage of Russian Opera. Memories. 1890–1930]. Leningrad, 1936. 256 p. (In Russian)



Ван Кайди

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

КУЛЬТУРНЫЕ КОНТАКТЫ РОССИИ И КИТАЯ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА (50-е годы XX века)

Статья посвящена культурному сотрудничеству СССР и Китайской Народной Республики в области музыкального и драматического театра. Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи между двумя странами, подписанный в Москве 14 февраля 1950 года, стал точкой отсчета в развитии культурных контактов двух стран. Наиболее плодотворным был период с 1949-го до начала 1960-х годов. Важным показателем развития советско-китайских культурных связей явились гастроли в Советском Союзе и Поднебесной театральных групп обеих стран. Коллектив Московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко посетил Китай в 1954 году, чуть позже в российских городах продемонстрировали свое искусство артисты Шаосинской оперы и Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы. Режиссеры двух стран проявили взаимный интерес к классическому оперному искусству России и Китая: в Пекине и Тяньцзине были показаны «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, в которых выступили китайские певцы, а в российских городах шли пьесы традиционного китайского театра «Пролитая чаша» и «Седая девушка» в исполнении русских артистов.

Ключевые слова: музыкально-театральное искусство, оперы П. И. Чайковского на китайской сцене, постановки традиционной китайской драмы в СССР

DOI: 10.36871/hon.202102012

Статья поступила в редакцию: 24 марта 2021 года

Рекомендована в печать: 5 апреля 2021 года

Сведения об авторе:

Ван Кайди — аспирант (Китайская Народная Республика).

wangkaidi999@foxmail.com

ORCID: 0000-0003-2386-4613

В отношениях Советского Союза и Китайской народной республики годы с 1949 и до начала 1960-х можно охарактеризовать как важный этап в установлении «дружественного, союзнического взаимодействия двух односистемных государств» [3, 8]. Этот период был наиболее активным и в области культурного сотрудничества. 14 февраля 1950 года в Москве был подписан Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи между СССР и КНР. После его подписания культурные связи двух стран, в том числе в области музыкального театра, значительно активизировались. Этот период тесного культурного взаимодействия способствовал появлению кадров национальной китайской интеллигенции, которая внесла неоценимый вклад в модернизацию страны.

Важным показателем развития советско-китайских культурных связей стали вы-

ступления театральных групп обеих стран. С 1949 по 1957 годы Советский Союз и Китай обменялись гастролями театральных коллективов (со стороны Поднебесной их было 11, со стороны СССР — 17).

5 июля 1956 года в Москве было подписано Соглашение о культурном сотрудничестве, которое предусматривало его всестороннее развитие в области науки, техники, образования, литературы и искусства, а также здравоохранения, печати и издательского дела, радиовещания и телевидения, кинематографии, физической культуры и спорта [4, 137].

ПОСТАНОВКА РУССКИХ ОПЕР НА КИТАЙСКОЙ СЦЕНЕ

Первопроходцем в установлении взаимоотношений СССР и Китая в области музы-

кального театра стала труппа Московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, которая приехала на гастроли в Поднебесную в конце 1954 года. Приезд коллектива был связан с торжествами по случаю празднования 37-й годовщины Октябрьской революции. Для китайских любителей музыки европейская опера тогда была еще новым явлением, тем не менее, искусство московских артистов оказалось им близким и понятным.

За два месяца гастролей Московский Музыкальный театр дал в Пекине 86 спектаклей и концертов для 140 тысяч зрителей. Во время выступлений коллектива, проходивших с 31 октября по 27 декабря 1954 года в пекинском театре Тяньцзяо, было показано три музыкальных спектакля — русская классическая опера «Евгений Онегин», первая украинская комическая опера «Запорожец за Дунаем» композитора С. С. Гулака-Артемовского и сочиненная специально для театра опера Т. Хренникова «В бурю». Помимо этого в программу гастролей вошли балеты — «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Эсмеральда» на музыку Ц. Пуни, Р. М. Глиэра и С. Н. Василенко, а также балет-сказка композитора И. Морозова «Доктор Айболит». Публика принимала все спектакли с воодушевлением и горячо реагировала на выступления советских артистов.

К участию в операх советской труппы привлекались китайские артисты, например, в хоре третьего акта оперы «Запорожец за Дунаем» принимали участие 80 певцов из хора китайского Центрального ансамбля песни и пляски, а в балете «Лебединое озеро» выступили учащиеся Пекинской хореографической школы.

Гастроли Московского Музыкального театра были отмечены в пекинской прессе многочисленными положительными рецензиями. Приведем одну из них. Директор Центрального экспериментального театра оперы и балета Чжоу Вэйчжи писал: «Сейчас, когда китайское новое оперное и балетное искусство еще переживает младенческий возраст и не имеет достаточного опыта в деле показа освободительной борьбы народа нашей страны, прибытие Государственного московского музыкального театра в Китай имеет для нас огромное значение. Мы уверены в том, что при просмотре постановок советского театра китайские работники оперного искусства, а также работники хореографического искусства всесторонне ознакомятся с опытом совет-

ского театра по созданию новых опер и балетов, что будет содействовать более быстрому развитию китайской новой оперы и зарождению нового балетного искусства» [цит по: 6].

Тем не менее процесс постановки опер русских композиторов на китайской сцене развивался медленно ввиду ряда причин: менталитета китайского народа, особенностей национальных оперных традиций, ладо-гармонического и интонационного строя китайской музыки, а также коренных различий, характерных для традиционной китайской и русской вокальных школ. Камнем преткновения стал и языковой барьер, затруднявший восприятие русской оперы. Заметим, еще до недавнего времени европейские, в том числе русские, оперы не исполнялись в Китае на языке оригинала. В каждом конкретном случае необходимо было «подстраивать» китайский язык под интонационные особенности русского (или европейского) языка, что нередко происходило в процессе репетиций.

Первый оперный театр — Китайский экспериментальный театр оперы и балета — появился в Китае только в 1952 году. Однако через четыре года внутри него образовалось два направления: Китайский театр оперы и балета продолжил свое развитие в направлении национальных традиций, а Китайский центральный театр оперы и балета обратился к репертуару европейских и русских театров. Таким образом, «зарубежный оперный репертуар начал осваиваться в Китае примерно с середины 50-х годов XX века» [9, 317].

Вскоре после гастролей Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Центральной музыкальной консерватории в Тяньцзине под руководством профессора из Советского Союза П. М. Медведева начались репетиции отрывков из оперы «Евгений Онегин». Премьера под управлением Хуана Лифея прошла 26 мая 1956 года в Центральной музыкальной консерватории Тяньцзиня силами преподавателей и студентов, руководителем группы был Чжэн Шишэн.

Однако не менее значимым событием стала опера Чайковского «Пиковая дама», первое действие которой прозвучало в 1958 году на сцене театра Бо Гуоси. Исполнителями стали преподаватели и студенты Пекинской консерватории: в главных ролях выступили Шэнь Сян (Герман), Ю И Сюань (Лиза) и Пэн Я Ан (Графиня). Оркестром руководил заведующий кафедрой дирижирования Хоан Фэй Ли. «Фрагмент оперы, исполнен-

ный на китайском языке, вызвал горячий слушательский отклик» [там же, 318].

Перевод на китайский язык текста первого действия оперы был сделан с английского языка, постановщики воспользовались клавиром оперы, напечатанным в Нью-Йорке издательством *G. Schirmer Inc.* в 1955 году. В дальнейшем были сделаны переводы на русский язык отдельных арий.

Постановка первого действия «Пиковой дамы» также создавалась при содействии русских специалистов — певицы Н. К. Куклиной-Врана, которая «приняла на себя режиссерскую функцию, показав при этом вдумчивую, терпеливую работу по подготовке исполнителей, но и чрезвычайно требовательное к ним отношение» [8, 118], и актрисы Московского художественного театра В. А. Дементьевой, работавшей в то время в пекинском Центральном оперном театре. Декорации и костюмы готовились по лекалам российского спектакля. «Уровень представления в целом, звучание оркестра, вокальная сторона исполнения заслужили высокую оценку критики и восторженный прием у слушателей. Шэнь Сян в образе Германа «поражал не только певческим мастерством, но также драматическим талантом и глубоким проникновением в характер своего героя» [9, 318].

Необходимо отметить, что первое действие «Пиковой дамы» за несколько лет до этого уже прозвучало в Тяньцзине — на родине Шэнь Сяна, о чем стало известно из интервью певицы Го Шучжэнь — в прошлом его ученицы. Две основные партии, как и в Пекине, исполнили Шэнь Сян и Ю И Сюань.

Голос Шэнь Сяна обладал уникальным тембром, из-за чего певца нередко сравнивали с великим итальянским тенором Э. Карузо. Но судьба оперного артиста была трагичной, ему не суждено было достичь тех высот, на которые он по праву претендовал, чему «поспособствовало» десятилетие «культурной революции». При этом своей профессии он не изменил, став выдающимся преподавателем. К сожалению, в годы «культурной революции» были уничтожены все артефакты этого спектакля — аудиозаписи, афиши, фотографии певца, а также запись спектакля, сделанная Центральной радиостанцией Пекина. Единственно, что сохранилось в библиотеке Центральной консерватории — это фотография Шэнь Сяна в роли Германа, на которой «лицо и фигура певца <...> полны эмоционального напряжения» [9, 319].

Память о певце была сохранена его женой, а в прошлом ученицей, известной певицей Ли Тиньвэй, которая в соавторстве с сестрой мужа Ли Тинюань написала о нем книгу «Вокальное и педагогическое искусство Шэнь Сяна» (2008).

После «Пиковой дамы» вполне естественным стало обращение Пекинского национального театра к полной версии оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». На выбор режиссеров-постановщиков помимо успешного показа «Евгения Онегина» труппой Московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко повлияла экранизация оперы на студии Ленфильм, осуществленная режиссером Романом Тихомировым, которая пользовалась у китайских любителей музыкального искусства необычайным успехом. Этот кинофильм с его декорациями, обрисовкой дворянского помещичьего быта, с атмосферой природных уголков России во многом повлиял на постановочное решение оперы.

Премьера «Евгения Онегина» в оригинальном варианте без купюр состоялась в 1962 году на сцене пекинского театра Тяньцзяо. Партию Татьяны спела солистка Центрального оперного театра Ли Тиньвэй, другие партии были поручены Лю Биньи (Онегин) и Ли Гуанси (Ленский), Ло Чэнгуэй (Трике). В последующих спектаклях партию Татьяны исполняла Го Шучжэнь¹.

Сценическая жизнь «Евгения Онегина» была значительно более удачной, чем «Пиковой дамы». Опера ставилась в Китае неоднократно и всегда пользовалась большим успехом у публики. «Первые постановки двух классических русских опер в период “политической дружбы” Китая и СССР не только отразили благоприятный исторический момент: они стали своего рода данью благодарности русской оперной школе, заложившей основы китайского современного музыкального театра» [11, 99].

¹ В настоящее время Го Шучжэнь занимает должности руководителя учебно-научного отдела вокального исполнительства и исполнительного директора Китайской ассоциации музыкантов и мастеров сцен. Она также является членом профессионального комитета квалификационной комиссии при Министерстве культуры КНР, почетным профессором Московской консерватории им. П. И. Чайковского и Тяньцзинской консерватории, почетным членом Ассоциации китайских музыкантов, профессором кафедры вокальной музыки и оперы Центральной консерватории.

Гастрольные турне обеих стран в 50-х годах XX века стали постоянными. В ноябре-декабре 1958 года в Советский Союз прибыла труппа Центрального экспериментального оперного театра КНР в количестве 130 человек, что сыграло свою роль в проявлении интереса советских режиссеров к постановкам произведений из репертуара китайского театра [10, 33].

СПЕКТАКЛИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ТЕАТРА В ПОСТАНОВКЕ СОВЕТСКИХ РЕЖИССЕРОВ

Традиционный китайский театр стал пользоваться в Советском Союзе значительной популярностью в 50-х годах прошлого века. Оживилась и научная мысль — театральному искусству Поднебесной посвящались статьи и серьезные исследования.

Пьесы китайских драматургов вызвали интерес у советских мастеров сцены. В 1952 году режиссер Сергей Герасимов при участии в то время еще начинающих режиссеров Самсона Самсонова и Татьяны Лиозновой поставил в театре имени Вахтангова

в изысканно строгом стиле спектакль «Седая девушка». Тонко стилизованные декорации для этой пьесы создал В. Рындин, музыку написал композитор К. А. Корчмарев. Спектакль был анонсирован как «Народная драма в четырех действиях». В роли Си-Эр выступила актриса Галина Пашкова, роль матери помещика Хуана исполнила Цицилия Мансурова, а молодого крестьянина Ван Дачуня сыграл Михаил Ульянов.

В том же году на сцене московского Театра Сатиры режиссерами Н. В. Петровым и В. Н. Плучеком была осуществлена постановка пьесы А. Глобы «Пролитая чаша», созданной на основе музыкальной драмы «Записки о западном флигеле», написанной китайским драматургом XIII века Ван Ши-фу. Сюжет драмы в свою очередь был заимствован из новеллы «Повесть об Ин-ин» Юань Чжэня — поэта эпохи Тан. В коллектив постановщиков вошел театральный и кинорежиссер С. И. Юткевич, который в «Проливой чаше» выступил в роли художника. Музыкальное оформление спектакля (90 оркестровых фрагментов) было поручено композитору К. А. Корчмареву, который хорошо был знаком с ладогармонической системой китайской музыки (рис. 1).

ПРОЛИТАЯ ЧАША

Драматическая композиция в 3 действиях **Андрея Глобы**
по музыкальной драме **Ван Ши-фу**
«Записки о западном флигеле»

Действующие лица и исполнители:

Цю, вдова министра, умершего во время повстанья из столицы в отдаленное имение — Н. С. Цветкова , лауреат Сталинской премии	Фа-бень, настоятель буддийского монастыря — А. В. Козубский
Ин-ин, ее дочь — Т. И. Пельтнер	Фа-цун, монах — Ф. А. Димант
Чжан Гуи, студент, едущий в столицу держать экзамены — Д. А. Дубня	Заслуженный артист РСФСР Д. Л. Кара-Дмитриев
Хун-ин, служанка Ин-ин — О. А. Аросева	Слуга из гостиницы — А. К. Овечкин
	Мальчик — Е. С. Захарова
	Служанка — Н. Н. Саакянц
	Монахи — В. А. Байков, Б. В. Рунге, Н. А. Скоробогатов, А. К. Овечкин
	Солдаты городской стражи — Р. А. Александров, В. Д. Сафионов
	«Крылатый Тигр» — Л. М. Берлин

Режиссеры народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии **Н. В. Петров** и **Валентин Плучек**. Художник заслуженный деятель искусств, лауреат Сталинской премии **Сергей Юткевич**. Композитор заслуженный деятель искусств Туркменской ССР, лауреат Сталинской премии **Климентий Корчмарев**. Консультант — кандидат искусствоведческих наук **О. П. Глухарева**. Дирижер **Я. В. Чернявский**. Ассистент режиссера **Г. Б. Тузузов**.



На снимках (слева направо): артистка **Н. С. Цветкова** — Цю, лауреаты Сталинской премии **В. К. Васильева** — Ин-ин, **Т. И. Пельтнер** — Цю.



На снимках (слева направо): артисты **Е. М. Уралова** — Ин-ин, **К. Г. Протасов** — Чжан Гуи, **О. А. Аросева** — Хун-ин.

НАряду с пьесами советских драматургов и русских классиков театр Сатиры систематически включает в свой репертуар лучшие произведения писателей стран народной демократии. Показ на советской сцене «искусств» драматургов стран народной демократии — еще одно наглядное свидетельство крепнущих культурных связей и дружбы народов лагеря мира, социализма и демократии.

Советские люди, связанные узлами нерушимой дружбы с народом Китая, проявляют глубокий интерес к его многовековой национальной культуре, к его истории, литературе, искусству. Выступая в Пекине, писатель **А. А. Фадеев** заявил: «Мы, советские люди, не только с любовью передадим вам весь наш лучший опыт, но и внимательно изучим весь опыт многовекового развития



На снимках (слева направо): артист **Ф. А. Димант** — Фа-цун, заслуженный артист РСФСР **Д. Л. Кара-Дмитриев** — Фа-цун, артист **А. В. Козубский** — Фа-бень.

Рис. 1. Программка спектакля театра Сатиры «Пролитая чаша»

Через два года на сцене театра имени М. Н. Ермоловой состоялась премьера исторической трагедии Го Можо «Цюй Юань». Режиссером спектакля был В. Г. Комиссаржевский, эскизы костюмов создал театральный художник В. Ф. Рындин (рис. 2).



Рис. 2. Эскизы костюмов В. Ф. Рындина к спектаклю «Цюй Юань»

В 1956 году в издательстве «Искусство» вышел сборник «Современные китайские пьесы», в котором содержались переводные пьесы китайских авторов: «Цюй Юань» Го Можо, «Гроза» Цао Юя, «Великий поход» Чень Цитуна, «Они выросли в боях» Ху Кэ, «Люньсюйгоу» Лао Шэ. Все эти пьесы были посвящены борьбе китайского народа с феодализмом и империалистической агрессией. А двумя годами ранее в журнале «Огонек» появилось эссе известного журналиста-международника Всеволода Овчинникова, который познакомил советских театралов с репертуаром пекинских оперных и драматических трупп. Анализировались три спектакля, два из которых («Белая змейка» и «Ван Гуй и Ли Сянсян») представляли собой традиционную китайскую музыкальную драму.

ГАСТРОЛИ КИТАЙСКИХ ТЕАТРОВ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

В 1955 году в Москве, Ленинграде и еще нескольких городах Советского Союза гастролировала труппа Шаосинской оперы.

Шаосинская опера родилась из музыкально-сценических постановок провинции Восточного Китая Чжэцзян, которые шли в полях под открытым небом в сопровождении трещотки. Первая официальная труппа шаосинской оперы появилась в 1906 году. Сначала в спектаклях участвовали исключительно мужчи-

ны, но с 1928 года к ним стали привлекаться и женщины. Характерной особенностью этого локального вида оперы стало исполнение мужских ролей женщинами-актрисами.

Главным выразительным средством шаосинской оперы является пение. В основу вокальных партий положены народные напевы, а манера игры артистов синтезировала в себе приемы драматического театра и кинематографа, а также форму исполнения, характерную для куньшаньской и пекинской опер [1].

На сцене музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко артисты Шаосинской оперы показали два спектакля «Пролитая чаша» и «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», прошедшие с большим успехом. Гастролям китайских артистов была посвящена статья русского хорового дирижера А. В. Свешникова «Вдохновенное искусство», опубликованная в газете «Советская культура», в которой подробно были проанализированы все компоненты традиционной китайской драмы и проведены параллели между героями оперы Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай и мировой литературы — Ромео и Джульеттой, Паоло и Франческой, Налем и Дамаанти. Музыкант отмечал: «Обаяние “Пролившей чаши” заключается... прежде всего в удивительной лирической теплоте, мягкости, задушевности эмоционального тона повествования. Здесь все как бы согрето чувством расцветающей любви двух юных сердец. Именно благодаря этому так светло, несмотря на дымку печали, воспринимается финал пьесы» [7].

В рамках соглашения в области культурного сотрудничества в 1956 году Советский Союз посетил Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы, который был создан в начале 40-х годов XX века. Гастроли длились два месяца. Руководитель труппы и ее первый директор Чжоу Синьфан был хорошо известен как исполнитель амплуа лаошэн. Он был другом и сверстником великого китайского актера Мэй Ланьфана.

Во время гастролей в Москве среди двадцати музыкально-сценических произведений оказались как масштабные драмы, например «Пятнадцать тысяч монет» и «Четыре чиновника», небольшие пьесы — «Месть рыбака» «Бой на горе», «Опьянение Ян Гуйфэй», так и фрагменты из опер, сюжет которых был обращен к истории, жизни и быту китайского народа. Коллектив театра проделал огромную работу, «освобождая свое искусство от устаревших приемов эпохи феодализма». [2, 164].

Основу почти всех спектаклей составляло сольное исполнительство, массовые сцены были показаны только в двух спектаклях: «В горах Яньданшань» и «Бой на горе». Главной задачей театра было «глубокое раскрытие образа народа», что нашло «правдивое... воплощение и в типических характерах, и в убедительном показе жизненных конфликтов» [2, 158]. В музыкальных постановках пекинской оперы воплотились сцены из жизни старого феодального общества с его мандаринами, военными, чиновниками, помещиками, а также картины из быта крестьян. Наряду с реальными персонажами зрители увидели сцены, наполненные народно-фантастическими образами. Однако во всех музыкальных спектаклях «красной нитью проходила идея жизнеутверждающего гуманизма, идея борьбы за торжество правды и справедливости» [там же].

Так, в пьесе «Хитрость полководца Чжу Гэ-ляна» главный герой, полководец Чжу Гэ-лян, проявляет мудрость и находчивость, чтобы спасти свой родной край от нашествия врагов. Его действиями руководит любовь к отчизне. В музыкальной драме «Похищение чудесной травы», основанной на старинной легенде, Белая змейка должна добыть чудодейственную траву для своего умершего мужа, чтобы воскресить его. Образ Белой змейки — «плод народной поэтической фантазии, одухотворенной гуманистической идеей: любовь сильнее смерти» [там же, 159]. Благородство и отвага героини вознаграждаются: старец Нань Цзи дарит ей волшебную траву.

В музыкальных спектаклях перед зрителем прошла целая галерея женских образов, в которых раскрылись лучшие качества китайского народа. Это и очаровательная героиня «Нефритового браслета» Сунь-Юйцзя, и юмористический народный персонаж тетушка Лю.

Специфические приемы пекинской оперы (сценическая речь, пение в сопровождении народного оркестра, тонкая мимика и покоряющая пластика) были подвластны китайским актерам. Наряду с инструментальной музыкой пение всегда было органической частью пекинской музыкальной драмы: герои поют и при выходе на сцену, представляясь, и в моменты сильных душевных переживаний.

Важную роль помимо струнных инструментов в оркестре играют традиционные ударные: музыка ведет действие и комментирует события. В самые драматические моменты «в оркестре возникает то нарастающий, то ниспадающий шквал звуков барабанов в сопровождении тарелок и мощных ударов гонга» или, напри-

мер, чувства любящих героев перед их разлукой подчеркиваются тремолирующим «шепотом» тарелок в сочетании с едва слышимым звоном гонга в строгом ритме» [там же, 162]. Свое высокое профессиональное мастерство продемонстрировали дирижеры этих спектаклей — Чжан Сэньлинь и Чжан Синьхай.

Актеры Шанхайского театра покорили московских зрителей мастерски исполненными батальными сценами, в которых поединки на мечах и копьях сочетались с акробатическими прыжками, высоким искусством исполнителей и гармоничностью актерского ансамбля. Руководитель труппы Чжоу Синьфан выступил в пяти спектаклях и показал «многогранный характер благородного героя, борющегося за торжество справедливости» [там же, 163]. Большой успех выпал на долю исполнителя комических ролей Сунь Чжэняна, который исполнил и роль вора-убийцы Лоу Ашу («Пятнадцать тысяч монет»), и роль тетушки Лю в «Нефритовом браслете», и роль старика-лодочника в «Осенней реке».

Рецензент спектакля отметил выразительную игру исполнительниц женских ролей, что уже говорит о выходе за рамки традиционных канонов пекинской оперы, где роли женщин исполняли исключительно мужчины. Актрисе Ли Юйжу были особо подвластны лирико-психологические образы, а Чжан Мэйцзюань — лирико-героические персонажи.

Приезд Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы явился крупным событием театральной жизни Москвы.

Таким образом, к середине 50-х годов XX века творческие контакты советских и китайских артистов укрепились, однако к концу этого десятилетия отношения между политическим руководством двух стран обострились, что, естественно, привело к сворачиванию культурного сотрудничества.

Только после нормализации отношений между Россией и Китаем в конце 80-х годов XX века, а затем и подписания в 2001 году Договора о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве между Россией и Китаем возобновились тесные культурные контакты. В настоящее время сотрудничество двух стран в области музыкально-театрального искусства находится на подъеме. Важно, что оно основано, с одной стороны, на взаимном обогащении, с другой — на сохранении специфики каждой из культур. Россия и Китай «активно возрождают свои национальные культурные традиции, <... > которые призваны стать основой двустороннего культурного сотрудничества» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ван Пэйи*. Шаосинская опера — сокровище китайского народного театра. URL: [http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/3865/SHAosinskaya opera — sokrovishhe kitayskogo narodnogo teatra.PDF?sequence=1](http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/3865/SHAosinskaya%20opera%20—%20sokrovishhe%20kitayskogo%20narodnogo%20teatra.PDF?sequence=1) (дата обращения: 14.01.2021)
2. *Иконников А.* Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы // Советская музыка. 1957. № 2 (219). С. 158–164.
3. *Лу Лэй*. Взаимодействие национальных культур России и Китая в XX веке : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2004. 22 с.
4. *Рябченко О. Н.* Из истории советско-китайских культурных связей (50-е гг. XX века) // Россия и АТР. 2010. № 2. С. 134–139.
5. *Ряснов И. А.* Культурное сотрудничество России и Китая в XXI веке // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-sotrudnichestvo-rossii-i-kitaya-v-xxi-v> (дата обращения 31.01.2019)
6. *Савельева О. В.* Советский театр в Китае: из истории гастролей середины 1950-х гг. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-teatr-v-kitae-iz-istorii-gastroley-serediny-1950-h-gg> (дата обращения: 10.01.2021)
7. *Свешников А. В.* Вдохновенное искусство // Советская культура. 1955. № 99 (332).
8. *Сунь Чжаожунь*. Герман П. И. Чайковского в творчестве выдающихся певцов XIX–XXI веков: монография. СПб. : РГПУ, 2013. 179 с.
9. *Сунь Чжаожунь*. Первые постановки опер П. И. Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2011. С. 316–320. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervye-postanovki-oper-p-i-chaykovskogo-pikovaya-dama-i-evgeniy-onegin-na-kitayskoy-stsene-k-probleme-osvoeniya-zarubezhnogo-repertuara> (дата обращения: 10.01.2021)
10. *Чжуан Ю.* Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2017. № 2. С. 30–36. (Гуманитарные и социальные науки.)
11. *Чэнь Ин.* Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.

Wang Kaidi

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

CULTURAL CONTACTS BETWEEN RUSSIA AND CHINA
IN THE FIELD OF MUSIC AND DRAMA THEATER
(50^s of the XXth century)

The article is devoted to the cultural cooperation between the USSR and the People's Republic of China in the field of musical theater. The Treaty of Friendship, Alliance and Mutual Assistance between these two countries, signed in Moscow on February 14, 1950, became a starting point in the development of cultural contacts. The most productive period was from 1949 to early 1960^s. An important marker of the development of Soviet-Chinese cultural relations was the tour of theater troupes from both countries to the Soviet Union and the Celestial Empire. The Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Musical Theater team visited China in 1954, and later the artists of the Shaoxing Opera and the Shanghai Theater of Beijing Musical Drama demonstrated their art in Russian cities. The two countries' directors showed mutual interest in the classical opera art of their counterparts: in Beijing and Tianjin P. I. Tchaikovsky's "Eugene Onegin" and "The Queen of Spades" were performed by Chinese singers, while in Russian cities the traditional Chinese theatre plays "The Spilled Cup" and "The Grey-Haired Girl" were staged by Russian artists.

Keywords: music and theatre art, P. I. Tchaikovsky's operas on Chinese stage, performances of traditional Chinese drama in the Soviet Union

DOI: 10.36871/hon.202102012

Received: March 24, 2021

Accepted: April 5, 2021

Information about the author:

Wang Kaidi — Ph.D. student (People's Republic of China)

wangkaidi999@foxmail.com

ORCID: 0000-0003-2386-4613

REFERENCES

1. Van Peii. Shaosinskaya opera — sokrovishche kitaiskogo narodnogo teatra [Shaoxing Opera — a Treasure of Chinese Folk Theater]. (In Russian). Available at: [http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/3865/SHAosinskaya opera — sokrovishhe kitayskogo narodnogo teatra.PDF?sequence=1](http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/3865/SHAosinskaya%20opera%20—%20sokrovishhe%20kitayskogo%20narodnogo%20teatra.PDF?sequence=1) (accessed: 14.01.2021)
2. Ikonnikov A. Shanghai Theatre of Beijing Musical Drama. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1957, no. 2 (219), pp. 158–164. (In Russian)
3. Lu Lei. Vzaimodeistvie natsional'nykh kul'tur Rossii i Kitaya v XX veke [Interaction of National Cultures of Russia and China in the XXth Century]. PhD dissertation abstract. Moscow, 2004. 22 p. (In Russian)
4. Ryabchenko O. N. From the History of Soviet-Chinese Cultural Relations (1950^s). *Rossiia i ATR* [Russia and the Asia-Pacific Region]. 2010, no. 2, pp. 134–139. (In Russian)
5. Rysanov I. A. Kul'turnoe sotrudnichestvo Rossii i Kitaya v XXI veke [Cultural Cooperation Between Russia and China in the XXIst Century]. (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-sotrudnichestvo-rossii-i-kitaya-v-xxi-v> (accessed: 31.01.2019)
6. Savel'eva O. V. Sovetskii teatr v Kitae: iz istorii gastrolei serediny 1950-kh gg. [Soviet Theater in China: From the History of Touring in the mid-1950^s]. (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiiy-teatr-v-kitae-iz-istorii-gastroley-serediny-1950-h-gg> (accessed: 10.01.2021)
7. Sveshnikov A. V. Inspired Art. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1955, no. 99 (332). (In Russian)
8. Sun' Chzhaozhun'. German P. I. Chaikovskogo v tvorchestve vydayushchikhsya pevtsov XIX – XXI vekov [P. I. Tchaikovsky's Herman in the Works of Outstanding Singers of the XIXth – XXIst Centuries]. Saint Petersburg, 2013. 179 p. (In Russian)
9. Sun' Chzhaozhun'. The First Performances of P. I. Tchaikovsky's Operas "The Queen of Spades" and "Eugene Onegin" on the Chinese Stage (on the problem of mastering foreign repertoire). *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities and Sciences]. 2011, pp. 316–320. (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervye-postanovki-oper-p-i-chaykovskogo-pikovaya-dama-i-evgeniy-onegin-na-kitayskoy-stsene-k-probleme-osvoeniya-zarubezhnogo-repertuara> (accessed: 10.01.2021)
10. Chzhuan Yu. Chinese Theater Productions on Soviet Stages in the 1950^s. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federalnogo universiteta* [Vestnik of Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanitarian and Social Sciences]. 2017, no. 2, pp. 30–36. (In Russian)
11. Chen' In. Kitaiskaya opera XX – nachala XXI veka [Chinese Opera in the XXth – early XXIst Century: on the Problem of Mastering the European Experience]. PhD dissertation. Rostov-on-Don, 2015. 174 p. (In Russian)

*С. В. Мирошниченко*Московский педагогический государственный университет
115172, Российская Федерация, Москва, Новоспасский переулок, 3, корпус 3**И. Г. АГАФОННИКОВ — ПОРТРЕТ ДИРИЖЕРА И ПЕДАГОГА**

В статье представлен портрет выдающегося хорового дирижера и педагога Игоря Германовича Агафонникова (1932-2005). Освещаются педагогические принципы и методические установки хормейстера. Подчеркивается главная черта педагогического стиля И. Г. Агафонникова — умение создать в общении с учениками атмосферу особого доверия и уважительного отношения. Указывается на преемственность педагогической деятельности дирижера и педагога с исторически сложившимися традициями русской хоровой школы в лице его наставников: Евстолии Николаевны Зверевой в училище при МГК им. П. И. Чайковского и Василия Петровича Мухина в Московской консерватории. Рассмотрены основные положения методической работы И. Г. Агафонникова «Размышления о подготовке хормейстера в среднем звене музыкального образования», в полной мере отразившей основополагающие принципы педагога-дирижера. Обобщены характерные черты его индивидуального педагогического стиля, основанные на либерально-демократических, толерантных методах воздействия наставника на ученика с неизменно двусторонней активностью всех участников педагогического процесса. Проанализированы методические установки профессора при работе со студентами и с хором. Особое внимание уделено репетиционному процессу, в котором дирижер добивался от певцов осознанно-осмысленного исполнения.

Ключевые слова: Игорь Германович Агафонников, хоровой дирижер, практическая работа с хором, педагогические принципы

DOI: 10.36871/hon.202102013

Статья поступила в редакцию: 12 апреля 2021 года*Рекомендована в печать:* 30 апреля 2021 года*Сведения об авторе:***Мирошниченко Светлана Витальевна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства МПГУ

svetic_m@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4250-5811

Хоровые деятели России хранят в памяти имя выдающегося дирижера, руководителя крупнейших исполнительских коллективов и незаурядного хормейстера музыкальных театров Игоря Германовича Агафонникова¹.

¹ Игорь Германович Агафонников родился в 1932 году в семье регента, хормейстера Германа Николаевича Агафонникова. В 1953 году И. Г. Агафонников окончил дирижерско-хоровое отделение Музыкального училища при Московской консерватории (по классу Е. Н. Зверевой), в 1958 — Московскую консерваторию по классу В. П. Мухина. Работал с ведущими коллективами страны: был главным хормейстером Большого театра, Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, главным дирижером Государственного Академического русского хора им. А. В. Свешникова, Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии им. А. В. Александрова, хора «Персвет».

Был он замечательным педагогом, заботливо опекал музыкальную молодежь, умел открывать и возвращать талантливых хоровиков, которые оставили воспоминания о его безграничных музыкальных знаниях и необыкновенной человеческой отзывчивости. Богатейшее художественное наследие дирижера, в том числе педагогическое, ныне не утратило своей актуальности.

Игорь Германович преподавал специальные хоровые дисциплины в ведущих учебных заведениях страны: в Музыкальном училище при консерватории, Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Институте музыки им. А. Г. Шнитке, в Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Профессор выработал методы для обучения студентов, основываясь, в первую очередь, на собственной дирижерской прак-

тике: «...главный итог своей достаточно долгой музыкальной деятельности вижу я в том, что имею полную подготовленность к преподаванию такого предмета, как дирижирование хором. И, смею утверждать, мой опыт дает возможность быть выше любого специалиста в этом жанре» [2, 70].

И нет ничего удивительного в том, что практическая работа по воспитанию молодого поколения хоровиков всегда являлась для него определяющей. Агафонников — выдающийся педагог, и его педагогическая деятельность — это часть истории отечественного музыкального образования.

При всей самобытности дирижерских установок Агафонникова в них очевидно проступает преемственность с исторически сложившимися традициями русской хоровой школы в лице его наставников: Евстолия Николаевна Зверевой² в училище при МГК им. П. И. Чайковского и Василия Петровича Мухина³ в Московской консерватории.

Дирижерско-хоровая школа России имеет давние традиции. Она характеризуется приоритетом художественно-образного содержания при работе над музыкальным сочинением; проникновением в авторский замысел посредством тщательной профессиональной проработки текста исполняемого произведения. При этом особое внимание уделяется работе над выразительным интонированием музыкальной речи, а также стимулированием свободы эмоционального выражения в музыкальном исполнительстве, развити-

ем самостоятельности и творческого подхода к интерпретации сочинения.

Как известно, исполнители крайне редко создают фундаментальные теоретические труды, в которых прописывают свои методические рекомендации. Постоянно практикующий хормейстер И. Г. Агафонников не был здесь исключением. Однако в 1991 году профессор написал статью «Размышления о подготовке хормейстера в среднем звене музыкального образования» [1], где сформулировал основополагающие принципы педагога-дирижера. Остановимся более подробно на некоторых из них.

В первую очередь, профессор подчеркивает сложность многопрофильной профессии дирижера-хоровика: речь идет не только о подготовке к хормейстерской работе, но и о деятельности учителя музыки в общеобразовательной школе.

Одна из самых важных особенностей педагогического метода И. Г. Агафонникова — это умение создать свой «климат» в процессе общения с учениками — атмосферу особого доверия и уважительного отношения наставника и студента. Уроки профессора превращались в *содружество* и *сотворчество*. Основными формами работы в классе становились совместные прослушивания, обсуждения, дискуссии, беседы, в процессе которых обмен мнениями способствовал выработке наилучших решений в плане интерпретационных задач. При этом авторитет Игоря Германовича был завоеван его большой эрудицией, а также тем, что он никогда не навязывал своего мнения, а *умел убеждать* — блестящим исполнительским показом или метким, точным словом. В каждом талантливом ученике профессор умел угадать «зернышко» индивидуальности и направить его творческие устремления в нужное русло. Высокая внутренняя культура и подлинная интеллигентность, деликатность в общении с учениками сочетались у И. Г. Агафонникова с неизменной требовательностью к качеству совместной работы. При этом профессор отмечал самобытность и индивидуальность обучающегося: «...мне более интересны ученики, склонные к самостоятельности музыкального восприятия, умеющие поспорить, отстаивая свое мнение» [1, 112].

Дирижер был убежден, что теоретические знания должны находиться на «службе» исполнительской практики, а потому проигрыванию произведения, его анализу, детальному изучению особенностей партитуры разных эпох и национальных стилей необходимо уделять максимум учебного времени.

² Евстолия Николаевна Бесядовская-Зверева (1903–1987) — заведующая дирижерско-хоровым отделением Училища при Московской консерватории с 1947-го по 1968 год. Вела предметы: хоровой класс, дирижирование, сольфеджио, хоровая литература, аранжировка. Е. Н. Зверева — составитель программы по специальному дирижированию и хоровому классу, Хрестоматии по сольфеджио, сборников «Репертуар хорового класса» (1, 2 выпуск). Принципы педагогики Е. Н. Зверевой — воля и дисциплина в сочетании с огромной любовью к музыке. Среди ее учеников — И. Агафонников, В. Гневнышева, В. Живов, В. Полянский, А. Пономарев, В. Самарин, Г. Струве, Б. Тевлин.

³ Василий Петрович Мухин (1889–1957) — хоровой дирижер, педагог. В 1932–1957 годах преподавал на дирижерско-хоровом факультете Московской консерватории (с 1947 профессор, с 1951 зав. кафедрой хорового дирижирования). В 1948 году организовал при Московской консерватории городской самодеятельный хор студентов московских вузов (с 1960 Московский хор молодёжи и студентов). Написал методический очерк «Вокальная работа в хоре» в сб. «Работа в хоре» (М., 1960), создал ряд хоровых обработок.

Дирижирование выступает как итог, а работа над художественным образом составляет основной смысл процесса обучения.

Как известно, овладение техникой дирижирования — процесс весьма непростой и длительный. Важную роль в постижении дирижерского мастерства играет вдумчивая самостоятельность работы студента. Именно в этом профессор видел цель педагога: «...увлечь своего ученика поисками разнообразных приемов дирижирования, ставя перед ним все более сложные исполнительские задачи, находя в программном произведении все новые стороны, расширяющие профессиональные познания изобретательность обучающегося в поисках новых красок» [1, 113].

Большое значение Игорь Германович придавал показу приемов дирижирования. Несомненно, чем выше дирижерская техника педагога, чем больше вариантов он может сам наглядно продемонстрировать, тем интереснее и продуктивнее проходят занятия в классе. Здесь важно сподвигнуть студента к его собственным поискам, прежде всего в области выразительных средств дирижирования.

Общеизвестно, что ученик начинает освоение техники с подражания педагогу. Здесь И. Г. Агафонников акцентирует внимание на том, что наставнику следует быть чутким и внимательным к природным данным. Важно научить студента понимать и использовать сильные стороны своих физических данных и исправлять недочеты. С точки зрения дирижерской эстетики: рост, длина рук, кисти, все это по-разному воспринимается внешне и обязательно должно учитываться в поисках положения, наиболее соответствующего физической природе ученика. Показательно, что сам профессор ничего «не ломал» — ни в дирижировании, ни в характере человека. Всегда старался уловить индивидуальную особенность каждого ученика и эту грань тщательно и любовно шлифовать.

Определяющее значение придавал Игорь Германович игре хоровой партитуры. Особое внимание уделялось предельно точному прочтению авторского текста (как музыкального, так и поэтического). Игра партитуры являлась своеобразной творческой лабораторией не только для формирования эталонного звучания хора, но и для развития собственного «вокального уха» дирижера. С его помощью хормейстер и должен настроить хор на тот единственный тембр, который определяет лицо коллектива [1, 115]. Важность показа партитуры хору объяснял тем,

что «результат работы будет не сразу, а вовлечь в творческий процесс и познакомить певцов с задумками дирижера нужно с первой репетиции» [2, 77].

Исключительное значение И. Г. Агафонников придавал развитию общей культуры дирижера-хоровика. Постоянное общение с людьми обязывает руководителя быть интересным собеседником, свободно владеющим общекультурными и специальными знаниями. Поэтому для будущего руководителя хора так важно иметь внушительный объем знаний по литературе, истории, уметь интеллигентно излагать мысли, хорошо аргументировать суждения, свободно вести диалог. К важным профессиональным обязанностям дирижера Агафонников относил умение быть справедливым в оценках, сочетать объективность со строгостью, иметь твердые моральные принципы.

Роль лидера, которую берет на себя руководитель, должна быть подкреплена, по словам профессора, «не только профессиональным мастерством, но и общекультурными знаниями» [1, 113]. Не менее существенен разговор как о композиторе и поэте (авторах сочинения), так и об их окружении, эпохе, идейной направленности творчества и стиле произведений автора.

Игорь Германович обладал огромными знаниями и в области музыки, и в других областях искусства. Он не только щедро делился знаниями со своими воспитанниками, но и постоянно стимулировал интерес студентов к познанию. Ученики вспоминали, что «его простое, но весьма действенное фирменное словцо “поинтересуйся”», стало для них «крылатым» [3, 68].

Немаловажную роль в постижении профессии дирижера И. Г. Агафонников придавал регулярным посещениям не только концертов профессиональных и любительских хоровых коллективов⁴, но и присутствию на

⁴ Игорь Германович всегда вспоминал о том исключительном значении, которое придавалось самостоятельной практической работе учащихся с хорами во времена его обучения в училище при Московской консерватории: «...учеников, по разным причинам не имевших “своего” хора, Е. Н. Зверева буквально за руку отводила... в клуб МГУ, где сводным хором руководил В. С. Попов, или в клуб МАИ, где сводным хором института руководил И. О. Дунаевский. Там они получали задание создать факультетские хоры. А уже через некоторое время новорожденные коллективы подвергались публичной проверке на концертах-смотре факультетской самодеятельности вуза в присутствии педагогов и учащихся училища» [1, 110].

симфонических концертах крупных отечественных и мировых дирижеров. Последние стимулировали интерес к знакомству со стилем разных дирижеров — от своих сокурсников и старших товарищей до крупных мастеров. Умение находить и замечать в их работе новые элементы позволяет обогащать собственную технику дирижирования так называемыми «подсмотренными» приемами. Работа в классе профессора направлялась на расширение дирижерских приемов и исключала одностороннее использование уже усвоенных навыков, зачастую заложенных от природы в дирижерском аппарате учащегося. Игорь Германович был убежден, что нельзя допускать в практике преподавания «эксплуатирования» сильных сторон ученика, в которых он наиболее выразителен, одновременно пропуская менее освоенные или не соответствующие его мануальной природе приемы.

Факт общеизвестен: для дирижера особенно значимым является его физическое состояние — он должен быть ловким, сильным, выносливым, уметь управлять своим телом, дыханием. И педагог в процессе работы, как считал Игорь Германович, должен обращать пристальное внимание на здоровье студентов. Однако, ссылаясь на опыт Е. Н. Зверевой, которая ни при каких обстоятельствах не пропускала занятий, подчеркивал, что недомогание не может служить оправданием неявки на хоровую репетицию.

Обобщим характерные черты индивидуального педагогического метода Игоря Германовича Агафонникова, о которых говорилось выше.

В нем доминировали:

— сочетание аналитического подхода в изучении музыкального произведения с практическими способами работы над ним;

— внимание к индивидуальности ученика, в работе с которым гуманный стиль отношений в классе сочетается с силой воздействия личности наставника;

— утверждение в педагогике идеи сотрудничества, основанной на либерально-демократических, толерантных методах воздействия наставника на ученика с неизменно двусторонней активностью всех участников образовательного процесса.

Однако не только на занятиях в классе дирижирования раскрывались педагогические методы и установки профессора. Наиболее ярко они проявлялись именно на хоровых репетициях, где у него можно было научиться работе над дыханием, ювелирной отделке

хоровых унисонов, раскрытию тайн голоса, тонкому ощущению звука, умению находить и ярко воплощать динамические контрасты и кульминации. Именно в живом творческом процессе складывалась и оттачивалась сама практика хорового дела. Совокупность художественных устремлений Агафонникова подтверждала идею: лучший учитель — постоянно практикующий хормейстер.

На хоровых репетициях Игорь Германович всегда очень подробно объяснял свой исполнительский замысел. Дирижер добивался от певцов *осознанно-осмысленного исполнения*, что вызывало повышенную концентрацию внимания и способствовало развитию самостоятельности мышления. Хоровые занятия профессор начинал с небольшого распевания, в котором ненавязчиво учил постигать и оттачивать тонкости ритмического и динамического ансамбля, работать над тембром и дикцией. Как правило, дирижер помогал хору преодолевать технические трудности не только благодаря различным приемам и методам, но во многом за счет решения именно художественных задач. Подчеркнем важное: по системе И. Г. Агафонникова практически уже с самого первого пропевания сочинения начиналась работа над образом.

Об атмосфере, царящей на репетициях Игоря Германовича, очень точно говорили сами певцы: «Главное, что всегда присутствовало на его репетициях — это уважение к хору, к каждому его участнику. И это ощущалось всеми и рождало доверие, без которого невозможна радость совместного творчества, желание каждого певца приложить максимум усилий для достижения целей, поставленных дирижером» [2, 77].

Не требует доказательств, что взаимоотношения руководителя и коллектива составляют едва ли не главную проблему профессии дирижера. Историческая хроника оставила описание авторитарного, порой деспотичного стиля руководства, неприемлемого в настоящее время. Игорь Германович считал, что дирижеру необходимо проникнуться сознанием, что *каждый певец хора есть личность*. Поддерживая в исполнителях их артистическое достоинство, дирижер умел создать условия для эффективной творческой работы любого из них, независимо от того, насколько сложным был характер того или певца. В качестве доказательства приведем слова Мастера: «Хормейстерское дело — прямо пропорционально человеческому общению. Ведь

хор — не обезличенная масса, такой взгляд на современном этапе не только устарел, но и вреден. Хоровой коллектив — единство индивидуальностей, с желанием отдающих свое профессиональное умение хормейстеру, дирижеру. Я всегда смущаюсь, когда говорят о какой-то гипнотической силе воздействия дирижера, ломающего чьи-то желания и нежелания. Все это пусть идет не от власти гипноза, а от динамики работы, соувлеченности процессом постижения музыки» [2, 93].

Агафонников являл собой тип *руководителя-художника*, убежденного в том, что главный успех всякого коллектива — *это творящая личность*. «Можно предложить артисту что-то выполнить, не объясняя общего замысла. Можно добиться результата цирковым тренажем. Но мне всегда хотелось работать так, чтобы *мои намерения певец воплотил как свои художественные желания*.

Во всяком случае, свои усилия я трачу на то, чтобы подвести его к такому состоянию. Ведь человека окрыляет уважительное отношение к его творческим устремлениям, к его индивидуальности», — говорил профессор (курсив наш. — С. М.) [2, 92].

Именно отсюда берет исток то огромное уважение, с которым Игорь Германович относился к каждому певцу в хоре и к этому приучал своих студентов.

Завершим статью мыслью профессора, в которой очень четко сформулирована установка для будущего поколения дирижеров хора: «Уметь видеть в хоровом коллективе не обезличенную массу, а единство индивидуальностей, с желанием отдающих хормейстеру свое искусство, глубоко чувствовать природу хорового звучания, различать границы художественно-прекрасного — к этому должен стремиться каждый хоровой дирижер» [2, 97].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонников И. Г. Размышления о подготовке хормейстера в среднем звене музыкального образования // Вопросы хорового творчества: сб. статей. Магнитогорск, 2003. С. 106–119.
2. Династия Агафонниковых. Статьи, воспоминания, дневники / сост. и предисл. Н. Ф. Ржевской. М. : Глобус, 2005. 360 с.
3. Мирошниченко С. В. Памяти дорогого учителя // Музыкальная жизнь. 2011. № 4. С. 67–68.

S. V. Miroshnichenko

Moscow Pedagogical State University
3, korpus 3 Novospassky per., Moscow, 115172, Russian Federation

I. G. AGAFONNIKOV — PORTRAIT OF A CONDUCTOR AND TEACHER

The article presents a portrait of the outstanding choral conductor and teacher Igor Germanovich Agafonnikov (1932–2005) and highlights his pedagogical principles and methodological guidelines. The main feature of Agafonnikov's pedagogical style is the ability to create an atmosphere of special trust and respect towards students. It is pointed out the continuity of his pedagogical work with the historic traditions of Russian choral school represented by his mentors: Evstolia Nikolaevna Zvereva in the School at the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky and Vasily Petrovich Mukhin at the Moscow Conservatory. The author considers the main provisions of I. G. Agafonnikov's methodological work "Reflections on Choirmaster Training in the Middle Level of Musical Education", which fully reflects the fundamental principles of the teacher-conductor. Characteristic features of his individual pedagogical style, based on the liberal-democratic and tolerant methods of students' education under constant activity of all participants of the pedagogical process, are summarized. The professor's methodological approach to the work with students and the choir is analyzed. Particular attention is paid to the rehearsal process, in which the conductor encourages the singers to perform consciously and meaningfully.

Keywords: Igor Germanovich Agafonnikov, choral conductor, practical work with the choir, pedagogical principles

Received: April 12, 2021

Accepted: April 30, 2021

Information about the author:

Svetlana V. Miroshnichenko — Ph.D. (History of Art), Associate Professor of the Department of Music and Performing Arts

svetic_m@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4250-5811

REFERENCES

1. Agafonnikov I. G. Reflections on Choirmaster Training in the Middle Level of Musical Education. *Voprosy khorovogo tvorchestva [Issues of Choral Art]*. Digest of articles. Magnitogorsk, 2003, pp. 106–119. (In Russian)
2. Rzhetskaya N. F. (ed.) *Dinastiya Agafonnikovykh. Stat'i, vospominaniya, dnevniki [Agafonnikov Dynasty. Articles, Memories, Diaries]*. Moscow, 2005. 360 p. (In Russian)
3. Miroshnichenko S. V. In Memory of Dear Teacher. *Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]*. 2011, no. 4, pp. 67–68. (In Russian)



Юй Ялун

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

РАЗВИТИЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ В КИТАЕ. ТВОРЧЕСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАН ЛЯНЬСАНЯ И СИТУ ЧЖИВЕНЬ

В статье прослеживается путь развития китайской виолончельной традиции, процесс ее формирования во взаимодействии с национальными европейскими школами (Испании, Франции, России и др.) и появление первых национальных музыкантов-исполнителей, ставших основоположниками китайской виолончельной педагогической системы. Отмечено значение творческой деятельности Сан Тун, автора первой крупной виолончельной композиции — Фантазии для виолончели с оркестром, представлены творческие портреты выдающихся инструменталистов — Ван Ляньсяня и Ситу Чживень, творческий и педагогический опыт которых позволил не только значительно обновить систему обучения молодежи, но и обогатить исполнительский репертуар современных китайских виолончелистов, усовершенствовать их художественные и технические возможности. Деятельность Ван Ляньсяня не ограничивалась преподаванием или исполнением. Он активно проявлял себя и как композитор. В сочинении национальной музыки для виолончели он видел одну из главных своих задач. Не менее значимой была и деятельность Ситу Чживень, известной как оркестровая исполнительница и как солистка. На основе своего многолетнего педагогического опыта она создала множество пособий и хрестоматий для музыкантов разных возрастов.

Ключевые слова: виолончелист, сольный инструмент, исполнительское искусство, концерт, филармонический оркестр, национальный конкурс, педагогический опыт, музыкальный материал, соната, европейский стиль

DOI: 10.36871/hon.202102014

Статья поступила в редакцию: 17 февраля 2021 года

Рекомендована в печать: 9 марта 2021 года

Сведения об авторе:

Юй Ялун — аспирант, виолончелист Театра оперы и танца провинции Хэнань, заместитель директора по виолончели Национального оркестра Хэнаня, приглашенный преподаватель виолончели Хэнаньского технологического университета, приглашенный преподаватель виолончели Нормального колледжа города Чжэнчжоу (Китайская Народная Республика)
41329395@qq.com

ORCID: 0000-0001-7823-2424

За сравнительно короткий период самостоятельного развития — немногим более 200 лет — виолончельное искусство в Китае сформировало свои художественные принципы, характер которых менялся под влиянием исторических событий, взаимодействия с различными творческими школами и исполнительскими направлениями. Особо интенсивным этот процесс стал в XX веке, приблизительно с 1911 года, когда в Китае возросла роль концертных организаций, оркестров и ансамблей, которые не без влия-

ния европейской системы и с привлечением европейских исполнителей выполняли обучающую и воспитательную функции в стране и пользовались большим успехом у любителей музыки. Именно с этого времени в Китае и началось активное развитие национальной виолончельной школы.

Ведущую роль в ее становлении сыграли два крупных китайских музыканта-виолончелиста — Ван Ляньсянь и Ситу Чживень, чья многогранная художественная деятельность в середине XX века оказала значи-

тельное влияние на развитие национальной исполнительской культуры в разных ее направлениях: творческом, просветительском, методическом.

Появление виолончели — инструмента, именованного в источнике 1529 года «басовой скрипкой» и имевшего три струны, настроенные по квинтам — *F-c-g*, к которым позже добавилась еще четвертая, самая низкая струна *B*, относится к рубежу XV–XVI веков. Такая настройка сохранялась до конца XVII века, однако она оказалась неудобной для ансамблевого исполнительства и позже была заменена на *C-G-d-a*, то есть сложился тот строй, который используется и поныне. Инструмент применялся для изложения басового голоса в различных ансамблях, сопровождающих певческие голоса, а также для исполнения партии цифрованного баса в барочной музыке.

В совершенствовании внешнего облика инструмента наиболее значительную роль сыграли два итальянских мастера — Гаспаро да Сало и Паоло Маджони, но современные габариты виолончели установил в начале XVIII века (около 1710 года) А. Страдивари. Тогда же появились и исполнители-солисты, наиболее известным из которых был Л. Боккерини, прославившийся не только как виолончелист, но и как композитор. Автор концертов и сонат для виолончели, а также ансамблевой музыки со сложной партией инструмента, он расширил его регистровые возможности, стал свободно пользоваться верхней частью tessitura, что увеличило звуковую выразительность фактуры.

Для инструмента писали многие великие мастера: И.-С. Бах создал для виолончели-соло свои знаменитые шесть сюит, одна из которых была предназначена для инструмента с пятью струнами (около 1720 года), традицию продолжил его сын — Карл Филипп Эммануил, написавший несколько виолончельных концертов. Позже концертные сочинения с участием виолончели появились в творчестве Гайдна (сохранились два его концерта), Бетховена (Тройной концерт). Жанр виолончельной сонаты активно развивался и в эпоху романтизма (Мендельсон, Шопен, Брамс).

Время, когда виолончель появилась в Китае, точно не определено, но, скорее всего, оно связано с периодом династии Цин (после 1644 года) и приходится на рубеж XVII–XVIII веков, когда страна вела обширную

торговлю с Европой и в нее приезжали европейские миссионеры, торговцы, которые привозили с собой не только товары, необходимые для жизни, но и музыкальные инструменты (чаще всего скрипки) и даже пытались учить играть на них [1, 6]. Именно они обратили внимание на сходство исполнительской техники европейских струнных инструментов с китайскими эрху, гаоху, хуцинь (китайская скрипка) и др. Более того, по их представлениям использование некоторых приемов игры на национальных инструментах облегчало исполнение на традиционных академических струнных. Так в Китае стали появляться первые музыканты, умеющие играть на европейских струнных инструментах. Позже, уже в середине XIX – начале XX века, к ним присоединились и европейские педагоги-музыканты, а в Шанхае был создан первый оркестр по европейскому образцу, что дало возможность приобщать население страны к европейской культуре. Европейская традиция заявила о себе, прежде всего, репертуаром, в котором преобладали сочинения западных композиторов, переложения их популярных пьес, в том числе и для виолончели.

Исследователи китайского исполнительского искусства выделяют в процессе его развития шесть периодов, которые тесно связаны с национальной историей и политическими событиями, включая как годы мирной жизни в стране, так и периоды борьбы и противостояний:

- 1) просветительский, когда музыка была в центре школьного обучения и стала обязательным явлением художественного воспитания народа (конец XIX – начало XX века);
- 2) под влиянием «Движения 4 мая» (1911–1925);
- 3) на фоне «антияпонского движения» (1931–1945);
- 4) после образования нового Китая (1949–1966);
- 5) в десятилетний период «культурной революции» (1966–1976);
- 6) в период политики реформ и открытости (конец XX века).

В результате многообразных творческих и педагогических задач, стоявших перед виолончельным искусством, в стране сформировались и разные художественные стили, связанные с исполнительской и жанровой принадлежностью инструмента: народно-национальный, театральный,

традиционно-академический, современный, смешанный. Носителями и пропагандистами этих стилей были представители разных национальных школ: и европейцы, и китайцы, были здесь и русские музыканты. Иначе говоря, китайская виолончельная школа вобрала в себя признаки разных исполнительских систем и отдельных конкретных музыкантов — исполнителей и преподавателей. В развитие китайской виолончельной школы внесли свой вклад музыканты Испании, Франции, Италии и др. Из наиболее значимых представителей мировой виолончельной культуры, оказавших влияние на процесс развития китайской виолончельной школы, в первую очередь следует назвать испанского мастера Пабло Казальса. Рядом с ним значительное место занимают Г. Кассадо (Испания), А. Наварра и П. Фурнье (Франция), А. Янигро (Италия) и др., которые в разное время концертничали в Китае и тем самым способствовали развитию в стране виолончельного искусства.

Влияние на процесс становления китайской виолончельной традиции оказали и ведущие русские музыканты: С. Кнушевицкий, М. Ростропович, Д. Шафран, Г. Козолупова, Н. Шаховская, Н. Гутман и многие другие. Их воздействие проявлялось не столько в форме конкретного обучения игре на инструменте, сколько, прежде всего, в форме творческого общения, обмена исполнительским опытом с коллегами, изучения методических материалов, отдельных произведений. Все это способствовало совершенствованию китайской виолончельной школы, самой системы музыкального образования, принципов исполнения произведений, вплоть до манеры звукоизвлечения и конкретных технических приемов.

Интерес к искусству игры на виолончели в Китае постоянно расширяется. К обучению на инструменте обращаются представители разных возрастов — от детей и подростков до пожилых людей. Цели этих обращений различны — здесь и профессиональное совершенствование, и любительское ознакомление с виолончельной музыкой, при этом любителей становится все больше. Что привлекает в инструменте? Его близость звучанию традиционных китайских смычковых инструментов, возможность исполнения произведений национальной музыки, выступление в национальных оркестрах и оперных труппах, красота и мягкость тембра инструмента, расширение виртуозных воз-

можностей, обновление тембровых красок и техники исполнения.

Большую роль в развитии современного виолончельного искусства играет разнообразная творческая деятельность китайских музыкантов, заявляющих о себе и в области музыкальной педагогики, и в исполнительстве, и в композиции. Значимым событием в развитии новой китайской виолончельной традиции стало появление сочинений для виолончели, написанных современными деятелями искусства. Здесь самый первый опыт принадлежал *Сан Тун* (1923–2011) — виолончелистке, специалисту в области теории музыки, преподавателю, композитору, в прошлом профессору и декану Шанхайской консерватории, получившей музыкальное образование у немецкого композитора Флекера и австрийца Шлосса. В 1950 году она создала Фантазию для виолончели с оркестром, которая годом позже была исполнена И. Шевцовым (русским музыкантом, в то время жившим и работавшим в Китае) и Шанхайским симфоническим оркестром [1, 535].

Вслед за ней уже в середине XX века появились произведения, названные в традиционной китайской манере, сочетающей образы природы с жанровыми мотивами и передающей душевные состояния человека: Ли Чен («Речная вода»), Лю Жунфа («Пастушья песня»), Лю Чжуан («Романс») и другие миниатюры [2, 250]. Все они имели ярко выраженную национальную специфику, переданную через интонационные особенности тематизма, ладовые краски, технику звукоизвлечения и глиссандо под влиянием китайских народных традиций исполнения на струнных инструментах: эрху, гаоху и др.

Автор популярной «Песни о сборе чая», *Ван Ляньсань* (1926–1986), принадлежит к числу наиболее известных китайских виолончелистов XX века. Педагог и композитор, он на протяжении всего своего творческого пути способствовал развитию китайского виолончельного искусства.

Ван Ляньсань родился в округе Цинлю провинции Фуцзянь. Рано потеряв отца, еще подростком взял на себя бремя обеспечения семьи, а в 14 лет стал учиться в педагогическом классе музыкального колледжа Фуцзяня и, чтобы заработать себе на жизнь, по несколько часов в день ежедневно занимался копированием партитур. За три года он с отличием закончил пятилетний курс по классу виолончели, а затем работал на

радиостанции и в оркестре Кинокомпании Гонконг Йонхуа.

После освобождения Китая Ван Ляньсань участвовал в Корейской войне, а в 1950 году из Гонконга приехал работать в Пекин. Его выступления охватывали города, сельские районы, фабрики и поля сражений. Во время работы в Центральном оперном театре он не только был исполнителем-инструменталистом, солистом, оркестрантом, но и преподавателем, и дирижером. Работая в Центральной консерватории, музыкант особенно остро почувствовал, что ключом к глубокому освоению профессии является базовое образование. Поэтому, обучая подрастающее поколение, он совершенствовал и собственную профессиональную подготовку, углублял знания в области гармонии и композиции, серьезно изучал национальную музыку и посвятил свою деятельность проблеме привнесения национальных особенностей в игру на виолончели. Вот его слова, свидетельствующие о стремлении музыканта превратить виолончель в национальное достояние: «Если в виолончельных произведениях не будут отражаться китайские национальные особенности, если не будет создана собственная система обучения, то инструмент не будет иметь статуса в мировой музыкальной культуре» [3, 27].

Занимался виолончелист и концертной деятельностью: впервые он выступил в программе национального молодежного фестиваля, исполнив Вторую венгерскую рапсодию Ф. Листа и Цыганские напевы П. Сарасате в транскрипциях для виолончели. Концерт был очень тепло встречен публикой, а его выступление имело большой успех, но при этом подтолкнуло музыканта к серьезным размышлениям: он заметил, что программа всего фестиваля была составлена из произведений китайской музыки, и только он исполнял европейские сочинения. Это заставило его обдумывать и решать вопрос: а может ли у виолончели в Китае быть свой собственный национальный репертуар? Так в 1951 году появились его первые аранжировки пьес китайских композиторов для виолончели: «Колыбельная» Хэ Лутина и популярная пьеса «Хуанхэ» Сянь Синьхая. Это вызвало большой интерес. А в 1952 году в родной провинции чая Вуйишан он представил произведение для виолончели и духового оркестра, в котором в партии виолончели использовал тип интонаций, свойственных этой провин-

ции. Центральная народная радиостанция дважды пыталась записать диск его выступлений, но всякий раз во время этих записей происходили внезапные события, которые не давали довести дело до конца.

Весной 1954 года Ван Ляньсань начал работать в Центральной консерватории Тяньцзиня. Там тоже хотели сделать запись диска с его выступления, но она опять не получилась. Поэтому музыкант чаще мог слушать собственную игру в реальном звучании, лишь надеясь, что когда-нибудь его виолончель зазвучит и в радиоэфире.

С 1956 года Ван Ляньсань стал регулярно заявлять о себе и как композитор: он сделал переложение для фортепиано оркестровой партитуры «Создание музыки», за ним появились еще несколько небольших сочинений, получивших широкую известность: «Песня о сборе чая», «Прошлое», «Встреча в Пекине» и другие.

В сентябре 1962 года произведение для виолончели «Песня о сборе чая» было опубликовано Музыкальным издательством, а вскоре его выпустило Шанхайское литературное и художественное издательство в серии «Виолончельная коллекция». Публикация этого произведения была хорошо принята во всем мире. Иностранцы музыкальные критики отмечали: «Он использовал азиатские материалы и соединил их с европейским стилем. Это очень хорошая работа». Китайские виолончелисты считали эту пьесу лучшей в своем национальном репертуаре, а иностранные исполнители называли ее любимой пьесой и подчеркивали ее китайский колорит. Когда Ван Ляньсань сам исполнял эту пьесу, он сочетал академические приемы игры на виолончели с китайским национальным стилем, что не только давало возможность исполнителю в полной мере проявить свои навыки, но и демонстрировало оригинальные мелодические особенности музыки. После того как премьер Чжоу Эньлай услышал пьесу, он отметил, что «именно с нее в китайской музыке началась эпоха национализации» [3, 28].

До сих пор пьесу часто исполняют в США, в разных странах Европы и Азии. Русский виолончелист В. Чернов, преподававший в Китае в 1956–1957 годах, много раз сам играл ее и рекомендовал своим ученикам. В 1960 году известный японский виолончелист Лай Фен Иноуэ после первого исполнения этой пьесы в Японии обратился к автору с просьбой прислать другие его произведе-

ния [4, 78]. Только из-за сложившейся в тот момент политической ситуации контакта осуществить не удалось. Композиторские достижения Ван Ляньсяня, прежде всего пьесы «Прошлое» и «Встреча в Пекине», в 1985 году были отмечены наградами на национальных конкурсах.

Наряду с Сан Тун, специалистом в области академического преподавания, и Ван Ляньсянем, одним из создателей современной китайской виолончельной школы как системы обучения игре на инструменте в национальной виолончельной традиции второй половины XX века, музыкантом, обогатившим современную китайскую виолончельную музыку, особое место в ряду тех, кто создавал и развивал национальную школу игры на виолончели, занимает *Ситу Чживень* (1933–2020) — наиболее известная виолончелистка старшего поколения, ученица М. Л. Ростроповича, многие десятилетия посвятившая исполнительской и педагогической деятельности.

Она проводила практические занятия с виолончелистами, читала лекции в колледжах, занималась методической и административной работой, составляла учебные пособия для виолончели. Ею опубликовано немало материалов для совершенствования китайской виолончельной школы, среди которых «Практическое руководство по виолончели», «Коллекция классической сонаты» и другие материалы, в немалой степени способствовавшие развитию национальной виолончельной культуры.

Ситу Чживень родилась в провинции Гуандун, в музыкальной семье. Ее первым преподавателем, сформировавшим у юной исполнительницы основы виолончельной техники, был Игорь Шевцов [5, 377], концертмейстер группы виолончелей Шанхайского муниципального симфонического оркестра, выходец из Белоруссии, многие годы успешно занимавшийся в Шанхае исполнительской и педагогической деятельностью.

Когда Ситу Чживень исполнилось 12 лет, она была принята в специальную группу для подготовки в Национальный Шанхайский музыкальный колледж, известный своими высокими профессиональными требованиями. Здесь ее учителем по-прежнему оставался И. Шевцов, приглашенный в колледж в качестве первого иностранного профессора по классу виолончели.

Сразу после поступления в колледж Ситу Чживень присоединилась к ученическому

оркестру, а также принимала участие в студенческом ансамбле университета Хуцзян и в ансамбле духовной музыки. Голос ее инструмента звучал повсюду, где требовался тембр виолончели.

В 1949 году, когда Народная армия освободила Шанхай, муниципальный симфонический оркестр был переименован в Оркестр народного правительства, а его состав, ранее включавший много иностранных музыкантов, начал постепенно формироваться из национальных исполнителей. Попасть в этот оркестр было очень трудно: он подолгу сохранял свой постоянный состав и новички приглашались в него только в случае длительной болезни основного музыканта. Однако Ситу Чживень, несмотря на ее юный возраст, предложили сыграть конкурсное прослушивание, и исполнительница, которой тогда было всего 16 лет, стала самой молодой участницей в лучшем симфоническом оркестре Китая того времени.

Когда в октябре 1951 года в Новом Китае была сформирована первая художественная молодежная группа для посещения Советского Союза, стран Восточной Европы и Австрии, Ситу Чживень была зачислена в эту временно созданную группу в качестве концертмейстера виолончелей. Затем в 1954 году подобная же группа была организована для участия в Международном молодежном фестивале в Варшаве (Польша), и исполнительница снова была назначена руководителем виолончелистов. Ее деятельность продолжалась и в Пекинском центральном оркестре, где она была концертмейстером виолончелей, а также руководителем группы солистов.

С первых шагов своей исполнительской карьеры в Шанхайском симфоническом оркестре Ситу Чживень часто мечтала, что вскоре в Китае будет создан первоклассный национальный симфонический оркестр, сформированный преимущественно из китайских музыкантов. И наконец это желание исполнилось. Но у виолончелистки появились новые идеи. Они касались продолжения учебы и совершенствования у знаменитых европейских музыкантов. Она хотела стать ученицей великих мастеров и сыграть под руководством всемирно известных дирижеров.

Одно из этих желаний исполнилось в 1961 году, когда Ситу Чживень была направлена для продолжения обучения в Московскую консерваторию им. П. И. Чайков-

ского. Здесь она сначала поступила в аспирантуру к известному виолончелисту, профессору С. Н. Кнушевицкому, а затем перешла в класс профессора Мстислава Ростроповича и стала первой китайской ученицей маэстро.

Несколько позже успешная исполнительская судьба Ситу Чживень была прервана тяжелым заболеванием руки, и виолончелистка вынуждена была переключиться с исполнительства на педагогическую деятельность. Еще во время своей болезни она изучала теорию музыки и методы музыкального образования, поэтому быстро адаптировалась в новой деятельности. Она хорошо понимала, что музыкальное исполнительство тесно связано с индивидуальными особенностями творческой личности, ее стремлением к самосовершенствованию и темпераментом, поэтому была очень строга с учениками и требовала тщательного выполнения основных учебных заданий. Так, некоторые свои замечания она рассматривала как попытки активизировать студентов, вдохновить их на самостоятельные действия [5, 382]. Все ее ученики позже вспоминали, что на этих занятиях можно было получить много дополнительных знаний, развить уже имеющиеся музыкальные навыки. Для систематического обучения студентов-исполнителей Ситу Чживень также подготовила «Практическое руководство для виолончели» и «Сборник сонат для виолончели». Теперь эти работы являются обязательными для изучения при подготовке инструменталистов.

Она обучила сотни исполнителей на виолончели в 29 провинциях и городах по всей стране, некоторые из них стали опытными музыкантами, руководителями оркестров, преподавателями. Чувствуя себя успешной в преподавательской деятельности, Ситу Чживень все же не оставляла попыток вернуться на сцену, и после лечения, когда ее рука окончательно выправилась, она смогла вновь выступать. Однако вскоре в стране начался период «культурной революции», и Чживень, как и множество других артистов, была изгнана с музыкальной сцены. Однако по окончании этого трудного в политической жизни страны времени, уже вступив в зрелый возраст, она вновь продолжила свою исполнительскую деятельность, начав новый этап в творческой биографии.

С наступлением периода «реформ и открытости» число выступлений по обмену и сотрудничеству китайских и иностранных

музыкантов увеличивалось день ото дня: Центральный оркестр много гастролировал за границей, а зарубежные оркестры неоднократно приезжали в Китай. Наиболее успешным было совместное выступление в 1987 году Берлинского филармонического оркестра под управлением Г. фон Караяна с Центральным симфоническим оркестром, когда прозвучала Седьмая симфония Бетховена. Это выступление получило единодушное одобрение слушателей и широкое признание со стороны средств массовой информации.

Ситу всегда придавала большое значение подобному сотрудничеству с оркестрами и дирижерами разных стран мира. Летом 1988 года она была приглашена в США в качестве главы китайской делегации для участия в первом Всемирном конгрессе виолончелистов. Во время своего пребывания там Ситу Чживень провела специальный концерт из китайских виолончельных произведений в Большом зале Библиотеки Конгресса в Вашингтоне и была принята в качестве почетного члена в ассоциацию виолончелистов США.

Современники называли Ситу Чживень «вечнозеленым деревом». Она выросла вместе с китайской оркестровой музыкой, через свой инструмент передавала публике и ученикам замысел композитора, смысл произведений и собственное ощущение музыки, умело используя тонкие звуковые краски.

Достижения Ситу Чживень в развитии виолончельной музыки в Китае, ее длительная концертная деятельность и напряженная педагогическая работа, подготовка большого числа инструменталистов, исполнителей и педагогов стали значительным вкладом в историю развития китайской музыкальной культуры, в частности китайской виолончельной школы. В декабре 1984 года Комитет по исполнительскому искусству Китайской музыкальной ассоциации, Центральный симфонический оркестр и Школа социальной музыки совместно организовали юбилейный концерт, посвященный 35-летию творческой деятельности Ситу Чживень, тогда же она была назначена заместителем декана Центральной консерватории. Значительный вклад в развитие национальной музыкальной культуры Китая внесли и другие члены семьи Ситу, братья и сестры известного мастера.

Плодотворная исполнительская, композиторская и педагогическая деятельность

Сан Тун, Ван Лянсяня и Ситу Чживень сыграли большую роль в продвижении китайской виолончельной традиции на мировую музыкальную сцену. Благодаря их деятельности значительно расширился исполнительский репертуар виолончелистов, появились новые современные сочинения, обогатившие виолончельную музыку, ее выразительные и технические возможности. На основе своего многолетнего исполнительского и педагогического опыта эти музыканты создали, аранжировали и обработали

множество учебно-педагогических, методических и творческих материалов различной степени сложности. Среди них пособия для обучения детей, а также концертные произведения, виолончельные сюиты и сонаты. Эти сочинения имеют широкий стилистический диапазон, разнообразные технические возможности, являются богатым источником материалов для преподавания и исполнения виолончельной музыки, что свидетельствует о возрастающем значении национальной китайской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. 刘欣欣《中国大提琴艺术发展史》上海 上海音乐学院出版社2009年6月, 535页.
2. 宗柏《怎样提高大提琴演奏水平》北京华乐出版社2003年12月250页.
3. 张文安《著名大提琴家王连三》福建闽新出版社(明) 0377号 1996年7月27 - 28页.
4. 宗柏《浅谈王连三大提琴作品特色》// 北京中央音乐学院学报1982年78页.
5. 宗柏《大提琴演奏艺术300年》北京华乐出版社2004年9月377 - 382页.

Yu Yalong

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

DEVELOPMENT OF CELLO SCHOOL IN CHINA. CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF WANG LIANSAN AND SITU ZHIWEN

The article traces the development of Chinese cello tradition, the process of its formation in interaction with national European schools (Spanish, French, Russian, etc.) and the appearance of the first national musicians-performers who became founders of Chinese cello pedagogical system. The significance of the first major cello composition San Tung's Fantasia for Cello and Orchestra, was also emphasized. Presented are the portraits of outstanding instrumentalists — Wang Liansan and Situ Zhiwen, whose creative and pedagogical experience allowed not only to significantly renew the system for training young people, but also to enrich the performing repertoire of contemporary Chinese cellists, to improve their artistic and technical abilities. Wang Liansan's activity was not limited to teaching or performing. He was also active as a composer, considering the composing of national music for the cello as one of his main tasks. Some of his cello pieces were widely known and enjoyed great success not only in China, but far beyond. The work of Situ Zhiwen, known as an orchestral performer and soloist, was very important too. She also created many manuals and playbooks for musicians of all ages based on her great pedagogical experience.

Keywords: cellist, solo instrument, performing arts, concert, philharmonic orchestra, national competition, pedagogical experience, musical material, sonata, European style

DOI: 10.36871/hon.202102014

Received: February 17, 2021

Accepted: March 9, 2021

Information about the author:

Yu Yalong — Ph.D. student, Cellist of the Henan Provincial Opera and Dance Theater, Deputy Cello Director of the Henan National Orchestra, External Cello Lecturer at Henan University of

Technology, External Cello Lecturer at Zhengzhou Normal College (People's Republic of China)
41329395@qq.com
ORCID: 0000-0001-7823-2424

REFERENCES

1. Liu Sin'sin'. 中国大提琴艺术发展史 [History of the Development of Chinese Cello Art]. Shanghai, 2009. 577 p. (In Chinese)
2. Zong Bo. 怎样提高大提琴演奏水平 [How to Improve Cello Performance]. Beijing, 2003. 250 p. (In Chinese)
3. Zhang Wen'an. 著名大提琴家王连三 [Famous Cellist Wang Liansan]. Fujian, 1996, no. 0377, pp. 27–28. (In Chinese)
4. Zong Bo. 浅谈王连三大提琴作品特色 [On the Characteristics of Wang Liansan's Violin Works]. 中央音乐学院学报 [*Journal of the Central Conservatory of Music*]. Beijing, 1982. 78 p. (In Chinese)
5. Zong Bo. 大提琴演奏艺术300年 [300 Years of Cello Performance]. Beijing, 2004, pp. 377–382. (In Chinese)



Ся Цзыхань

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

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА МЮЗИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ИГНАТЬЕВА И К. БРЕЙТБУРГА

Театр в России в течение длительного времени не культивировал и не поощрял стремление к развлекательности и коммерческому успеху. Возможно, именно поэтому при первых попытках интегрировать мюзикл в российскую театральную среду эти начинания заканчивались неудачей. «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, поставленная в театре К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, «Автоград-1929», увидевший свет рампы в театре Сатиры, мюзикл «Чикаго», выдержав несколько спектаклей, были сняты с репертуара или, подобно антрепризным постановкам, прекратили свое существование.

Цель настоящей статьи — определить причины роста популярности литературного мюзикла в России. В работе рассматривается тенденция развития набирающего в нашей стране популярность театрального жанра — литературного мюзикла — на примере творчества его выдающихся представителей, композиторов Р. Игнатьева и К. Брейтбурга. Научная новизна работы заключается в исследовании ранее не распространенных классических образцов литературы, положенных в основу современного музыкального жанра театрального представления. В результате исследования была обоснована логика распространения жанра с учетом национальных особенностей российского зрителя.

Ключевые слова: музыкальное искусство, композиция, Бродвей, литературный мюзикл, театр в России, современные эстрадные жанры

DOI: 10.36871/hon.202102015

Статья поступила в редакцию: 6 ноября 2020 года

Рекомендована в печать: 11 января 2021 года

Информация об авторе:

Ся Цзыхань — аспирант (Китайская Народная Республика)

329842178@qq.com

ORCID: 0000-0003-4892-386X

На протяжении всего существования музыкального искусства особой популярностью у зрителей пользовались жанры так называемой «легкой» музыки. Это были, прежде всего, те сочинения, которые не претендовали на глубокое интеллектуальное восприятие их слушателями, а апеллировали к чувственной рецепции, аналогичной той, на которую рас-

считывает современная музыкальная индустрия. Явления массового искусства играют большую роль в развитии культуры общества. Вбирая в себя самые актуальные тенденции времени, они непосредственно влияют на формирование ценностных ориентиров людей.

Мюзикл — явление в большей степени ориентированное на шоу-бизнес и на мас-

совый спрос. Например, для Бродвея характерно разделение на собственно бродвейские шоу (то есть максимально успешные коммерческие проекты), *off*-бродвейские шоу (представления, спектакли, по тем или иным причинам рассчитанные на меньшую аудиторию) и представления, которые идут на периферии глобальных тенденций (*off-off* Бродвей) и идеологически и «географически» формируют почву для будущего массового Бродвея. Это преимущественно любительские спектакли и шоу с маленьким бюджетом, нечто вроде театральных лабораторий, где начинающие актеры имеют возможность заявить о себе [5; 6; 8].

В России с начала XX века и до сих пор эту функцию выполняют многочисленные небольшие театральные студии, нередко возглавляемые известными режиссерами. Однако, в отличие от Бродвея, студийное мышление в России часто становилось идеологией крупных театров. Вместе с тем театр Ленком под руководством М. А. Захарова, где с участием известных актеров были поставлены и оказались наиболее рентабельными такие сочинения А. Л. Рыбникова, как «Звезда и смерть Хоакина Мурьеть» и «Юнона и Авось», не нуждался в апробации в условиях студийной работы. Достойной площадкой для осуществления идей известных композиторов и продюсеров стал Московский государственный театр оперетты, в репертуаре которого лидирующее положение занял мюзикл, оттеснив другие театральные жанры, Детский музыкальный театр Н. Сац, а также театры Оренбурга, Уфы, Красноярска.

Театр в России в течение длительного времени не культивировал и не поощрял стремление к развлекательности и к коммерческому успеху. Возможно, именно поэтому при первых попытках интегрировать мюзикл в российскую театральную среду эти начинания заканчивались неудачей. Как упоминалось выше, таковыми оказались, например, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, поставленная в театре К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, «Автоград — 1929» — в театре Сатиры, и мюзикл «Чикаго», который продюсировал Филипп Киркоров. Выдержав несколько спектаклей, они были сняты с репертуара или прекратили свое существование, подобно антрепризным постановкам (в настоящее время мюзикл «Чикаго» возродился в новой версии в хореографии Боба Фосса в Московском Дворце молодежи — с Ларисой Долиной в главной роли).

Театральная публика, воспитанная на классических образцах драматического российского театра с его психологизмом и склонностью к реалистическому отражению действительности, не воспринимала условный, а порой и пародийный характер мюзикла как жанра. Ситуация с восприятием мюзикла начала меняться в связи с событиями, происходящими в области эстрадного искусства, постепенным и все более явным наступлением новой фазы существования всех массовых видов искусства в России, развитием шоу-бизнеса.

За последние 30–40 лет в стране возник огромный по численности пласт общества, художественный вкус которого оказался предрасположен к поп- и рок-музыке, коммерческому кино и, наконец, к телевидению в наиболее упрощенной и развлекательной его форме. В какой-то мере этот интерес стали удовлетворять и театры, связанные с крупными именами выдающихся артистов, композиторов и общественных деятелей, например театр Алексея Рыбникова, Александра Градского (Градский-Холл), театр мюзикла под руководством Михаила Швыдкова, Театр Луны под руководством С. Проханова. Новая зрительская аудитория, сформированная этими культурными акциями, нуждалась в накале страстей, эротике, агрессии, которые аккумулировал в себе театр мюзикла.

Ким Брейтбург и Роман Игнатъев, будучи активными участниками этого социокультурного процесса, прошли все стадии развития российского шоу-бизнеса, находясь внутри самого движения, существуя во времени параллельно с ним. К. Брейтбург прошел путь от создания первых (еще советских) рок-групп в 80-е годы прошлого века, композитора и продюсера эстрадных звезд в 90-е, музыкального руководителя и продюсера знаковых телевизионных проектов («Народный артист», «Секрет успеха», «Битва хоров») в двухтысячные — до создания собственных мюзиклов и деятельности в области музыкально-драматических театров.

Траектория Романа Игнатъева была связана с работой в Санкт-Петербургском мюзик-холле, а также с созданием таких спектаклей на льду, как «Огни большого города». Обоим композиторов объединяло тяготение к киномузыке и творчество в сфере кино. Растущая популярность мюзикла как жанра, доступного широкому кругу зрителей, связанного с зарождением и укреплением

в стране среднего класса, была правильно оценена этими композиторами, что и определило их дальнейшее творчество, обусловленное интересом к тому особому жанровому ответвлению, которое получило название «литературный мюзикл».

Концентрация на склонности российской публики к высоким классическим образцам мировой литературы была учтена в таких спектаклях, как «Граф Монте-Кристо» по роману А. Дюма, «Анна Каренина» по роману Л. Толстого (музыка Р. Игнатьева) и «Джен Эйр» по роману Ш. Бронте, «Дубровский» по повести А. Пушкина (музыка К. Брейтбурга). К этому стоит также добавить мюзикл «Война и мир» (музыка А. Рыбникова). Важным обстоятельством при выборе сюжетов для всех авторов явилась не только известность литературного первоисточника, но и известность его главного героя.

Помимо сюжета особым полем взаимодействия актеров и публики становится музыка. Исторически так сложилось, что доступность и простота номеров спектакля, воспринимаемая самыми широкими слоями общества, искренность чувств, оказывались близки зрителю. Устойчивые традиции, сложившиеся в этой сфере, способствовали созданию музыкального словаря мюзикла, в состав которого вошли танцевальные жанры, песни, баллады, арии.

Мюзиклы Кима Брейтбурга чрезвычайно сценичны. В отличие от произведений исключительно театральных, где взаимодействие персонажей направлено в основном на общение, актеры его мюзиклов разыгрывают действие «на зал», выходящее за пределы сценического пространства. На это, в частности, указывает В. Брейтбург в своей диссертации, посвященной мюзиклам Кима Брейтбурга [2]. Такого рода спектакль относят к разновидности «иммерсивного мюзикла», участие в котором зрителей через погружение в художественный и ситуационный контекст становится его неотъемлемой частью. Кроме того, в мюзикле «Джен Эйр» мы находим элементы триллера.

Что касается мюзикла «Анна Каренина» Р. Игнатьева, то там его иммерсивность выражена не столь ярко, поскольку акцент зрительского внимания смещен в сферу самого действия, его контрастов и драматических взаимоотношений главных героев трагедии, которая разворачивается на фоне красочных ярких сцен бала, усадебной идиллии и постоянного присутствия такого символа неотвра-

тимости трагического конца главной героини, как поезд. Этот символ воспринимается зрителями как колесо судьбы. Его «выезд» всякий раз сопровождается светоэффектами и фонограммой, которую можно отнести к области соноризма, поскольку скрежет, лязг и перестук колес становятся агрессивной основой оглушительных *sound mass*.

Варьете, кабаре, мюзик-холлы наряду с такими формами музыкального театра, как оперетта, водевиль, а также такими типами эстрадных представлений, как театр менестрелей, обозрение, ревю, фэнтези, триллер послужили основой для создания мюзикла. Все это находит применение и по-своему преломляется в музыкальных представлениях Кима Брейтбурга (например, мюзикл «Дубровский» — эстрадное ревю в новой трактовке, «Джейн Эйр» — это по существу лирическая мелодрама, наполненная чувственным, романтическим мелосом, наподобие выхода главной героини «О, если б только я могла»). Как уже отмечалось, не менее важным обстоятельством выбора сюжетов для обоих авторов стала известность литературного первоисточника. При создании либретто следование этому принципу обеспечило мюзиклу успех. Так, например, союз композиторов с авторами либретто — К. Брейтбурга с К. Кавалерьяном, а Р. Игнатьева с Ю. Кимом — может рассматриваться как весьма плодотворный. Их опора на бренд, обращение к мировым шедеврам уже сами по себе потенциально успешны и гарантируют признание публики.

Еще одна характерная общая черта так называемых «литературных мюзиклов» К. Брейтбурга — использование автором современных эстрадных жанров и танцевальной ритмики во всех произведениях, написанных в этом жанре. Вальс, кадрили, полька, галоп, канкан, а позже — фокстрот, танго и чарльстон оказались созвучными самой широкой аудитории.

Что касается Р. Игнатьева, то в его «Анне» используется аллюзия на итальянскую арию, напоминающую беллиниевскую «*Casta diva*». Такого рода параллели и ассоциации встречаются в достаточном количестве: так, например, в первом действии композитор обращается к приему цитирования в момент звучания фрагмента песни Булата Окуджавы «Кавалергарда век не долог». Опора на интонации пионерских песен времен «нормативной эстетики» проявляется в сценах на катке, интонации вокально-ин-

струментальных ансамблей времен 1980-х в хоровой сцене косарей у Левина заставляют включать память зрителей. Возникает некий «вневременной микст», приближающий литературный шедевр к реципиенту.

Литературный мюзикл, синтезирующий хореографию, пение, танец, приобрел в России колоссальную популярность. Без преувеличения можно сказать, что второе десятилетие XXI века стало периодом расцвета этого жанра, охватившего широкий круг слушательской аудитории.

Все рассмотренные сценические работы Кима Брейтбурга и Романа Игнатьева были неоднократно поставлены в театрах России и за рубежом. За время существующего проката спектаклей обоих композиторов на них побывало несколько миллионов зрителей. Это свидетельствует о востребованности литературного мюзикла, а также о финансовой состоятельности данных мероприятий, которые приобрели статус длительных и дорогостоящих проектов, в осуществлении которых участвует множество людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брейтбург К. А.* Интервью // Николаевская общественно-политическая интернет-газета. URL: http://malina.am/video/2016/3/21/kim_breytburg997990 (дата обращения: 04.07.2018)
2. *Брейтбург В. В.* Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга: драматургия, режиссура, постановочные процессы: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2018. 30 с.
3. *Bean M.* Performance Technique for Singers: Bringing the Song to Life. Part 2. The Two Halves // *Journal of Singing*. 1997. № 2 (54). P. 39–42.
4. *Hull L. S.* Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, Directors. Woodbridge, Conn.: Ox. Bow. Pub., 1985. 358 p.
5. Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/> (дата обращения: 04.07.2018).
6. List of the Longest-Running Broadway shows. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_the_longest_running_Broadway_shows (дата обращения: 04.07.2018).
7. *Prince H.* Contradictions. N. Y.: Dodd, Mead and Company, 1974. 242 p.
8. The Broadway League. URL: <https://www.broadwayleague.com/home/> (дата обращения: 04.07.2018).

Xia Tsihan

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

INTERPRETATION OF MUSICAL GENRE IN THE WORKS OF R. IGNATIEV AND K. BREITBURG

Theater in Russia has for a long time neither cultivated nor encouraged the pursuit of entertainment and commercial success. Perhaps that is why, the first attempts to integrate the musical into the Russian theater environment ended in failure. "My Fair Lady" by F. Loewe, staged at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Theatre, "Avtograd-1929", staged at the Satire Theater and the "Chicago" musical, after several performances, were removed from the repertoire or, like enterprise productions, ceased to exist.

The purpose of this research is to determine the reasons for the growing popularity of the literary musical in Russia. The article examines the development of literary musical through the work of its outstanding representatives, composers R. Ignatiev and K. Breitburg. Scientific novelty of the work lies in the study of previously unpopular classical literature samples, which are the basis for the modern musical theatre genre.

Keywords: musical art, composition, Broadway, literary musical, theatre in Russia, modern stage genres

DOI: 10.36871/hon.202102015

Received: November 6, 2020

Accepted: January 11, 2021

Information about the author:

Xia Tsihan — Ph.D. student (People's Republic of China)

329842178qq.com

ORCID: 0000-0003-4892-386X

REFERENCES

1. Breitburg K. A. Interview [Electronic resource]. *Nikolayevskaya obshchestvenno-politicheskaya internet-gazeta [Nikolaevsk Socio-Political Online Newspaper]*. (In Russian). Available at: http://malina.am/video/2016/3/21/kim_breytburg997990 (accessed: 04.07.2018)
2. Breitburg V. V. Zhanr estradnogo myuzikla i ego prelomlenie v tvorchestve Kima Breitburga: dramaturgiya, rezhissura, postanovochnye protsessy [Stage Musical Genre and Its Refraction in Kim Breitburg's Work: Dramaturgy, Direction, Production Processes]. PhD dissertation. Saratov, 2018. 30 p. (In Russian)
3. Bean M. Performance Technique for Singers: Bringing the Song to Life. Part 2. The Two Halves. *Journal of Singing*. 1997, no. 2 (54), pp. 39–42. (In English)
4. Hull L. S. Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, Directors. Woodbridge, 1985. 358 p. (In English)
5. Internet Broadway Database. (In English). Available at: <https://www.ibdb.com/> (accessed: 04.07.2018)
6. List of the Longest-Running Broadway Shows. (In English). Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_the_longest_running_Broadway_shows (accessed: 04.07.2018)
7. Prince H. Contradictions. New York, 1974. 242 p. (In English)
8. The Broadway League. (In English). Available at: <https://www.broadwayleague.com/home/> (accessed: 04.07.2018)



*In memoriam***ХУДОЖНИК ЖИВЕТ, ПОКА ЗВУЧИТ ЕГО МУЗЫКА...****Памяти Сергея Михайловича Слонимского**

17 февраля 2021 года в Рахманиновском зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского состоялся концерт памяти нашего современника, великого композитора, пианиста и музыковеда Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020). В программе была представлена широкая панорама творчества мэтра современной отечественной музыки. Прозвучали его камерные вокальные, инструментальные, а также хоровые опусы в исполнении лауреата международных конкурсов Людмилы Михайловой (сопрано), солистки Большого театра Юлии Мазуровой (меццо-сопрано), заслуженного артиста России Александра Покидченко (фортепиано), лауреата международных конкурсов, солистки Смоленской областной филармонии Анастасии Ведяковой (скрипка) и хора студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова (художественный руководитель, дирижер и солист — Владимир Красов).

Почтить память выдающегося представителя российской композиторской школы пришли коллеги, друзья и ученики Сергея Михайловича. В числе почетных гостей на вечере присутствовала вдова музыканта Раиса Николаевна Слонимская, а также композиторы Ю. В. Воронцов, Ю. А. Евграфов, А. В. Танонов, заведующая кафедрой истории русской музыки Московской консерватории, профессор И.А. Скворцова и многие другие.

Вступительное слово преданного друга Сергея Михайловича, доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории Елены Борисовны Долинской, пронизанное

доверительной интонацией, придало вечеру особую атмосферу. Концерт был наполнен искренностью, доброжелательностью и одухотворенностью. Особые слова благодарности были высказаны в адрес ректора МГК имени П. И. Чайковского, профессора А. С. Соколова, а также ректора ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, профессора В. И. Вороны, которые содействовали организации концерта.

Вечер был озарен присутствием Сергея Михайловича. В видеозаписи, сделанной в Большом зале Московской консерватории в 2017 году, в его исполнении прозвучало «Интермеццо памяти Брамса», пронзительно отозвавшееся в сердцах слушателей.

Сергей Михайлович ушел из жизни 9 февраля 2020 года, оставив нам обширное музыкальное наследие из произведений, написанных практически во всех жанрах: девять опер, 34 симфонии, три балета, вокально-симфонические произведения, в том числе Реквием, камерные опусы и хоры. Композитор был автором музыкально-критических статей и музыковедческих исследований: «Мелодика», «Симфонии Прокофьева», «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», очерка о русской музыке «Свободный диссонанс», учебного пособия «Практическая гармония», а также ряда эссе — «Мысли о композиторском ремесле», «О новаторстве Шопена», «Творческий облик Ф. Листа — взгляд из XXI века».

В первом отделении концерта прозвучали романсы С. М. Слонимского на стихи М. Ю. Лермонтова, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, «Три романса» на стихи Владимира Соловьева, «Башкирская деви-

чья песня» на стихи Вс. Рождественского, «Две русские песни» на слова В. И. Красова в исполнении солистки Большого театра Ю. И. Мазуровой и заслуженного артиста России А. Е. Покидченко (фортепиано). Все романсы и песни, написанные на стихи, отличающиеся по своей стилистике, объединяет одно чрезвычайно важное свойство композитора — чуткость к просодии именно русского стиха.

Блестяще выдержав голосовую нагрузку, без традиционных для таких концертов инструментальных пауз исполнила программу Ю. И. Мазурова. Великолепное исполнительское мастерство продемонстрировал А. Е. Покидченко и как концертмейстер, и как солист, выступив во втором отделении с «Северной балладой памяти Грига», сочиненной С. М. Слонимским для фортепиано.

К числу интереснейших камерных сочинений Сергея Михайловича можно отнести и «Монодию (по прочтению Еврипида)» для скрипки соло, которую виртуозно исполнила Анастасия Ведякова. Монодия всегда имела для композитора важнейшее семантическое значение: «Почти все мои сочинения начинаются несмелым, тихим сольным голосом, монодией <...> Мне близки сольные, а не “массовые” личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели — вот моя тематика», — говорил композитор. Неслучайно монодии посвящена целая глава в последнем фундаментальном теоретическом труде мастера «Мелодика», изданном в Санкт-Петербурге в 2018 году.

Однако по признанию композитора самым любимым для него музыкальным инструментом всегда был человеческий голос и хор. В одном из последних интервью, которое он дал незадолго до своей кончины, Сергей Михайлович подчеркнул, что хор особенно им любим, «потому что представляет собой органическую совокупность человеческих голосов: множество личностей, объединенных музыкально».

С. М. Слонимский не видел противоречий между трактовкой хора у древних греков и современной музыкой. Хор греческой трагедии — это и голос автора, и в известной мере центральный персонаж, что и под-



Лауреат международных конкурсов, солистка Смоленской областной филармонии Анастасия Ведякова (скрипка), заслуженный артист России Александр Покидченко (фортепиано), солистка Большого театра Юлия Мазурова (меццо-сопрано), художественный руководитель и дирижер Хора студентов ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, лауреат международных конкурсов Владимир Красов

тверждает его опера «Виринея»: место симфонических антрактов и увертюры занимает в ней песня Виринеи с хором и хоровой финал. «Настоящая трагедия не та, в которой гибнет герой, а та, где гибнет хор, то есть целое сообщество людей, чуть ли целая нация или континент человеческий. <...> Конечно, греческая трагедия — прообраз оперы, и хор



Елена Борисовна Долинская и Раиса Николаевна Слонимская



Хор студентов ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, солистка — лауреат международных конкурсов Людмила Михайлова (сопрано), художественный руководитель — Владимир Красов

в трагедии — судья, справедливость вещает хором», — утверждал композитор.

В память о С. М. Слонимском хор студентов ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова исполнил «Песнь Виринеи с хором из оперы «Виринея» и «Вида разбойник» для хора *a cappella*. Партию Виринеи проникновенно исполнила Л. Михайлова, а соло «поющего дирижера» — руководитель коллектива В. Красов. Примечательно, что в ноябре 2019 года в концерте «Слонимский-гала», прошедшем также в Рахманиновском зале, Сергей Михайлович слышал этих исполнителей и дал высокую оценку их выступлению.

Завороженные особой атмосферой слушатели после завершения концертной программы еще долго вызывали артистов аплодисментами.

В заключение концерта Р. Н. Слонимская отметила великолепное мастерство каждого из участников программы. Отдельные слова благодарности были сказаны в адрес хорового коллектива Ипполитовки. По мнению

Раисы Николаевны, два «хоровых характера» («Виринея» и «Разбойник») стали настоящей кульминацией вечера. Она сказала, что Сергей Михайлович очень сожалел, что так поздно нашел этот коллектив. Он был удовлетворен трактовкой его сочинений хором студентов ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова под управлением В. Красова, полностью соответствовавшей композиторскому замыслу. Признание вдовы композитора стало высшей наградой для всех исполнителей.

После выступления участники хора покинули сцену и, словно в почетном карауле, расположились по периметру концертного зала, а на экране появился сам Сергей Михайлович. Он исполнил пьесу «Колокола». Образ колоколов как символ России и русской культуры неслучайно возник в завершении концерта в Рахманиновском зале Московской консерватории. Их торжественное звучание стало своеобразным гимном великому русскому музыканту — Сергею Михайловичу Слонимскому!

Н. В. Кошкарева

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Дирижирование академическим хором» ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова



А. В. Варламова

Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт) имени В. А. Босикова,
677007, Республика Саха (Якутия), Якутск, 16 км Покровского шоссе, 2

ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ БЕРЕСТОВА

В статье рассматривается фортепианное творчество Николая Савельевича Берестова, одного из известнейших композиторов Якутии, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации и Республики Саха (Якутия). Николай Берестов — автор большого количества произведений, написанных в различных жанрах вокальной и инструментальной музыки, новаторски претворяющий в своих сочинениях традиции национального фольклора. Его композиторское наследие известно и исполняется за пределами Якутии и России. В исследовании раскрываются особенности авторского стиля композитора — взаимодействие в его опусах интонационной лексики национального фольклора и техники европейского письма, полифоничность, приверженность программности, постановка и мастерское решение технических и образно-эмоциональных задач. В статье рассматриваются наиболее яркие произведения композитора: пьеса «Лес» из цикла «Таежными тропами» как образец педагогического репертуара, Прелюдия и fuga — первое фортепианное сочинение, написанное в полифоническом стиле, триптих «Северные пейзажи» — одно из эффектных концертных сочинений фортепианной литературы Якутии.

Ключевые слова: Н. С. Берестов, фортепианные циклы, программность, фольклор, полифония, сюжет

DOI: 10.36871/hon.202102016

Статья поступила в редакцию: 14 февраля 2021 года

Рекомендована в печать: 20 апреля 2021 года

Сведения об авторе:

Варламова Александра Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой общего и специализированного фортепиано

piterez190187@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2013-4378

В якутской фортепианной литературе наследие Николая Савельевича Берестова (1932–2010) — самое обширное. Его творчество давно и прочно вошло в репертуар пианистов Якутии, а концертные произведения звучат с эстрады не только в республике, но и далеко за ее пределами, в России и за рубежом. Сочинения для фортепиано представлены циклами: «Якутские акварели» (1975), «Таежными тропами» (1980), «Эвенкийская тетрадь» (1983–1992), «Юкагирская тетрадь» (1993), «Восемь пьес для Надюшки» (1985), «Детский альбом» (2010), «Восемь программных этюдов» (1998) и «Пятнадцать этюдов для левой руки», а также четыре пьесы для фортепиано (2002), тремя фрагментами поэтории «Эр согодох» (2003) и другими опусами. Композиторский багаж включает и полифонические сочинения, написанные в 1976–1985

годы, и крупные формы (сонатина, вариации, концерт для фортепиано с оркестром), а яркое концертное произведение — сюита «Северные пейзажи» — постоянно присутствует в репертуаре пианистов.

Деятельность Н. С. Берестова многогранна: он был не только композитором, но и крупным музыкальным деятелем, опытным преподавателем, фольклористом. Его заслуги в области музыкальной культуры отмечены званиями и наградами¹.

¹ Н. С. Берестов — заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2004) и Республики Саха (Якутия) (1984), лауреат Государственной премии Якутии им. П. А. Ойунского (1980), член Союза композиторов России (1972), действительный член Академии Духовности РС(Я) (1996), лауреат всероссийского и республиканских конкурсов, лауреат международного конкурса им. С. С. Прокофьева (1999).

Н. С. Берестов родился в поселке Кабанское Бурят-Монгольской АССР. В 1958 году с отличием закончил Алма-Атинское музыкальное училище имени П. И. Чайковского, в 1964-м — Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского по классу композиции Г. Н. Белоглазова и О. А. Моралева. После завершения учебы Берестов приехал в Якутию, где и работал до конца жизни.

Начав свою деятельность в республике как композитор и как музыкальный редактор Радиокomiteта, он параллельно преподавал в Якутском музыкальном колледже (училище) им. М. Н. Жиркова дисциплины музыкально-теоретического и фольклорного циклов. Николай Савельевич был инициатором создания Союза композиторов Якутии и с 1979 по 1981 год был первым председателем Правления этого творческого объединения. В течение нескольких лет состоял членом правления Союза композиторов СССР и России. В 1973 году Н. С. Берестов создал уникальный музей музыкальной культуры народов Якутии. В процессе педагогической деятельности Николай Савельевич увлеченно работал над проблемой профессионализации игры на популярном народном инструменте хомусе и стал автором первых сборников для этого инструмента — «Школа игры на хомусе», «Этюды для хомуса» и «Хрестоматия для хомуса».

Характерная особенность фортепианной музыки Берестова — программность. Автор мыслит свои фортепианные произведения (даже миниатюры) как циклы, раскрывающие одно эмоциональное состояние во множестве его аспектов. Таков триптих «Северные пейзажи», в котором представлены различные состояния зимней природы, пьесы из циклов «Таежными тропами» и «Якутские акварели», рисующие волшебные и загадочные картины леса.

В фортепианных циклах для детей Берестов тонко направляет ребенка к освоению учебных задач через открытие окружающего мира, постепенное вхождение в мир музыки и слияние с ним. Своеобразие этих пьес проявляется в мелодике, в оригинальных острых ритмах, гармонии и композиционных формах — они свежи и прозрачны по колориту, ясны по изложению. Так, в цикле «Таежными тропами» переливаются птичьи трели и предстают сурово-фантастические и возвышенно-поэтические лесные образы.

Миниатюра «Лес», открывающая цикл, вводит, словно по тропинке, в мир первозданной природы северного края (нотный пример 1). У пьесы есть авторский подзаголовок «По лес-

ной тропинке». В небольшом произведении (простая трехчастная форма) композитор воплощает разные лирические состояния: покой и созерцательность, светлую лиричность, связанную с любованием природой. Несмотря на использование терпких, бифункциональных гармонических созвучий, характерных для современного музыкального языка, пьеса выдержана в светлых акварельных тонах. В целом же в миниатюре явно присутствуют черты романтизма и импрессионистской звукописи (нотный пример 1).

В сочинении использованы разнообразные фактурные приемы: мелодическая, гармоническая, а в средней части и ритмическая фигурация, выдержанный фигурационный органианный пункт, а также средства контрастной полифонии. Пьеса написана со свойственной стилю композитора непринужденностью свободного повествования, непосредственностью выражения. Импровизационное начало особенно ярко проявляется в первой части сочинения — в неквадратности и несимметричности строения музыкального материала, в гармоническом перекрашивании сходных построений; в свободе и непринужденности развития: движение то «застревает» на повторении

Нотный пример 1

Н. С. Берестов. Лес

1. Лес

Andante

H. Берестов

Più mosso

какого-либо оборота, то активно устремляется вперед (начало средней части). Неравномерно-переменный размер позволяет органично передать пластику музыкальных построений, что роднит музыкальный материал с национальными истоками пьесы — импровизационным началом стиля *двизэртии*.

Далее в цикле внимание переключается на отдельные детали общей большой картины — это и зарисовки («Тучи», «Веселая капель», «Ручеек»), и образы животных («Зайка», «Дятел»). Основная задача для композитора состояла в том, чтобы не только создать пьесы, привлекательные по образному содержанию и разнообразные по языку, но и — в учебных целях — отобрать материал для ознакомления с различными жанрами музыки. Среди пьес встречаются вариации, токката, хроматический и гармонические этюды, трехголосная двойная fuga.

Немаловажное значение при этом имеет выстроенность цикла таким образом, что в нем прослеживаются последовательное усложнение музыкального языка и связанное с ним постепенное возрастание технических трудностей. Цикл «Таежными тропами» нередко можно услышать в концертных программах музыкальных школ: яркая образность, жанровая определенность и программность делают его чрезвычайно притягательным для юных исполнителей.

Таким образом, фортепианные циклы Н. С. Берестова — это музыкальное изображение живописных картин северной природы Якутии — богатой и многокрасочной, могучей и в то же время хрупкой. Звуковое описание предгрозового состояния и весенней капели, снежного вихря и утренней свежести леса, волшебства таежной чащи и застывшего морозного звездного неба — этот визуальный ряд буквально встает перед глазами при знакомстве с фортепианной музыкой композитора, которой свойственны лучезарность, оптимистичность, позитивная оценка мира божественной природы.

Другой особенностью сочинений для фортепиано является опора на народные источники якутской музыки. Сам композитор неоднократно подчеркивал: «Для композиторов Якутии, в том числе и для меня, неисчерпаемым источником в работе является фольклор, в особенности уникальные в своей основе жанры: *олонхо*, *тойуки*; напевы *осуохая*. Именно здесь я вижу важный ключик к самобытности якутской музыкальной культуры. И где бы мы ни плавали в необъ-

ятном море звуков, жанров, сюжетов, если мы сохраним чувство ответственности за будущее якутской музыки, то, как к причалу, мы вновь вернемся к этим источникам народной мудрости. Ибо понимание и умение проникнуться чувствами в характере то спокойных, то торжественных интонаций, неисчерпаемой вариантности, гибким ладовым модификациям, ритму дают верный компас и в выборе тематики сочинений, и в ее решении с гарантией быть понятым и нужным...» [2, 34]. Огромный интерес к фольклору мотивирован композитором, прежде всего, осознанием его как основы профессионального творчества. Это тем более важно, что фольклор — и как живое творчество, и как система — возникал снизу в качестве спонтанного самовыражения эстетических и этических потребностей народа, его философии, принимая при этом определенные формы без влияния европейской культуры.

Национальными интонациями пронизано все фортепианное наследие Н. С. Берестова. Так, пьесы «Тойук», «Плач», «Завещание» из поэтории «Эр Соготох» («Многострадальный муж одинокий») демонстрируют отношение автора к фольклору: музыкальными средствами напевов народного эпоса олонхо описывается фрагмент сюжета распространенной легенды «Эр Соготох» о человеке — первом из племени саха, посланном на землю. Примером может также служить и написанное с опорой на интонации юкагирских народных напевов сочинение «Праздник в Олеринской тундре», всегда находящее живой отклик у слушателей.

Берестов и якутская полифония — еще одна не менее интересная тема, поскольку полифонические сочинения всегда обогащают жанры инструментальной музыки. Появление подобного рода произведений на национальном материале, ставшее серьезным достижением якутской фортепианной литературы, оказалось возможным лишь в середине 1970-х годов именно в творчестве Н. С. Берестова. Это двухчастный цикл «Прелюдия и fuga» *G dur* (1975), что неслучайно, ибо полифония для композитора — естественная форма звуковыражения, ведущий способ музыкального мышления, живой эмоциональный язык. Она пронизывает каждое сочинение мастера, являясь основным методом организации музыкальной ткани и построения музыкального здания.

В первом полифоническом цикле Берестова Прелюдия носит светлый, умиротво-

ренный характер, терпкое звучание секунд должно восприниматься, по словам автора, как перезвон колокольчиков. По характеру части цикла контрастны. Созерцательной Прелюдии противостоит напористая, скерцозная тема Фуги, состоящая из двух тематических элементов. Первый — напевного характера с фанфарными интонациями, а второй — ярко инструментальный, упругий мотив шестнадцатыми (нотный пример 2).

Рассмотрим Фугу более подробно, что позволит составить достаточно полное представление о возможностях написания якутской фортепианной музыки в фугированной форме. Отметим прежде всего, что основным отличительным свойством Фуги является при классической ясности ее трехчастной формы ярко выраженный национальный колорит тематического материала. Экспозиция Фуги включает три проведения темы (*T-D-T*), причем между вторым и третьим ее проведением помещена интермедия. Классическая структура и стройность экспозиции создают определенный выразительный эффект в динамике драматургии, так как за традиционным началом Берестов вводит

Нотный пример 2

Н. С. Берестов. Прелюдия и фуга

Прелюдия

Фуга

сложную разработку, где тема развивается стреттно в различных тональностях.

Тема Фуги носит выраженный жанровый характер. Это подвижная мелодия, но не настолько, чтобы превратиться в излишне острую или легкомысленную.

После фанфарного хода мелодия темы движется поступенно, развиваясь в узком диапазоне, что позволяет говорить о ее близости к народным песням-*дэгэрэн*. Однако не только это дает основание утверждать о связи темы с народной музыкой: к таким признакам надо отнести и использование форшлагов (*кылысах*), неоднократное подчеркивание тритоновой интонации. Подробно проставленные артикуляционные указания способствуют ясной расчлененности музыкальной речи и в большой степени обуславливают речитативно-декламационный характер темы. Как говорилось выше, именно речитативность является определяющей чертой и другого — эпического — стиля народной песни — *дыэрэтии ырыа*.

Активное восходящее движение и тритоновые интонации с форшлагами первого раздела темы оставляют в нашем восприятии заметный след. Второй раздел темы, образуемый нисходящим движением шестнадцатых, убедительно реализует активный импульс, заложенный в начальной интонации. Штрих стаккато в группировке шестнадцатых нот в 4–6 тактах также придает энергичному характеру темы внутреннюю экспрессию.

В образном строе данной темы помимо мелодического и звукового (артикуляционного) своеобразия существенную роль играет ритмика. Именно ритм является определяющим моментом выразительности: размер, в котором изложена тема, и ритмическая организация второго тематического элемента придают ей игриво-танцевальный характер. Противоположения в фугах удержанные, обладающие при этом мелодической близостью с темой.

В интермедиях разрабатывается основной материал, который в тональном плане развивается модуляционно. Так, вторая интермедия, предшествующая разработке, имеет тональный план *a moll, f moll, Ges dur* и, наконец, *As dur*, который приводит к тональности минорной субдоминанты. Интермедии строятся на интонационном и ритмическом рисунке противосложения.

Для разработки и репризы Фуги характерны настойчивость динамического развития, яркость точно намеченных кульминаций. В разработке тема вступает в тональности

минорной субдоминанты. Среди полифонических приемов выбрано наиболее динамичное и активное средство — стретта. Так, второе проведение темы представляет собой стреттное изложение в интервал квинты. Далее интервал между вступлениями тем еще короче — полтакта в интервале примы. Кульминацию Фуги автор усиливает гомофонно-гармоническим изложением, что придает сочинению эпический характер. Начало репризы последовательно отмечено яркими стреттными вступлениями тем в среднем, басовом и сопрановом голосах. Такое построение продлевает звучание тематического материала, состоящего из коротких мотивов, и поддерживает движение музыкальной ткани.

Кроме названного цикла Берестовым написано много полифонических произведений: иногда это отдельные полифонические пьесы (1976–1992), «Две фуги» для левой руки (1998), «Канон в увеличении» (1991), «Прелюдия и fuga» *C dur* (1990), а иногда части целых циклов («Дятел», «Этюды»).

Еще одна заметная черта фортепианных произведений Н. С. Берестова — последовательная постановка технических и образно-эмоциональных задач. В своих сочинениях для пианистов автор уделяет особое внимание специальным техническим пьесам, например этюдам. Композитор четко видит методические проблемы, стремится создать разнообразные условия исполнителю. В этой связи интересно отметить этюды, написанные для левой руки (1998–2008). Им свойственны постепенное возрастание технической трудности исполнения, контраст приемов игры (*legato, non legato, staccato*), тренировка мелкой техники, отработка скачков, игра аккордами. В то же время в цикле присутствуют жанровые, песенные, танцевальные образы, характерные обороты ритма и мелодии народных якутских напевов.

Центральной идеей цикла «Восемь программных этюдов» стало изучение музыкальных интервалов. Пьесы весьма далеки от инструктивных экзерсисов, в которых задача их создателя обычно исчерпывается разработкой полезных для исполнителя технических формул. Этюды Берестова образны и выразительны: при всей их «моторности» каждый этюд — это картина-настроение, картина-зарисовка, в которых композитор с большой находчивостью обыгрывает интервал, выявляя его колорит и словно укладывая его в слуховое сознание. На эту основу наслаиваются конкретные задачи развития

фортепианных приемов: репетиционной техники (№ 1 «Примь»), арпеджио (№ 5 «Квинты»), полифонического голосоведения, имитации (№ 3 «Терции» и № 6 «Сексты»), токатной фактуры (№ 8 «Октавы»). Следует отметить, что в цикле фактура последовательно усложняется соответственно названиям — от «Примь» до «Октавы». В целом это сочинение, имеющее важное педагогическое значение, представляет собой и эффектное концертное произведение.

В завершение обратимся к самому яркому концертному сочинению в фортепианном наследии Н. С. Берестова — триптиху «Северные пейзажи», написанному в 1975 году. Колоритное описание трех состояний суровой зимней природы вылилось у композитора в разные по характеру и настроению пьесы, которые вполне можно исполнять отдельно, особенно это касается крайних частей. Но все-таки это цикл со своим сюжетом, драматургией, в котором ощутимы черты сонатной формы. Если первая часть («Свет далекой звезды») — это прелюдия-вступление, вторая («Седые туманы развесил мороз») — широкая, мощная северная песня, соответствующая средней части сонатного цикла, то третья часть («Песня каюра») — это финальное скерцо с торжественной завершающей кодой. Все эти поэтичные названия дал сам автор. Тематический материал сочинения отличается одухотворенностью и красотой мелодических линий, при тщательном анализе в нем угадывается единое монотематическое ядро, работа с материалом изобретательна и кропотлива. Сочинение отличает и богатство гармонических находок: аккорды разных модификаций и соноры, элементы политональности и полигармонии, разнообразие ладовых ячеек. В триптихе достаточно технических и звуко-образительных трудностей, что представляет бесспорный интерес для исполнителей. «Пейзажи» наводят на мысль о своеобразной музыкальной звукописи, необычайно тонкой и мастерской, которую можно сравнить с шедеврами якутских художников, изображающих суровую природу родного края.

Характерное для автора стремление к образности в этом сочинении нашло наиболее удачное воплощение: яркое романтическое начало — в поэтичности самих названий, свободной сюжетности. В восприятии природы композитор идет от импрессионистских традиций — в любовании колористикой, фонических находках, в богатой палитре гармониче-

ского языка (кластеры, квинтовые и квартовые аккорды, полифункциональные сочетания).

Части триптиха при всей их контрастности образуют единое художественное целое. Они сливаются в музыкальную картину, будто развертывающуюся во времени: бескрайность северных далей, окутанных морозным туманом, сверкающих отраженным светом небесных светил, наполненных энергией движения, несущего жизнь, радость, счастье. Это «произведение, не претендующее на концепционность, оказывается глубоким по содержанию, помогает понять отношение автора к природе как источнику неиссякаемого оптимизма», — отмечает Н. И. Головнева [3, 44].

Цельность пьес достигается, прежде всего, интонационными и тематическими связями частей. Так, тема второй части («Седые туманы развесил мороз») представляет собой вариант темы первой пьесы («Свет далекой звезды»). Далее она с вариантными изменениями становится ведущей темой «Песни каюра». Таким образом, сюжетное единство триптиха закрепляется музыкально-тематическими средствами. В целом же все части соотносятся как «вариантно-вариационные трансформации» единого тематического материала, выросшего на почве якутского мелоса, двух его национальных стилей.

Первая часть («Свет далекой звезды»), по словам автора, представляет собой размышление о загадочности мироздания, о красоте звездного неба и вечной устремленности человека к прекрасному. В целом эта часть носит черты прелюдии со свободным чередованием музыкального материала, тональной неустойчивостью, политональными сочетаниями. Образ далекой мерцающей звезды выписан в двух тематических элементах, которые и в первой части, и во всем триптихе подвергаются мотивной, вариантной и полифонической разработке. Он выражен через сопоставление эпического и танцевального жанров, сливающихся в единое целое. В этом разделе главным средством выражения является игра красок, светотеней.

В условном среднем разделе господствует красивая «ария звезд» инструментального склада — одна из самых ярких в творчестве композитора, развертывающаяся на фоне гармонических фигураций квинтовых и терцовых аккордов. Здесь богатая сонорная палитра: фонические находки навевают аналогии с произведениями импрессионистов.

«Седые туманы развесил мороз» пленяет слушателей настроением созерцательной

задумчивости и покоя — это впечатляющая эпическая картина широты и необъятности северных просторов. Интонационный строй этой части, более вокальный по сравнению с инструментальным тематизмом первой (основная тема представляет ракоходный вариант темы первой части), щедрое расцветивание мелодики орнаментикой, вариационный принцип развития свидетельствуют о тесной связи с якутским фольклором. Настроения пейзажной лирики раскрываются в приемах сонористического письма, необычны фонические эффекты звуковых комплексов-напластований, подчеркивающих зыбкость характера музыки. В пьесе Берестова почти буквально ощущается атмосфера плотного тумана, в который зимой погружается природа Якутии.

Наиболее сильное впечатление производит третья часть триптиха — «Песня каюра», в которой живо выписана картина стремительной езды, когда из-под копыт оленя искрами летит снег, а душа каюра поет, и сама собой рождается песня. Пьеса пронизана неизбывным оптимизмом, который вообще характерен для всего творчества Берестова.

Композитор связывает темы с определенным тембром. В крайних разделах преобладает материал звукоизобразительного склада, рисующий бег оленей, далее на фоне гармонических фигураций, создающих равномерный тон, возникает песня народного характера. По-другому изложена фактура в следующем проникнутом ликованием разделе. Нельзя не почувствовать его романтическую приподнятость — мелодия вытесняет ритм бега, становится господствующей, занимает все звуковое пространство: проходит в октавных удвоениях на фоне арпеджированного баса, звучит широко и бравурно: «Здесь формируется смысловой центр цикла, его кульминация — гимн свету, солнцу, жизни» [3, 45]. Сюита Н. С. Берестова «Северные пейзажи», в которой народнопесенные элементы сочетаются с современными средствами гармонии, — произведение оригинальное и самобытное, бесспорно, относящееся к наиболее значительным достижениям якутской фортепианной музыки.

Николай Савельевич Берестов — один из авторитетнейших представителей якутской музыкальной культуры, автор талантливых и своеобразных произведений различных жанров. Его музыка привлекает, прежде всего, мелодическим даром и образностью, красочностью гармонического языка, тонкостью и разнообразием симфонических красок. Талант и высокое мастерство Берестова проявились

в естественном соединении интонационного и ритмического своеобразия якутского мелоса с закономерностями формообразования, принципами музыкального мышления европейского профессионального искусства. Фортепианное творчество Н. С. Берестова близко и понятно каждому музыканту, а его произведения

для детей имеют выраженную педагогическую направленность. «Пятнадцать этюдов для левой руки», полифонические произведения, триптих «Северные пейзажи» и «Восемь программных этюдов», многочисленные циклы и другие сочинения — все это «золотой фонд» фортепианной музыки Якутии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламова А. В. Якутское фортепианное искусство: творчество, исполнительство, образование : Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Якутск, 2004. 22 с.
2. Головнева Н. И. Композитор Николай Берестов и якутская музыкальная куль-

тура. Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. Глинки, 1992. 110 с.

3. Головнева Н. И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985 гг.). Новосибирск : ЯИЦ АН России, 1994. 384 с.

A. V. Varlamova

Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (Institute) named after V. A. Bosikov
2, 16 km Pokrovskoe sh., Yakutsk, Republic of Sakha (Yakutia), 677007, Russian Federation

THE SOUND PALETTE OF NIKOLAY BERESTOV'S PIANO WORK

The article is devoted to the piano works of Nikolay Savelyevich Berestov, one of the most famous composers of Yakutia, Honoured Artist of the Russian Federation and Yakutia, whose compositional heritage is performed outside of Yakutia and Russia. He is the author of numerous works in different genres of vocal and instrumental music, innovatively implementing in his compositions the traditions of national folklore. The article reveals characteristic features of the composer's style — the interaction of intonation vocabulary of national folklore and European writing technique, the adherence to the program, the consistent definition of technical and figurative-emotional tasks of plots and dramaturgy. The most striking works from various cycles — pieces, fugues as well as the "Northern Landscapes" triptych — are examined in more detail.

Keywords: N. S. Berestov, piano cycles, program, folklore, polyphony, plot

DOI: 10.36871/hon.202102016

Received: February 14, 2021

Accepted: April 20, 2021

Information about the author:

Alexandra V. Varlamova — Ph.D. (History of Art), Associate Professor, Head of the General and Specialized Piano Department
piterez190187@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2013-4378

REFERENCES

1. Varlamova A. V. Yakutskoe fortepiannoe iskusstvo: tvorchestvo, ispolnitelstvo, obrazovanie [Yakut Piano Art: Creativity, Performance, Education]. PhD dissertation abstract. Yakutsk, 2004. 22 p. (In Russian)
2. Golovneva N. I. Kompozitor Nikolay Berestov i yakutskaya muzykalnaya kultura [Composer Nikolay Berestov and Yakut Music Culture]. Novosibirsk, 1992. 109 p. (In Russian)
3. Golovneva N. I. Stanovlenie yakutskoi professionalnoi muzykalnoi kultury (1920–1985) [Formation of Yakut Professional Music Culture (1920–1985)]. Novosibirsk, 1994. 384 p. (In Russian)



Чэнь Цзэкан

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

**ЦЗЯ ДАЦУНЬ КОНЦЕРТ «FUSION II»: ТРАКТОВКА
КИТАЙСКИХ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

В статье впервые вводится в научный обиход российского музыковедения Концерт для ударных и симфонического оркестра Цзя Дацуня «*Fusion II*». Произведение рассматривается как один из показательных образцов введения традиционных китайских ударных инструментов в состав симфонического оркестра. В духе современных тенденций, обращаясь к нетрадиционным способам игры на солирующем барабане тангу, композитор достигает тембровой трансформации, что наряду с ритмическими и динамическими показателями позволяет ему симитировать звучание индийских барабанов и африканских бубнов. Созданный благодаря этому новый «саунд» становится одним из показателей интеграции разных культур мира, что достигается не механическим заимствованием аутентичного музыкального материала, а путем выработки характерного ритмического рисунка и приемов звукоизвлечения. Объединение тембров китайского гонга и *vibrato* струнных инструментов создает в *Fusion II* характерные для электронной музыки замедления и эффект «эха». В Концерте соблюдены все черты жанра, но классическое константное получило в нем преломление в свете современных процессов, что потребовало от композитора новых и подчас жестких приемов, почти полностью исключивших лирическое высказывание.

Ключевые слова: традиционные китайские ударные инструменты, сонорная техника, приемы звукоизвлечения, тембровые миксты, интеграция музыкальных культур

DOI: 10.36871/hon.202102017

Статья поступила в редакцию: 22 марта 2021 года

Рекомендована в печать: 2 апреля 2021 года

Сведения об авторе:

Чэнь Цзэкан — аспирант (Китайская Народная Республика).

56287446@qq.com

ORCID: 0000-0002-6498-7671

В мировом музыкальном искусстве XX–XXI веков большое внимание уделяется разработкам в области сонорной техники. В этом направлении одну из ведущих позиций занимают ударные инструменты. Расширение их тембровой и образной палитры во многом произошло благодаря усовершенствованию механики, появлению новых разновидностей, а также введению в симфонический оркестр аутентичных фоноорудий.

Цель настоящей статьи — представить творчество известного китайского композитора Цзя Дацуня с позиции его экспериментов в области сонорной техники и, как следствие, использования традиционных ударных инструментов в академическом искусстве.

В данной работе впервые вводится в научный обиход российского музыковедения Концерт Цзя Дацуня «*Fusion II*», который рассмат-

ривается как один из образцов применения аутентичных китайских ударных инструментов в составе симфонического оркестра.

Известно, что период «культурной революции» (1966–1976) пагубно сказался на развитии музыкальной культуры Китая. Под запретом оказались произведения западноевропейских композиторов, а также китайских авторов, которые не соответствовали идеологическим и политическим установкам того времени. Были разрешены исключительно революционные песни и «образцовые» сочинения типа «Цитат председателя Мао Цзэдуна», представляющие собой переложение на музыку изречений китайского вождя [2, 12]. Поиски путей развития музыки, основанной на достижениях мирового музыкального искусства и композиторского творчества, были в то время прекращены.

После «культурной революции» китайское музыкальное искусство постепенно выходит из периода застоя: оживает концертная жизнь, восстанавливается профессиональное музыкальное образование, реанимируется композиторское творчество. Появляются теоретические исследования о музыке, публикуются статьи о новых направлениях в области композиции, о техниках письма, о новых произведениях мировой музыкальной культуры. На китайский язык переводятся фундаментальные труды по гармонии, полифонии, инструментовке, о приемах композиции и достижениях «второго авангарда». В это время ярко заявляют о себе композиторы, среди которых свое особое место занимает Цзя Дацунь.

Композитор родился в 1955 году в центральной части Китая, в городе Чунцин. Прежде чем начать заниматься музыкой, он в юном возрасте в течение трех лет обучался у Ван Синюя в Художественном институте Сычуани, где постигал основы живописного искусства, а позднее завершил образование в Шанхайской консерватории.

В настоящее время Цзя Дацунь — профессор Шанхайской консерватории по классу композиции и теории музыки. Он является научным руководителем аспирантов и членом Высшей аттестационной комиссии при Госсовете КНР (секция музыкального искусства)¹. В 1995–1996 годах Цзя Дацунь работал приглашенным профессором в университете Редлендса в США (штат Калифорния), а также в университетах Южной Калифорнии (штат Миннесота и Мичиган) и Корнельском университете (штат Нью-Йорк), где читал лекции по современной китайской музыке.

Три периода творчества Цзя Дацуня ознаменованы поисками индивидуального авторского стиля. В первый период (до 1990 года) композитор опирался главным образом на методы, свойственные современной западной теории композиции, опробовал в своих произведениях различные структурные комбинации, занимался акустическими экспериментами.

В попытках найти собственный музыкальный язык композитор объединил в Струнном квартете (1988) национальную мелодию с двенадцатитоновой серией. Однако профессиональная интуиция и особое

восприятие ритма и тембра позволили его музыке «вырваться из ига сериализма и заставили технику служить выражению содержания произведения, а живой музыкальной форме биться в свете мудрости» [6].

Во второй период (1990–2000) в творчестве Цзя Дацуня сформировались эстетическая и теоретическая концепции, что непосредственно отразилось на его практической работе. Индивидуальный музыкальный язык композитора сложился под влиянием национальной мелодики, представленной в ее различных локальных диалектах, под воздействием звучания гонгов и барабанов сычуаньской оперы. Так, например, в первой части симфонической увертюры «Фантазия Башу» (1996) Цзя Дацунь использовал струнные и ударные инструменты в манере, характерной для высокого стиля сычуаньской оперы.

Третий период (с 2001 года по настоящее время) ознаменовался использованием характерных черт музыки различных национальностей в их многообразных сочетаниях. Этот этап начался с серии произведений под названием «Fusion» (от англ. *fusion* — сплав). По мнению композитора, «Создание “Fusion” призвано решить проблему пересечения и интеграции различных культур, следствием чего должно стать появление многостилевого музыкального языка» [6].

С одной стороны, в сочинениях серии «Fusion» композитор демонстрирует уникальность музыкальных стилей и инструментов разных стран и национальностей, а с другой — стремится представить их в бесчисленных комбинациях.

Творчество Цзя Дацуня пронизано поиском органичного сочетания приемов традиционного и современного музыкального языка. Композитор обращается к музыкальным инструментам народов мира и нетрадиционным способам исполнения для изыскания новых сонорных эффектов и тембровых сочетаний. Он был одним из первых, кто объединил китайские и европейские инструменты в единую тембровую палитру в камерном сочинении «Момотуань», написанном для скрипки, виолончели, китайских шэн, пипы и ударных инструментов [3, 31–32].

Тембровой стороне Цзя Дацунь уделяет большое внимание и в произведениях для симфонического оркестра, используя в них наряду с европейскими национальные инструменты, в том числе ударные, партии которых насыщает различными приемами звукоизвлечения. Композитор умеет работать с музыкальной темой, выращивая и развивая ее, а затем добиваясь

¹ Цзя Дацунь возглавляет Шанхайскую ассоциацию музыкантов, является членом Шанхайского общества современной музыки, административным руководителем Шанхайского нового камерного оркестра.

нетривиального взаимодействия с другими темами сочинения. В последних произведениях Цзя Дацунь использует выразительные приемы таких традиционных китайских искусств, как каллиграфия, поэзия, опера, что придает его творчеству национальный колорит и одновременно пронизывает духом современности.

Концерт для ударных инструментов и симфонического оркестра «*Fusion II*» (2002) был сочинен по заказу Японско-Китайского комитета по делам дружбы. Вслед за «Перспективной цветной пустыни» и «*Fusion I*» это третья работа, в которой композитор пытается синтезировать достижения мировой музыкальной культуры и современные технические приемы. Он объединяет в «*Fusion II*» китайские традиционные ударные инструменты, которые солируют, и тройной состав симфонического оркестра с двумя парами валторн, арфой и фортепиано. Естественным образом в этом сочинении помимо музыкально-тематического возникает еще один «конфликт» — между восточной и западной культурой и шире — между мировыми музыкальными цивилизациями.

Ударные инструменты, входящие в состав симфонического оркестра, композитор делит на три группы: 1) группа литавр; 2) группа, состоящая из вибратона и трех *conga's* (большой, средний и малый), большого барабана, тамбурина, подвесной тарелки среднего размера; 3) группа, в которую входят маримба, три тома и подвесная тарелка большого размера.

Партию солиста (солистов) исполняют традиционные китайские ударные инструменты:

- наборы китайских гонгов — *Dongluo* (中国东锣)², *Yunluo* (京锣)³, *Jingluo* (высокий, средний, низкий)⁴;

- там-там очень большого размера;

- пара *Chinese Dacha* (中国大镲), пара *Chinese Xiaocha* (中国小镲 — маленькие китайские тарелочки), пара *Chinese Liuzi cymbal* (溜子钹) — пара тарелок с ножным механизмом⁵;

- средний и малый банцзы (中国梆子)⁶;

² *Dongluo* — набор, состоящий из 39 гонгов.

³ *Chinese Yunluo* — китайские облачные гонги — набор, состоящий из 36 гонгов.

⁴ *Jingluo* — гонги, входящие в оркестр пекинской оперы.

⁵ Тарелки китайского типа обычно используются в джазовых ансамблях для различных интерпретаций рок-музыки, особенно *heavy metal* и *thrash metal*. Они столь же популярны в стилевых направлениях *Jazz fusion* и *latin music*, особенно в дуэте с барабанным соло.

⁶ Как аккомпанирующий инструмент банцзы участвует в Северной музыкальной драме *баницзыцян*.

- три китайских щелевых барабана муюй;
- китайские барабаны: четыре тангу и один дагу большого размера.

В солирующую группу входят также четыре *cow-bells*, средняя и малая *piatto sospesi* (подвесные тарелки).

Концерт «*Fusion II*» представляет собой двухчастный цикл, что уже является отступлением от традиционной для этого жанра трехчастности. При этом части значительно отличаются по масштабам: первая длится девять минут, а вторая — почти в два раза больше, около 15 минут.

Первая часть Концерта состоит из четырех разделов. За ее основную тональность условно можно принять *a-moll*, в пользу чего говорит отсутствие знаков при ключе и начало с выдержанного звука *a* первой октавы в партии солирующего *dongluo*.

Во вступительном разделе, предваряющемся ремаркой «*Calmly and mysteriously*» (спокойно и таинственно), солирует *dongluo*. Здесь формируется основная тема Концерта, которая имеет значение лейтмотива.

Ядро лейтмотива *c-des-a* (восходящая малая секунда и нисходящий ход на уменьшенную кварту) впервые появляется у солирующего гонга в штрихе тремоло. Его проведение сопровождается ремаркой *sadly* (печально).

Следующее проведение лейтмотива дано в резко диссонирующем виде и в динамике *f* в тембре высоких деревянных духовых (на малую сексту выше).

Однако завершается вступительный раздел *quasi* каденцией вибратона, что восстанавливает присущий вступлению в целом лирико-созерцательный характер: композитор живописует, что несомненно имеет своим истоком искусство каллиграфии.

На интонации уменьшенной кварты, пронизывающей всю часть, строится хроматический фрагмент в партии фортепиано и вибратона, подводящий ко второму разделу (ц. 55, ремарка *Suddenly fierce*), который начинается неожиданно агрессивно (вступают медные и деревянные духовые инструменты в динамике *ff* — *fff*).

Агрессивность приобретает зловещий оттенок благодаря пульсирующим триолям в партии струнных и инструментовке: после вступления медных и деревянных духовых к ним присоединяются солирующие ударные: *piatto sospeso*, маримба, там-там, барабан тангу и гонг *yunluo*. Жесткость изложения усугубляется благодаря приемам звукоизвлечения (игра на барабане тангу

деревянной палочкой, движение по там-таму сверху вниз железной палочкой, издающей скрипящий звук).

В кульминационный момент, обозначенный ремаркой *shrilling* (пронзительно), в партиях высоких деревянных на фоне валторновой педали дважды проводится лейтмотив, что подчеркивается ударом барабана тангу.

Следующий быстрый раздел предваряется ремаркой *The folk dance* (народный танец). В силуэте темы, звучащей в сопровождении струнного квартета в штрихе *pizzicato*, угадывается лейтмотив (на это указывают уменьшенные кварты *a-des, e-as, h-es*, мелькающие в жестком остове темы).

Благодаря инструментровке (фортепиано, маримба, вибрафон и гонг *yunluo* играют *staccato*, а струнные — *pizzicato*) возникают непосредственные параллели с третьей частью «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова, где Смерть танцует под звуки католической секвенции *Dies irae* в сопровождении ксилофона, флейты и флейты *piccolo*.

В небольшом заключительном разделе вновь солирует *dongluo*, а затем вступают все три группы ударных инструментов. — кульминация подчеркнута динамикой *ffff*. Завершается первая часть лейтмотивом, звучащим у *dongluo* в своем первоначальном тональном варианте на фоне пунктирного сопровождения струнных инструментов *divizi*, что представляет собой некое подобие репризы. Но если во вступительном разделе лейтмотив складывался из отдельных интервалов-частиц, то теперь он распадается на эти же частицы и растворяется в динамике *p* — *pppp*, чем достигается некое успокоение.

Таким образом, первая часть предстает тотально монотематичной. Композитор использует здесь прием трансформации лейтмотива, который в результате звучит то таинственно, то агрессивно-угрожающе, то пронзительно, то мелькает гримасой гиньоля в синкопированном ритме танца. Танцевальный эпизод в данном случае получает трактовку в духе гротескного скерцо.

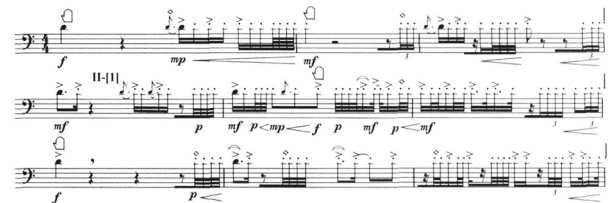
Сосредоточенность тематизма исключительно на одних интонациях расцветчивается разнообразными сонорными и тембровыми находками композитора. Ведущая роль в первой части отведена ударным инструментам: гонгам (*dongluo, yunluo*), маримбе, там-таму, вибрафону и фортепиано.

Применение жестких приемов звукоизвлечения — игра железной палочкой на там-таме, деревянной палочкой на барабанах,

тангу, звучание фортепиано в высоком «бестелесном» регистре, холодные тембры вибратона и маримбы, угрожающие звуки *piatto sospeso* — позволяют Цзя Дацуню добиться необходимых эффектов: сначала рождения из небытия лирико-созерцательного настроения, которое сменяется агрессией и гротескным танцем, а после драматической кульминации достичь состояния успокоения.

Вторая часть Концерта совмещает в себе черты разработки и усеченной репризы. «Растворившийся» в предыдущей части лейтмотив постепенно возрождается и получает здесь различные музыкальные характеристики. Открывается вторая часть соло барабана тангу (ц. 1–20) с использованием нетрадиционных способов игры: пара деревянных молоточков заменена ладонями, кончиками пальцев и ногтями. Три эталонных показателя — тембровое изменение (в связи с новыми способами звукоизвлечения), ритм и динамика позволяют композитору сымитировать звучание индийских барабанов и африканских бубнов, что дополнительно акцентируется импровизацией, которая длится 8–10 секунд (нотный пример 1).

Нотный пример 1



Новый «саунд», созданный в данном случае композитором, «преодолеет ограничение механического заимствования музыкального материала из народной музыки» [5]. В данном случае одним из показателей интеграции разных культур мира, к которой стремится Цзя Дацунь в «*Fusion II*», стал модус ритмического звучания ударных инструментов.

Центральный раздел второй части, состоящий из пяти эпизодов, также посвящен разработке лейтмотива. В первом эпизоде (ц. 40 + 3 т.) к солирующему тангу присоединяются II и III *conga's* и том-том, на которых играют ладонью, литавры (с игрой металлической щеточкой) и струнные *col legno* и затем на открытых струнах кончиком смычка, а контрабасы — *pizzicato*. Вступление деревянных и медных духовых отмечено особым способом игры: исполнители отстукивают на клапанах деревянных и мундштуке медных инструмен-

тов только ритм. На вновь присоединившейся установке *conga's* ударники играют железной щеточкой. Таким образом, звучание всего инструментального ансамбля при динамике *fff* приближено к ударным инструментам.

Следующий эпизод (ц. 55 + 1 т.) отмечен неожиданным выключением всех инструментов. Он построен по принципу двух динамических волн. В процессе развития первой волны солируют *conga's* и тангу. Однако лейтмотив в законченном виде так и не появляется, слышны лишь отдельные диссонирующие кластеры.

Вторая волна (ц. 75 + 1 т.) начинается с лейтмотива, поданного в трансформированном виде в партии первого кларнета. Сквозь звуковое сопровождение маримбы и вибратона едва проступает музыкальный пейзажный набросок. Но вторжение установки *congas*, арфы и фортепиано «смывает» эту картину, и в тембровом отношении достигается достаточно жесткое звучание.

Подход к кульминации строится на унисонном звучании основного ядра лейтмотива (ум. 4), а сама кульминация (ц. 90 – 1 т.) подчеркнута введением средней и малой *piatto sospeso* в динамике *f*. Она прерывается I каденцией ударных инструментов (ц. 90 + 3 т.), где в комбинации солируют тангу, банцзы, а затем — муюй.

Третий эпизод (ц. 130 + 1 т.) продолжает прерванное каденцией динамическое развитие, основанное на интонации уменьшенной кварты.

II каденция ударных инструментов исполняется *chinese liuzi cymbal* (ц. 145). Реплика гласит: «игра в свободном ритме и разнообразными звуками». Позднее в комбинации вступают *cowbell*, банцзы и муюй (ц. 170 + 3 т.), которые предваряют следующий (четвертый) эпизод второй части.

Он открывается «искаженным» вариантом лейтмотива, звучащего в динамике *mp* у деревянных и медных духовых инструментов. Короткие проведения лейтмотива перемежаются со свободной комбинацией легких ударных. В роли солирующего инструмента выступает *cow-bell*.

Этот эпизод подводит к III каденции, порученной барабану дагу (ц. 190). Исполнитель играет, то ударяя барабан в верхней части рамы, то на гвоздях, прикрепляющих мембрану к раме. Завершается каденция игрой на установке барабанов тангу с одновременными ударами по раме большого барабана. После четырехтактового *pizzicato* струнных вновь звучит каденция ударных, но теперь — на четырех барабанах тангу (ц. 220 + 1 т.).

В пятом эпизоде, предваренном ремаркой *Solemny* (торжественно), (ц. 235 – 1 т.) тромбоны провозглашают главный лейтмотив в исходной тональности. Позднее ядро лейтмотива появляется в партии валторны и трубы, а затем — у всех медных, поддержанных том-томом, большим барабаном и струнными. Начинается подход к генеральной кульминации (ц. 260), которая подчеркнута столкновением там-тама с *chinese dacha* и скандированием в динамике *ffff* интонационного ядра лейтмотива.

Постепенно оркестровая вертикаль делается менее плотной, и вновь, как в начале Концерта, звучит соло барабана тангу, на котором играют ладонью и пальцами. Композитор отводит солисту 40 секунд на импровизацию, звучащую на педали струнных инструментов *divizi*, как это было в начале второй части, закольцовывая таким образом все развитие.

Обобщая сказанное выше, отметим следующие принципиальные позиции. Если первая часть Концерта играла роль экспозиции, в которой различные «лики» лейттемы представляли в коротких зарисовках, то вторая часть совместила в себе функции разработки и усеченной репризы. Здесь отмечается дальнейшая значительная модификация лейтмотива, который «пропитывает» интонацией уменьшенной кварты всю оркестровую горизонталь и вертикаль.

Обращает на себя внимание волновое развитие внутри второй части, уступами подводящее к генеральной кульминации, в чем обнаруживается влияние принципов европейского симфонизма. Одновременно с учетом различных инструментальных партий тембрально здесь выстраивается симметрическая структура с центром в точке звучания партии тарелок (钹) (ц. 145) [5].

В целом в основу содержания второй части положено постепенное нагнетание агрессивного (в духе времени) состояния, что подчеркнуто:

- массированным использованием группы ударных мембранофонов;
- различными приемами игры на ударных инструментах;
- использованием особых приемов звукоизвлечения на струнных и духовых, что приближает их тембр к ударным инструментам.

Во второй части ведущую роль играют барабаны. Соло гонга, открывающего первую часть Концерта, во второй части противопоставлено соло барабана тангу — инструмента, отличающегося большим размером и более мощной звучностью. Помимо тангу ведущие позиции закрепляются за установ-

ками *conga's* и том-томом, а также щелевым барабаном муюй.

Приемы, применяемые на ударных инструментах (игра ладонью и пальцами), постепенно заменяются игрой металлической щеткой, деревянными палочками, ударами в разных местах барабана (в верхней части рамы, на гвоздях рамы).

На деревянных духовых композитор применяет игру клапанами, на медных духовых — игру хлопками ладони по мундштуку (отбивается только ритм), струнные инструменты играют приемом *col legno* и кончиком смычка по открытым струнам. Таким образом, духовые и струнные инструменты неоднократно выступают в роли ударных.

Подобные тембровые находки позволяют композитору симитировать звучание индийских барабанов и африканских бубнов и тем самым, не заимствуя конкретного музыкального материала, достичь слияния (сходства) с иными музыкальными культурами.

Помимо этого Цзя Дацунь прибегает в «*Fusion II*» к сочетанию оркестровых струнных и традиционных китайских ударных инструментов, достигая эффекта «смешанных тембров», что характерно для электронной музыки (I часть, тт. 42–48) (нотный пример 2).

В данном примере налицо взаимодействие *Chinese Dongluo*, имеющего определенную высоту звука, и струнных инструментов, играющих с сурдиной. В струнной партии повторяется тот же звук, что и в партии *Chinese Dongluo*. Благодаря *vibrato* струнных звук гонга получает длительное отражение в пространстве, что создает эффект эха. «Этот прием дает в результате так называемые “замедления”, характерные для электронной музыки и использующиеся для усиления воздействия... Сухие “точечные” звуки перкуссии с помощью... струнных продлевают время затухания звука. Непрерывное наложение... звуков в продольном направлении создает широкое звуковое поле, которое увеличивает “ширину” звука» [5].

Таким образом, Цзя Дацунь в духе современных музыкальных концепций и техник при помощи объединения тембров оркестровых струнных и китайских ударных инструментов создает в «*Fusion II*» новые тембровые миксты, которые выводят его композицию за пределы исключительно китайской музыкальной культуры, открывая горизонты как других музыкальных цивилизаций, так и новых технических достижений.

Инструментовка и способы звукоизвлечения, предписанные композитором, подводят

Нотный пример 2

к тому, что даже отмеченное ремаркой *Solemnly* торжественное звучание лейтмотива во второй части, по сути, наполняется агрессией. Тем не менее стремление к гармоничному звучанию и уравновешенности всей формы в целом, столь свойственные китайскому менталитету, потребовали от композитора достижения итогового консенсуса, что и привело к соответствующему репризному завершению, выразившемуся в постепенном растворении звучности.

Отметим, что в Концерте «*Fusion II*» Цзя Дацуня есть то, о чем говорил Б. В. Асафьев почти сто лет назад, «что-то от театра, а также от фельетона (“сейчас и теперь”), или, вернее, от дискуссии». При этом здесь проявились все наиболее значимые черты самого жанра: «“пластичность” мотивов, сопоставление соперничающих звучностей, уста-

новка на импровизационную находчивость в использовании материала, плакатность тем» [1, 236–237].

Однако, как отмечалось выше, классическое константное в Концерте Цзя Дацуня

получило преломление в свете современных процессов, происходящих в мире, что потребовало от композитора новых и подчас жестких приемов, почти полностью исключивших эпизоды лирического высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л. : Музыка. Ленинградское отделение. 1977. 280 с.
2. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: Нижний Новгород, 2017. 24 с.
3. Дай Юй. Традиционные элементы в новой китайской музыке // Восток и Запад: история, общество, культура: сб. материалов II Международной заочной научно-практической конференции. (г. Красноярск, 15 ноября 2013 г.) Красноярск : Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2013, С. 31–32.
4. 许琛. 贾达群《融》系列作品的创作思维与技法研究 [J] // 中央音乐学院学报, 2010 (01) : 第108–118页+第140页。
5. 贾达群. 多元文化的兼容—《融》[N] // 音乐周报, 2003.11.7. (05).
6. 朱琳. 贾达群音乐创作理念释析—以打击乐独奏《无词歌》为例[J] // 音乐创作, 2013 (06) : 25–31.

Chen Zekang

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

JIA DAQUN CONCERTO "FUSION II": INTERPRETATION OF CHINESE PERCUSSION INSTRUMENTS

The article introduces Jia Daqun's Concerto for Percussion and Symphony Orchestra "Fusion II" into Russian musicology for the first time. The work is considered as one of the illustrative examples of the inclusion of traditional Chinese percussion instruments in symphony orchestra. Following modern trends in unconventional ways of playing the tanggu solo drum, the composer achieves a timbre transformation which, along with rhythmic and dynamic qualities, allows to imitate the sound of Indian drums and African tambourines. The new sound created in this way becomes one of the indicators of the cross-cultural integration, which is accomplished not by mechanical borrowing of authentic musical material, but by developing a distinctive rhythmic pattern and sound production techniques. The combination of the timbres of Chinese gong and the vibrato of stringed instruments in Fusion II creates slowdowns and an "echo" effect typical for electronic music. In the Concerto all the features of the genre are observed, but the classical constant received a refraction in the light of modern processes, which required the composer to use new and sometimes harsh methods, almost completely eliminating the lyrical expression.

Keywords: traditional Chinese percussion instruments, sonorous technique, sound production techniques, timbre mixes, integration of musical cultures

DOI: 10.36871/hon.202102017

Received: March 22, 2021

Accepted: April 2, 2021

Information about the author:

Chen Zekang — Ph.D. student (People's Republic of China)

56287446@qq.com

ORCID: 0000-0002-6498-7671

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskom [The Book about Stravinsky]. Leningrad, 1977. 280 p. (In Russian)
2. Dai Yui. Elementy traditsionnoi kul'tury v Novoi kitaiskoi muzyke "perioda otkrytosti" [Elements of Traditional Culture in New Chinese Music of the "Opening Up Period"]. PhD dissertation abstract. Nizhny Novgorod, 2017. 24 p. (In Russian)
3. Dai Yui. Traditional Elements in New Chinese Music. *Vostok i Zapad: istoriya, obshchestvo, kul'tura* [East and West: History, Society, Culture: materials of the IInd International Correspondence Scientific and Practical Conference (Krasnoyarsk, November 15, 2013)]. Krasnoyarsk, 2013, pp. 31–32. (In Russian)
4. Syui Shen'. 贾达群《融》系列作品的创作思维与技法研究 [Research on Conception and Composition Technique in Jia Daqun's "Fusion" Series]. *中央音乐学院学报* [Bulletin of the Central Conservatory]. Beijing, 2010, no. 1, pp. 108–118; 140. (In Chinese)
5. Tszya Datsyun'. 多元文化的兼容—《融》 [Multicultural Integration — "Fusion"]. *音乐周报* [Music Weekly]. 2003, November 7, no. 5. (In Chinese)
6. Chzhu Lin'. 贾达群音乐创作理念释析—以打击乐独奏《无词歌》为例 [Analysis of the Concept in the Work of Composer Jia Daqun Using the Percussion Solo for Instruments "Song Without Words" as an Example]. *音乐创作* [Musical Creativity]. 2013, no. 6, pp. 25–31. (In Chinese)



В. В. Мирошников, В. М. Мирошникова

Московский художественно-промышленный институт,
105005, Российская Федерация, Москва, 2-я Бауманская улица, 9/23 строение 3

О ПРОБЛЕМАХ ФОРМИРОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БРЕНДИРОВАНИИ ТЕРРИТОРИЙ

Проблематика проектирования визуальных знаков в контексте отечественного территориального брендинга средствами графического дизайна актуализирует не только имиджевый потенциал регионов, но также представляет значимую сферу осмысления культурной идентичности, выявления культурных кодов и семантических образов, релевантных восприятию современного человека. В качестве истоков современного геобрендинга в статье рассматриваются геральдические традиции городских гербов, их архетипические образы, укорененные в культурной памяти и истории. Особое внимание уделяется вопросу восприятия абстрактных знаков-индексов и наиболее распространенных примеров современного геобрендинга в условиях отсутствия конвенциональной интерпретации. Рассматривается вопрос использования потенциала основных геральдических символов в дизайне графических комплексов, реализующих брендинг регионов. В статье приводятся аргументы в пользу системного подхода к проектированию визуальной идентификации территорий на основе скрупулезного предпроектного анализа, уважительного отношения к историческим и культурным кодам территорий. Авторы предлагают перечень конструктивных мер, направленных на формирование системы брендинга территорий, которая будет способна решить функциональные задачи, актуальные для этой сферы. Содержание статьи нацелено на внимательное осмысление процессов регионального брендинга как фактора регионального социокультурного и социально-экономического развития.

Ключевые слова: геральдическая эмблема, знак-индекс, визуальный образ, графический дизайн, территориальный брендинг, визуальная идентичность

DOI: 10.36871/hon.202102018

Статья поступила в редакцию: 20 января 2021 года

Рекомендована в печать: 15 марта 2021 года

Сведения об авторах:

Мирошников Виталий Васильевич — профессор кафедры Графического дизайна Московского художественно-промышленного института, доцент

v-miros@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4821-5532

Мирошникова Вера Михайловна — профессор кафедры Графического дизайна Московского художественно-промышленного института, доцент

miroshnikova-vera-m@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3255-3825

Растущий уровень информационной коммуникации и глобализации в современном мире определяет высокую интенсивность конкурентной борьбы на направлениях, чувствительных не только для экономического развития регионов России, но также и для социокультурного имиджа страны. Одним из актуальных инструментов разви-

тия регионов является комплексный брендинг территорий. Отечественная практика брендинга методологически опирается на имеющийся западный опыт как инструмент полномасштабного геомаркетинга с целью формирования и развития конкурентных преимуществ в процессе привлечения разноформатных инвестиций. Про-

блемы, выявившиеся в процессе внедрения западной стратегии брендинга территорий, явно или косвенно обнаруживают недооценку значимости формирования визуального «кода» территории и неготовность соответствующих структур к реализации этой культурной стратегии. Причин этому множество. Существенная их часть связана с организацией процесса в широком смысле. Одним из составляющих визуальных аспектов брендинговой деятельности, определяющих успешное генерирование собственного аутентичного «продукта», является разработка знаково-символической формы бренда территории средствами графического дизайна.

Релевантность восприятия визуальных символов, используемых в качестве брендов, их смыслового значения, — основная задача при проектировании художественного образа знаковой формы [6]. Анализ примеров современных отечественных брендов территорий выявляет несколько подходов в формообразовании графических знаков: с опорой на изобразительно-геральдические традиции данного региона, абстрактно-символическое решение знаков-индексов и сочетание этих приемов.

Исторические предпосылки территориального брендинга могут рассматриваться как развитие и продолжение геральдических традиций, которые достаточно разработаны историками, культурологами, лингвистами. Среди авторов, внесших значительный вклад в изучение геральдики, назовем Ю. В. Арсеньева, А. П. Левандовского, М. Ю. Медведева, С. Фрайера, Д. Фергюсона и других. Один из признанных мировых специалистов в области коммуникаций — Саймон Анхольт, автор исследований «Индекс национальных брендов», «Индекс брендов городов», «Индекс государственных брендов», разработал в 1996 году концепцию и структуру систем национальных брендов. Ученый и практик Жак Сегела ввел понятие «генетического кода», или ДНК-бренда, который в бренде территорий базируется на основе знания региональной истории, деятельности выдающихся личностей данной местности, исторических памятников и природных ресурсов.

По мере становления символических гербовых изображений в качестве постоянных они стали подчиняться определенным правилам и трактоваться на территории своего распространения единообразно. Эти

выработанные правила послужили основанием для геральдики. Родовые знаки, передаваемые по наследству, получили название «герба» (от польского «*herb*» в значении наследника или наследства). Гербы земельные или местные в основном базировались на родовых гербах.

«В Европе гербы появились почти одновременно — в конце XIII — начале XIV вв. Происхождение земельных гербов, как правило, восходило к родовым гербам владельцев территории. Герб феодала постепенно воспринимался как эмблема его владения. Иную историю имели городские гербы. Они обязаны своим происхождением борьбе городов за самостоятельность против феодалов и фактически являлись символами автономного самоуправления горожан» [12].

«Генезис общего городского герба шел от эмблемы, связанной со святым покровителем города, эмблема становилась основой изображения городской печати и затем превращалась в герб. В XIV–XVI вв. городская геральдика благодаря своей изменчивости, доступности образного языка и отчетливой социальной ориентированности обладала контрольно-сертификационной и коммуникационной функциями; а также стратификационной, когда посредством корпоративной и личной идентификации индивид определял свое место в сообществе. При этом коммуникационная функция герба проявлялась в городе в полной мере» [14].

Трансформация социально-экономического, общественного и культурного уклада в России, произошедшая в начале XX века, вытеснила из актуальной сферы применение геральдических знаков и символов: «После 1917 г. территориальные гербы Российской империи вышли из употребления, хотя законодательно они запрещены не были. Однако негативное отношение к монархическому прошлому, официальное неприятие прежней символики обусловили быстрое и полное их забвение. Формирование советской городской эмблематики началось в середине 1960-х гг. Постперестроечный период отмечен интересом к восстановлению исторических гербов. Новые гербы составлялись по правилам классической геральдики» [3].

Традиционно герб имел изобразительные (графические) и словесные (буквенные) элементы. Изображения или фигуры, имеющие условное, конвенциональное значение, именовались геральдическими фигурами,

другие изображения, независимо от того фантазийными они были или взятыми из реального мира, назывались негеральдическими фигурами. Символический рисунок плюс символический текст (девиз) составляли сложную систему смысловых отношений. Это была поэтика загадок, сознательно затрудняющая прочтение. Создавалась также «легенда» об эмблеме (о гербе) — описание, поясняющее ее смысл. Умение прочесть смысл эмблемы всегда выступало знаком посвященности [11, 176].

Знаки-символы устанавливают с символизированным объектом сложную и неоднозначную связь. Их прочтение настолько зависит от их контекста, что вне своего смыслового окружения они не могут быть рассмотрены. Хотя слово «символ» произошло от греческого «знак», «опознавательная примета», но смысл, вкладываемый сегодня в это понятие, более сложен. Можно сказать, что он метафорически связан с той вещью, которая и была в свое время наречена этим именем.

Во всех этих случаях символ позволял найти «своих» или объединял их собой — именно в таком качестве знак-символ и работает в культуре. Правильное понимание знака-символа требует погружения воспринимающего сознания в контекст породившей его культуры. Способность адекватно воспринимать сообщения, составленные на символическом языке, предполагает наличие конвенционального закрепления их значения в культуре.

Исследователи графического дизайна также рассматривают вопросы идентификации геобрендинга. Так, например, П. Е. Родкин указывает на важность коммуникативного характера территориальной бренд-идентификации и его связи с различными типами языка коммуникаций на функциональном уровне формирования и потребления визуального сообщения [10].

Реализованные в последнее время и предлагаемые к внедрению проекты отечественных территориальных брендов в основном апеллируют к эстетике модернизма с его комбинаторикой простых геометрических форм [8]. Претендуя на современный уровень выразительности, они лишены семантической содержательности, малоинформативны и нейтральны по отношению к специфике обозначаемого объекта. Опубликованные в последнее время результаты разработок демонстрируют схожесть пла-

стических вариаций, которые созданы без учета культурно-исторической специфики региона. В большинстве своем графические воплощения брендов территорий ошибочно ориентированы на недопустимые в профессиональном дизайне модные тенденции. Это позволяет констатировать их абсолютную коммуникационную нефункциональность в контексте целей территориального брендинга.

В культурном опыте каждого региона складывается интуитивный подход к истолкованию значимых для нее символов. Единство основного набора доминирующих символов определяет национальные и ареальные границы культуры. Символы не принадлежат определенному историческому срезу, а пронизывают этот срез по вертикали из прошлого в будущее. Символ — посланец далеких эпох, поскольку память символа всегда древнее, чем память его несимволического окружения. «В разные эпохи символ реализуется в вариантах, но сам он инвариантен и узнаваем во все времена. Он изменяется от контекста к контексту, но и сам изменяет этот контекст. Через посредство символов осуществляется механизм единства и преемственности культуры, они осуществляют ее память и обеспечивают ее аутентичность (соответствие самой себе)» [11, 174].

Необходимо признать, что любое брендинговое, то есть полномасштабное маркирование корпораций, событий, товаров, услуг в контексте подобных на потребительском рынке с целью выявления специфики, определяющей конкурентоспособность маркируемого — процесс многогранный и потому требует системного подхода. В случае брендинга региона или административно-территориальной единицы требование к системности подхода многократно усиливается по причине сложной структуры самого объекта брендинга.

Поверхностно понятая цель сувенирно-туристического маркирования приводит к результатам как минимум неработающим, как максимум — работающим с обратным эффектом. А это в свою очередь провоцирует негативное отношение и к конкретному объекту, и в целом может отрицательно повлиять на впечатление от региона.

Определяющее значение визуального восприятия графической формы бренда предъявляет к авторам графического дизайна высокие требования в плане уровня

их общекультурного кругозора и профессиональной зрелости.

Современный растущий интерес к созданию и внедрению проектов территориального брендинга актуализировал ряд проблем репрезентации замысла и семантической функциональности графических символов, используемых в дизайнерских решениях. Наиболее актуальными являются вопросы, без ответа на которые невозможно полноценное осмысление проблемных точек сферы территориального брендинга: каков потенциал знаков-символов для отображения сложных смыслов, каков потенциал использования элементов геральдики в современных идентификационных знаковых системах, какова оптимальная степень абстрактности формы знаков для достижения ее функциональных целей в процессе формирования образа территории?

Геральдические эмблемы, укорененные в прошлых эпохах, в современном культурном поле, с одной стороны, не обладают достаточной релевантностью в силу смены исторического контекста. С другой стороны, абстрактный потенциал знаков-индексов имеет расплывчатую смысловую трактовку, требует конвенциональной определенности, которую достаточно сложно достичь в современном социуме.

Формообразование в данном случае это не «ответы наугад» и не заимствование, а подготовленный детерминированный творческий процесс, который отличает высокая степень легитимности. Внутренняя легитимность гарантирует актуальность и новизну формы, демонстрирует профессиональную зрелость автора, уникальность его творческого подхода к решению проектных задач. Легитимность «внешняя» выражается в максимальном соответствии заявленной автором семантики формы и семантики фактической, воспринимаемой визуально. Легитимность формообразования служит основой полноценной эстетической коммуникации.

Появившиеся в последнее время образцы визуальных решений брендинга российских территорий демонстрируют в целом незрелость отношения к проблемам, на решение которых нацелено брендинговое. В основном попытки дизайнеров и маркетологов бессистемны и не отличаются новизной. За редким исключением разработки не опираются на серьезный предварительный социокультурный анализ предпроектной ситуации. Решения созревают без особых

консультаций со специалистами в области истории, краеведения, психологии. Часто используются шаблонные приемы, многократно растиражированные в повседневной рекламе.

Для достижения приемлемого уровня визуальной идентификации актуальных российских регионов в контексте системного брендинга территорий необходимо, на наш взгляд, реализовать целый ряд мер.

1. Привлечение широкого спектра специалистов, экспертного сообщества и соответствующих административных структур к выработке *общей концепции* регионального брендинга, содержащей точное определение стратегических целей, тактических задач, средств их достижения и конкретных участников процесса на всех его стадиях. Концепция должна быть нацелена на формирование уникального и эстетически выразительного образа территории, охватывать весь арсенал средств — от рекламных носителей до навигационных систем, от решения интерьеров гостиниц до дизайна объектов транспортной инфраструктуры и т. д. Реализация концепции должна осуществляться на принципах проектного подхода. Своевременным было бы придание процессу территориального брендинга статуса социально-экономической и социокультурной программы.

2. Формирование интеллектуального центра, задача которого — на профессиональном уровне разработать методологию вертикального (от концепции к комплексу мер по ее выполнению) и горизонтального (от общегосударственного уровня к региональным административно-территориальным единицам (АТЕ) алгоритмов выполнения программы.

3. Формирование творческо-управленческих коллективов из числа специалистов — представителей регионов, обладающих необходимой квалификацией и организационными ресурсами, хорошо знакомых с краеведческой спецификой, имеющих позитивный опыт реализации программ подобного уровня. Такие коллективы должны формироваться на основе междисциплинарного взаимодействия и коллегиального принятия решений.

4. Обсуждение с общественными организациями и экспертами предварительных результатов на всех этапах разработки концепции и стратегии ее реализации для внесения необходимых корректив. Посто-

янное уточнение разрабатываемых проектных материалов системы территориального брендинга позволит минимизировать ошибки и учесть возникающие изменения в социально-экономической жизни региона.

5. Обеспечение системности подхода в процессе разработки концепции и воплощения проектных предложений в материале. Особенно это важно на этапе реализации проектных предложений в конкретных объектах. Нередко качественно разработанный и одобренный обществом проект, столкнувшись с объективными или субъективными проблемами в процессе реализации, претерпевает недопустимую «коррекцию», которая,

как правило, сводится к упрощению, пересмотру предлагаемых решений в сторону удешевления с явным снижением качества.

Реализация этих мер потребует серьезного осмысления в профессиональной экспертной среде, всесторонней актуализации территориального брендинга как фактора социально-экономического развития регионов.

Непременным условием успешной реализации процесса брендинга территорий является его взаимосвязь на концептуальном и организационном уровне с программами развития внутреннего туризма, регионального развития и другими крупными инфраструктурными проектами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арсеньев Ю. В.* Геральдика. М. : Терра, 2001. 384 с.
2. *Бударина О. А.* Культурная идентичность как основа геобренда // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии: сб. трудов XV международной научно-практической конференции. Омск : Омский государственный технический университет, 2016. С. 59–62.
3. *Клименко И. А., Мауль Т. А.* Территориальный брендинг. Роль герба в разработке бренда региона // Сборник конференций НИЦ Социосфера. 2017. № 26. С. 13–17.
4. *Левандовский А. П.* В мире геральдики. М. : Вече, 2008. 218 с.
5. *Медведев М. Ю.* Геральдика, или истинная наука о гербах. М.: Гербы и флаги, 2008. 144 с.
6. *Мирошников В. В., Мирошникова В. М.* Принцип аргументированного формообразования как основа пластической адекватности объектов дизайна // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7. № 5/2. С. 246–250.
7. *Мирошников В. В.* Некоторые аспекты процесса эстетического восприятия // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики: сборник науч. трудов. Краснодар : ИПЦ КубГУ, 2017. С. 348–352.
8. *Мирошникова В. М.* О визуальной составляющей регионального брендинга в контексте въездного и внутреннего туризма России // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: материалы IV международной науч. конференции. Москва : Московский художественно-промышленный институт, 2020. С. 638–644.
9. *Наумов О. Н.* Иконография и семантика Советских городских гербов // Актуальные проблемы истории России XX века: сборник науч. статей. Москва : МГОУ, 2017. С. 108–128.
10. *Родькин П. Е.* Проблема смыслового и визуально-графического воспроизводства геральдики в современной территориальной бренд-идентификации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПИ. 2017. № 3. С. 270–288.
11. *Розенсон И. А.* Основы теории дизайна: учебник для вузов. СПб. : Питер, 219 с.
12. *Федюк В. П., Марасанова В. В.* Ярославль: от городского герба к бренду региона // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. С. 342–345.
13. *Фрайер С., Фергюсон Д.* Геральдика. Гербы — Символы — Фигуры ; пер. с англ. М. Б. Борисова. М. : АСТ; Астрель, 2009. 208 с.
14. *Черных А. П.* Визуальные признаки в европейском городе Средневековья и раннего Нового времени // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции (г. Казань. 24–25 ноября 2016 г.). Казань, КПФУ, 2016. С. 168–172.

V. V. Miroshnikov, V. M. Miroshnikova

Moscow Art and Industry Institute
9/23 str. 3, 2-aya Baumanskaya ul., 105005, Moscow, Russian Federation

ON THE PROBLEMS OF VISUAL IMAGE FORMATION IN RUSSIAN TERRITORIAL BRANDING

The problem of designing visual signs in the context of Russian territorial branding by means of graphic design actualizes not only the image potential of regions, but also represents a significant sphere of understanding cultural identity, revealing cultural codes and semantic images relevant to the perception of a modern man. As the origins of modern geo-branding, the article examines heraldic traditions of city emblems, their archetypal images rooted in cultural memory and history. Particular attention is paid to the perception of abstract index signs and the most common examples of modern geo-branding in the absence of conventional interpretation. The potential of basic heraldic symbols in the design of graphic complexes, implementing the branding of regions is considered. The article provides arguments in favor of a systematic approach to the design of visual identification of territories based on a scrupulous pre-project analysis, respecting the historical and cultural codes of territories. The authors propose a list of constructive measures aimed at creating a territory branding system that will be able to solve functional problems actual for this area. The content of the article is intended to thoroughly understand the processes of regional branding as a factor of regional socio-cultural and socio-economic development.

Keywords: heraldic emblem, index sign, visual image, graphic design, territorial branding, visual identity

DOI: 10.36871/hon.202102018

Received: January 20, 2021

Accepted: March 15, 2021

Information about the authors:

Vitaly V. Miroshnikov — Professor of the Graphic Design Department

v-miros@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4821-5532

Vera M. Miroshnikova — Professor of the Graphic Design Department

miroshnikova-vera-m@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3255-3825

REFERENCES

1. Arsen'ev Yu. V. GERAL'DIKA [Heraldry]. Moscow, 2001. 384 p. (In Russian)
2. Budarina O. A. Cultural Identity as a Basis for Geo-Brand. *Vizual'naya kul'tura: dizain, reklama, informatsionnye tekhnologii [Visual Culture: Design, Advertising, Information Technologies: materials of the XVth International Scientific and Practical Conference]*. Omsk, 2016, pp. 59–62. (In Russian)
3. Klimenko I. A., Maul' T. A. Territorial Branding. The Role of Emblem in the Development of Regional Brand. *Sbornik konferentsii NITs "Sotsiosfera" [Materials of Conferences of Science Publishing Centre "Sociosphere"]*. 2017, no. 26, pp. 13–17. (In Russian)
4. Levandovskii A. P. V mire geral'diki [In the World of Heraldry]. Moscow, 2008. 218 p. (In Russian)
5. Medvedev M. Yu. GERAL'DIKA ili istinnaya nauka o gerbakh [Heraldry or the True Science of Coats of Arms]. Moscow, 2008. 144 p. (In Russian)
6. Miroshnikov V. V., Miroshnikova V. M. The Principle of Reasoned Formation as the Basis of Plasticity Adequacy of Design Objects. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl' [Historical and Social-Educational Thought]*. 2015, vol. 7, no. 5/2, pp. 246–250. (In Russian)
7. Miroshnikov V. V. Some Aspects of Aesthetic Perception Process. *Dizain i arkhitektura: sintez teorii i praktiki [Design and Architecture:*

- Synthesis of Theory and Practice*]. Digest of scientific works. Krasnodar, 2017, pp. 348–352. (In Russian)
8. Miroschnikova V. M. On the Visual Component of Regional Branding in the Context of In-bound and Domestic Tourism in Russia. *Obraz Rodiny: sodержanie, formirovanie, aktualizatsiya* [The Image of the Motherland: Contents, Formation, Actualization: materials of the IVth International Scientific Conference]. Moscow, 2020, pp. 638–644. (In Russian)
 9. Naumov O. N. Iconography and Semantics of Soviet Urban Coats of Arms. *Aktual'nye problemy istorii Rossii XX veka* [Actual Problems of Russian History of the XXth Century]. Digest of scientific works. Moscow, 2017, pp. 108–128. (In Russian)
 10. Rod'kin P. E. The Problem of Semantic and Visual Graphic Reproduction of Heraldry in Modern Territorial Brand Identification. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPI* [Decorative Art and Environment. Heraldry of the MGHPI]. 2017, no. 3, pp. 270–288. (In Russian)
 11. Rozenson I. A. *Osnovy teorii dizaina* [Basics of Design Theory: Textbook for High Schools]. Saint Petersburg. 219 p. (In Russian)
 12. Fedyuk V. P., Marasanova V. V. Yaroslavl: From City Coat of Arms to the Regional Brand. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017, no. 4, pp. 342–345. (In Russian)
 13. Fraier S., Fergyson D. *Geral'dika. Gerby — Simvoly — Figury* [Heraldry. Coats of Arms — Symbols — Figures]. Moscow, 2009. 208 p. (In Russian)
 14. Chernykh A. P. Visual Signs in the European City of the Middle Ages and Early Modern Times. *Vizual'naya kommunikatsiya v sotsiokul'turnoi dinamike* [Visual Communication in Socio-Cultural Dynamics: materials of the IInd International Scientific Conference (Kazan, November 24–25, 2016)]. Kazan, 2016, pp. 168–172. (In Russian)



*Н. А. Урсегова*Новосибирский государственный педагогический университет
630126, Российская Федерация, Новосибирск, улица Вилюйская, 28**РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР В СИСТЕМЕ МАССОВОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ
(60–80-е годы XIX века)**

Тридцатилетие второй половины XIX века, охватывающее 60–80-е годы, — период пробуждения в России интереса к музыкально-педагогической проблематике и осознания необходимости разработки теоретических исследований для организации процесса музыкального образования и воспитания детей в семье и школе, репрезентирующий первые нотные собрания для детей, сформированные на основе фольклора.

Аналитическая база исследования (источники) — сборники обработок народных песен, созданные с конкретной педагогической целью, как для специальных образовательных учреждений, так и для слушателей массовых школ. Их содержание позволяет продемонстрировать взгляды российских педагогов, музыкантов-просветителей и композиторов на внедрение русского фольклора в систему массового музыкального воспитания детей.

Важнейшее достижение изучаемого периода — появление первых детских песенных сборников для педагогических целей с реализованным научным подходом к публикации фольклорных произведений, в которых подлинные мелодии излагаются без аккомпанемента, сочиненного композитором, а песенные тексты дополнены сведениями о конкретном географическом месте записи песен и об исполнителях.

Теоретический и практический опыт музыкального образования, наработанный во второй половине XIX века, представляет ценность для современной музыкально-педагогической науки и практики.

Ключевые слова: русский фольклор, музыкальное образование и воспитание, сборники обработок народных песен

DOI: 10.36871/hon.202102019

Статья поступила в редакцию: 18 февраля 2021 года*Рекомендована в печать* 25 марта 2021 года*Сведения об авторе:***Урсегова Наталья Александровна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры народной художественной культуры и музыкального образования

urseg@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7685-1256

Народные музыкальные традиции, как известно, играют важную роль в воспитании детей, формируя интонационный словарь нации. Преимущество отечественных традиций народного музыкального воспитания прослеживается на протяжении многих веков как в официальной педагогике, реализуемой в системе обучения и воспитания детей в различных образовательных учреждениях, так и в народной (этнопедагогике).

С появлением на рубеже XVIII–XIX веков первых публикаций русских народных

песен с напевами фольклор начинает активно использоваться в творчестве профессиональных композиторов. Значительно позже, начиная с 60-х годов XIX века, интерес к фольклору инициировал возникновение так называемого «педагогического движения»: появляются теоретические и методические разработки и статьи, в которых подчеркивается ценность народных песен в нравственном, патриотическом воспитании детей и в развитии их музыкальных способностей; актуализируется проблема обеспечения пре-

подавания школьных уроков музыки учебно-методическими материалами, появляются новые концепции и программы музыкального образования. К началу XX века фольклор становится важнейшим элементом системы массового музыкального воспитания детей в дореволюционной России.

Отдельные положения теоретического и практического характера, разработанные в российском музыкальном образовании XIX века, представляют ценность и для современной музыкально-педагогической науки и практики, в связи с чем представляется актуальным оценить деятельность выдающихся дореволюционных российских педагогов и композиторов в деле музыкального просвещения детей, изучить труды русских музыкантов, созданные с конкретной педагогической целью: как для элитарных/специальных образовательных учреждений, так и для слушателей массовых школ.

Первые учебные собрания педагогической направленности появились в 60-е годы XIX века — это *сборник русских народных гимнов и песен для народных училищ, составленный директором Виленской дирекции народных училищ А. И. Садоковым и учителем Молодеченской учительской семинарии Ю. Ф. Крачковским* [17] и *сборник П. А. Бессонова «Детские песни»* [1].

Сборник русских народных гимнов и песен для народных училищ пользовался большим спросом в педагогических кругах и неоднократно переиздавался: в 1869 году вышло его второе издание, а в 1884 — третье, исправленное, в котором находим народные по происхождению песенные образцы, изложенные авторами-составителями в трех- или четырехголосной классической гомофонно-гармонической фактуре, при этом верхние голоса сохраняют элементы ленточного двухголосия, свойственного народно-песенной традиции (например, игровая песня «Зайнышка, поскочи», № 8) [17, 11–12]. Также встречаются народные песни в одноголосном изложении (например, свадебная песня «Не было ветру», № 42; лирическая песня «Эко сердце, эко бедное», № 44 и др.) [там же, 52–54]. Представленный в сборнике песенный материал не сложен для исполнения и может быть разучен как по нотам, так и «по слуху» или «с голоса».

Сборник «Детские песни» П. А. Бессонова — уникальное для своего времени издание, в котором был помещен подлинный фольклорный материал (всего 150 песен), а записи текстов песен и игр сопровождаемы

комментариями. В Приложении были помещены музыкальные записи нескольких колыбельных, потешек и прибауток, которые с голоса П. А. Бессонова записал В. Н. Каптерев. Сборник был отредактирован и подготовлен к печати князем В. Ф. Одоевским — известным русским писателем и общественным деятелем, а также композитором А. Н. Серовым. Книга была проиллюстрирована рисунками на отдельных листах, а сам текст набран крупным шрифтом, что указывает на предназначение издания детям младшего возраста.

Впервые фольклорные тексты в сборнике П. А. Бессонова были систематизированы и распределены по жанрам. Отбор производился по частоте распространения и художественным достоинствам текстов. В предисловии к сборнику издатель написал: «Песни, вошедшие в сборник, с раннего детства знал я сам и распевал с голоса и слов дорогой моей кормилицы, а потом долголетней моей няни Василисы Зиновьевны. Выросши, я поверял заученные тексты с образцами, записанными от других, признавая подлинными лишь те, кои явно — по всем отличиям — вышли из самого народа» [1, 25].

Собрание Бессонова пользовалось большой популярностью у читателей, оно прочно вошло в круг учебной литературы и детского чтения. Планировалось подготовить и издать еще два выпуска для детей старшего возраста, но, к сожалению, по неизвестным причинам издание не имело продолжения.

В 70–80-е годы XIX века общее количество песенных сборников, созданных для педагогических целей, значительно увеличивается. Так, в 1872 году вышел в свет *сборник русских народных песен для детского возраста С. А. Зайцева* [10], в который были помещены аранжировки пятнадцати фольклорных песен на один и два голоса с аккомпанементом фортепиано («Ах, улица, улица широкая»; «Вниз по матушке по Волге»; «Зеленая роща»; «Пряди, моя пряжа»; «Ах, утушка луговая»; «Пойду млада тишком лужком»; «Под яблонью зеленой»; «Во лужях»; «За морем синичка не пышно жила»; «Вдоль по Питерской»; «У меня ль во садочке»; «Молодка, молодка молодая»; «При долинушке калинушка стоит»; «Пойду млада по Дунаю»; «Как у нас-то козел»).

Сергей Александрович Зайцев — ученик М. А. Балакирева и К. Ф. Альбрехта, учитель пения (преподавал в Гатчинской учительской семинарии и в императорском Гатчинском Николаевском сиротском институте),

автор многочисленных переложений духовных произведений. Ему принадлежит музыкальная часть сборника. Редакцию песенных текстов выполнил А. И. Садоков — директор Гатчинской учительской семинарии.

К сборнику русских народных песен для детского возраста С. А. Зайцев подготовил небольшое предисловие, в котором подчеркнул исключительно важное значение в деле воспитания и образования детей их обучение пению и музыке, особенно обучение пению народных песен: «...образованные народы запада, особенно германцы, уже давно осознали эту истину, и уже имеют отлично составленные руководства к обучению пению и музыке и сборники песен, вполне соответствующие воспитательным и образовательным целям. Между тем у нас, русских, несмотря на богатство, разнообразие и самобытность содержания и напева родной нашей песни, почти нет еще таких руководств, ни таких сборников, а сборников народных песен для детского возраста и вовсе нет» [10, 3].

Принимая во внимание, что в народной исполнительской традиции один песенный текст может исполняться на разные напевы, автор помещает в сборнике отдельные песни в разных мелодических вариантах/версиях («Утушка луговая»; «Во лугах»; «За морем синичка»).

Акцентируя внимание на необходимости освоения мажорного и минорного лада (в терминологии автора — «тона»), С. А. Зайцев публикует в сборнике два варианта песни на один текст, но в мажорном и минорном вариантах («Как ходил, гулял Ванюша» № 29 и «Научить ли те, Ванюша» № 30). Следует подчеркнуть особо, что составитель сборника, осознавая еще одно важное свойство подлинных фольклорных песен — мелодико-ритмическую вариативность исполнения текста песни от строфы к строфе — выписывает мелодические варианты четырех куплетов песни («Зайнька, поскачи» № 34). Фортепианное сопровождение народных мелодий настолько простое, «что малолетние дети, без всякого затруднения, могут сами подыгрывать себе и даже желательно, чтобы они приучались к этому (конечно, если они учатся игре на фортепиано)» [там же, 4].

Внутри сборника песни расположены по принципу «от простого к сложному». Что касается текста песен, то «он, в видах чисто педагогических, во многих песнях подвергся сокращениям, выпускам, изменениям, и даже под некоторыми подписан текст, нарочно составленный, например, в песне «На-

учить ли те, Ванюша». По мнению составителя сборника, при обучении детей пению «главное заключается не в тексте песни, а в ее напеве. В свое время они ознакомятся и с настоящим текстом песен» [там же].

Сборник предназначался «для обучения детей в частных домах и городских учебных заведениях, но с не меньшею пользой он может быть употребляем и в училищах сельских и даже с людьми взрослыми» [там же].

В 1872 году в Москве было опубликовано издание М. А. Мамонтовой «*Детские песни на русские и малороссийские напевы с аккомпанементом фортепиано*» [7]. Переиздания сборника вышли в 1875, 1888, 1898 годах. Его редактором выступил П. И. Чайковский, а трехголосное переложение песен выполнил К. Альбрехт. Автором-составителем сборника стала Мария Александровна Мамонтова — супруга известного в России мецената Анатолия Ивановича Мамонтова, которая проявляла большой интерес к народному искусству и этнопедагогике. Мария Александровна была издателем, редактором и автором статей ежемесячного иллюстрированного журнала «Детский Отдых», хозяйкой книжного магазина «Детское воспитание», при котором организовала работу художественной столярной мастерской детских игрушек и там же продавала их.

Сборник М. А. Мамонтовой содержит 24 аранжировки для голоса и фортепиано как подлинных детских народных песен, так и авторских сочинений. По мнению С. В. Евсеева, содержание сборника Мамонтовой «вытекает из его социального назначения: он задуман как собрание народных напевов для детского репертуара и в доме, и в школе. Подобное воспитательно-педагогическое назначение, разумеется, не могло не отразиться на приемах изложения. Все песни имеют сравнительно простое фортепианное сопровождение, иногда представляющее лишь гармоническую поддержку, иногда содержащее отдельные проявления музыкальной изобразительности» [8, 134].

В том же году М. А. Мамонтова и М. Т. Соловьева издают еще один нотный сборник *Детских игр и песен* [6]. Издание содержит 23 подвижные игры с пением, 20 детских песен с пением — народных и авторских, 20 подвижных игр без пения. Мелодии песен в преобладающем большинстве изложены одногласно, за исключением хора «А мы землю наняли». Часть песен представляет собой авторские обработки, в основе которых лежит фольклорный первоисточник, подвергающийся

ся серьезным трансформациям, в частности переинтонированию и переосмыслению в духе современной эстетики. Это привело к появлению интонационно-мелодических оборотов, не свойственных фольклорным песням (например, интонации семиступенного гармонического минора и ярко выраженной тоникальности), которые традиционно функционируют в натуральных малообъемных ладах.

Значительным событием изучаемого периода стал выход из печати в Санкт-Петербурге в 1875 году сборника «Гусельки» [3], который был одобрен советом профессоров Санкт-Петербургской консерватории и имел большой педагогический успех. Сборник стал одним из самых популярных изданий для детей того времени, неоднократно переиздавался и выдержал 13 переизданий, последнее — в 1894 году.

Составители сборника «Гусельки»: *Николай Христианович Вессель* — «просветитель, видный теоретик и историк педагогики, основатель российской компаративистики и школоведения, талантливый публицист и литератор, замечательный этнограф» [2] и *Евгений Карлович Альбрехт* — скрипач, главный учредитель Общества камерной музыки в Петербурге, инициатор создания ученических оркестров в военных гимназиях. «Вессель ратовал за создание новой, демократической и бессловной системы общего образования. В основу системы двенадцатилетнего общего образования закладывалась ступень всеобщего обязательного начального обучения, базирующаяся на христианских и народных началах [там же, 13]. Но главное, он стал первым в России «профессиональным экспертом в сфере управления образовательными системами» [там же].

Сборнику «Гусельки» предпослано методическое предисловие авторов: «В последние годы у нас в России начинают смотреть на обучение детей пению и музыке как на одно из самых необходимых и действительных средств для правильного воспитания детей» [4, 7]. Опираясь на педагогическую систему И.-Г. Песталоцци и Ф. Фребеля, составители сборника предлагали начинать развитие слуха ребенка с народных мелодий, которые повсеместно распространены с незапамятных времен: «Простые слова и содержание этих песен вполне доступны пониманию детей, и пение их, как хорошо знают родители, всегда доставляет детям большое, истинное удовольствие» [там же, 9].

Н. Х. Вессель и Е. К. Альбрехт поместили в сборник «Гусельки» почти исключительно народные колыбельные песни и прибаутки.

После долгих исканий авторам удалось записать с голоса четырех нянь восемь «баюшек» (№ 3, 4, 5, 8), отличающихся от других «своим особым прелестным колоритом, хотя в основном строе все эти напевы имеют между собой много сходства» [там же, 10]. Точно так же напевы всех народных прибауток, помещенных в первом разделе сборника, записаны авторами с голосов нескольких деревенских женщин и девушек. Во второй части сборника размещены народные песни, записанные с голоса (№ 69, 71, 72, 73, 81, 90 и др.), а также сочиненные литературные песни, положенные на народные великорусские и малорусские напевы. Авторы старались, чтобы мотивы песен «по характеру своему вполне соответствовали содержанию песен, дабы таким образом избежать всякой натянутости и искусственности в подборе народных мотивов для литературных песен» [там же, 10]. Кроме того, в сборнике напечатаны общеизвестные народные хороводные и игровые песни и «литературные песни на общие музыкальные мотивы» (в частности, из сборника Е. Н. Водозовой «*Умственное развитие детей*» [5]), «чтобы доставить детям разнообразный в музыкальном отношении материал для пения» [4, 11].

Расположение песен внутри сборника планировалось составителями на основании принципа «от простого к сложному» как по содержанию, так и по характеру представленных мелодий. Однако по техническим причинам и затруднениям, связанным с типографией, от этого намерения пришлось отказаться.

Еще одна особенность сборника «Гусельки» в музыкальном отношении заключается в том, что «голоса для пения соединены с фортепианной партией, так что играющий исполняет в одно и то же время и мелодию, и аккомпанемент», что «совершенно необходимо для пения детей младшего возраста» [там же, 12]. Сам аккомпанемент изложен принципиально просто, а его исполнение доступно всем, кто хоть немного знаком с первоначальными приемами игры на фортепиано.

Начиная с середины 1870-х годов, постоянный интерес русского композитора и историка Александра Сергеевича Фаминцына к музыкальному фольклору получает отражение в его публикациях.

В 1875 году в Лейпциге вышло в свет подготовленное С. А. Фаминцыным *первое учебное издание русских народных песен «Русский детский песенник»* [15, 16], а в 1876 году им был выпущен сборник песен западноевропейских народов под названием «*Баян*», со-

державший русские, украинские, польские, чешские песни (второе издание вышло в соавторстве с Г. А. Дольдом в 1885 году).

Особое место в ряду педагогически ориентированных фольклорных сборников, составленных специально для детей, занимает труд учителя пения при Череповецком техническом училище Федора Никаноровича Лаговского. В 1877 году в Череповце на собственные средства Ф. Н. Лаговского была издана первая часть сборника песен «Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний» [13], записанных, за исключением шести номеров, лично им. Сборник не был распродан, а его издатель понес убытки. Причину неуспеха издания связывали с тем, что его автор жил в глухой провинции. Вторую часть этого сборника Ф. Н. Лаговский не стал издавать. После его смерти рукопись второй части сборника была отправлена в Костромское научное общество, в «Трудах» которого и была опубликована. Как утверждает М. А. Лобанов, эффект от внедрения сборника в большую науку и педагогическую практику оказался невелик, так как «музыкальная фольклористика, в которой в настоящее время сосредоточилось изучение песен традиционного слоя, совершенно проходит мимо этого издания, ценнейшего именно в музыкальном отношении» [11].

В сборниках Ф. Н. Лаговского, в совокупности обоих выпусков, содержится порядка 300 народных мелодий. Необходимо подчеркнуть, что это первый сборник, где мелодии даны без аккомпанемента, сочиненного композитором, а темп публикуемых фольклорных напевов указан по метроному. Все это свидетельствует о научном подходе издателя к публикации фольклорных произведений для педагогических целей, так как песни из своих сборников он включал в собственную школьную программу. С позиций сегодняшнего дня единственно смущает специфическая расстановка тактов в рамках теории музыки того времени, не знавшей еще переменных размеров. Лаговский делает важные замечания по диалектным особенностям произнесения текстов песен. Кроме того, он дополняет сборник Приложением, в котором помещает весьма важные сведения о конкретном географическом месте записи песен и исполнителях.

Собственные записи русских народных песен, помещенные в сборник под названием «Рай детей» [14], выполнил Константин

Петрович Галлер — русский музыкальный критик, собиратель фольклора, композитор, преподававший в Учительском институте и Общеобразовательных музыкальных классах Педагогического музея Военного министерства в Петербурге. Его перу принадлежит «Учебник хорового пения и теории музыки, приспособленный к школьному обучению».

Опубликованные в сборнике «Рай детей» песни (всего 21 образец) записаны К. П. Галлером в Лутском уезде Санкт-Петербургской губернии. Нотная запись песен имеет свою специфику: на верхней строчке располагается основная мелодия в том виде, как ее пели певцы из народа; многоголосное сопровождение представлено свободной гармонизацией песен, выполненной автором на основании тонов, составляющих мелодию песни, «которыми я и пользовался по своему усмотрению, полагая не лишним подобное сопровождение каждой песни, или в качестве аккомпанемента или, еще более, для хорового исполнения, в смысле переложения народных мелодий для четырех голосов, которые могли бы отвечать взыскательным музыкальным требованиям, не довольствующимся простыми передачами песен, как они поются народом» [14, 2].

80-е годы XIX века отмечены появлением первых серьезных теоретических работ, посвященных проблемам массового музыкального образования, в которых выражено желание российских музыкантов создать национальную модель учебных заведений, учитывающую отечественные методики музыкального воспитания детей.

Труд педагога-методиста С. И. Миропольского «О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе» [12] является образцом сравнительно-исторического исследования в области музыкального образования XIX века — «предлагаемые статьи по заглавиям посвящены музыкальному образованию народа вообще, но мы имели в виду, главным образом, пение, так как при настоящих наших образовательных средствах только оно одно и может сделаться всеобщим. Приобретение музыкальных инструментов и обучение на них пока для народа недоступно; для пения же есть у всякого инструмент готовый, нужна только его обработка» [12, 5].

По справедливому мнению С. И. Миропольского, «природные музыкальные дарования народ наш имеет свои, но для них нужно развитие, руководство, нужно охранение их, наконец, от вредных антимузыкальных влияний, повсюду вторгающихся в нашу народную

жизнь. А для этого необходима правильная педагогическая организация обучения музыке и пению» [там же, 213]. Всего С. И. Миропольский анализирует и сравнивает 66 руководств, пособий, школ различных авторов — в основном с положительными характеристиками и рекомендациями к применению.

Важным достоинством труда С. И. Миропольского, по мнению М. Р. Ершовой, является то, что «он утверждает национальное своеобразие отечественной музыкальной педагогики. Автор настроен не на прямое заимствование, а на то, чтобы, ориентируясь на лучшие западные образцы, стремиться к созданию своих отечественных, таких же качественных и доступных» [9, 151].

Исследование С. И. Миропольского ярко выявило проблемы, остро стоявшие в конце XIX века в отечественном народном музыкальном образовании: порча народных песен, в том числе в солдатской и фабричной среде; проблемы в организации пения в народных школах (обращается внимание не только на низкое качество сборников, но и на их стоимость). Для облегчения работы педагога автор снабжает свое исследование библиографическим списком из собранных русских и малорусских народных песен для одиночного и хорового пения. Все это подтверждает актуальность исследований в области музыкального образования в России второй половины XIX — начала XX века.

Таким образом, период 60–80-х годов XIX века характеризуется пробуждением интереса ученых и педагогов к музыкально-педагогической проблематике и появлением первых нотных сборников для детей, составленных на основе фольклора. Развитие музыкальных способностей детей рассматривается авторами-составителями песенных сборников достаточно широко, с учетом дидактической, воспитательной, эстетической, гедонистической функциональности фольклорных первоисточников.

Образцы подлинного (аутентичного) музыкального фольклора в песенных собраниях этих лет смело адаптировались в педагогических целях: фольклорные напевы редакти-

ровались, обрабатывались и досочинялись. При этом методы работы с фольклорным первоисточником не всегда точно соответствовали природе народного напева. Среди обработок количественно преобладали два типа: 1) обработка народных песен *приемом сочинения к ним аккомпанемента* и 2) обработка народных песен *приемом гармонизации*, нередко без учета их монодийной природы. Третий тип обработки народной песни — с ее *тематическим развитием, развертыванием формы, раскрытием потенциальных возможностей мелодического и гармонического языка* среди рассмотренных нами детских сборников не встречается.

Важнейшее достижение этого периода — появление первых детских песенных сборников с реализованным научным подходом к публикации фольклорных произведений для педагогических целей, где подлинные мелодии излагаются без аккомпанемента, сочиненного композитором, а песенные тексты дополнены сведениями о конкретном географическом месте записи песен и исполнителях.

Большую роль в деле собирания детского фольклора и пробуждения интереса к детскому педагогическому репертуару оказала дореволюционная периодическая печать. В те годы записывалось и публиковалось множество текстов детских песен в журналах «Учитель», «Живая старина», «Этнографическое обозрение», в «Губернских ведомостях», в «Известиях географического общества», «Трудах этнографического отдела Известий Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», в «Памятных книжках земств», «Трудах губернских архивных комиссий» и других изданиях.

При достаточной разработанности теоретической идеи создания национальной модели учебных заведений для обучения музыке и пению практическая музыкальная педагогика 60–80-х годов XIX века все еще остро испытывала недостаток учебно-методических работ по музыкальному образованию и воспитанию детей в семье и школе с учетом национального своеобразия отечественной музыкальной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бессонов П. Детские песни. М. : Типография П. Бахметова, 1868. 253 с.
2. Богуславский М. В. Николай Христианович фон Вессель — ведущий эксперт-ана-

- литик российского образования второй половины XIX века // Отечественная и зарубежная педагогика. 2018. Т. 2. № 4 (53). С. 9–24.
3. Вессель Н. Х., Альбрехт Е. К. Гусельки. 128 колыбельных, детских и народных песен

- и прибауток для голоса с фортепиано. СПб. : П. Юргенсон, 1875. 96 с.
4. *Вессель Н. Х., Альбрехт Е. К.* Гусельки. 128 колыбельных, детских и народных песен и прибауток для голоса с фортепиано. 4 изд. СПб.: П. Юргенсон. 1881. 96 с.
 5. *Водовозова Е. Н.* Умственное и нравственное развитие детей от первого проявления сознания до школьного возраста: Книга для воспитателей. Санкт-Петербург : Склад книг у автора, 1891. 392 с.
 6. *Детские игры и песни: Подвижные игры с пением, песни и подвижные игры без пения / сост. М. А. Мамонтовой и М. Т. Соловьевой.* М. : Детский сад М. Т. Соловьевой, 1872. 87 с.
 7. *Детские песенки на русские и малороссийские напевы с аккомпанементом фортепиано, составленные М. А. Мамонтовой.* М. : типография А. И. Мамонтова, 1872. 50 с.
 8. *Евсеев С. В.* Народные песни в обработке П. И. Чайковского. М. : Музыка, 1973. 137 с.
 9. *Ершова М.* Кросскультурный диалог в массовом музыкальном образовании России второй половины XIX – начала XX века // Музыкальное искусство и образование. 2015. № 2 (10). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krosskulturnyy-dialog-v-massovom-muzykalnom-obrazovanii-rossii-vtoroy-pолоviny-xix-nachala-xx-veka> (дата обращения: 30.05.2020)
 10. *Зайцев С. А.* Сборник русских народных песен для детского возраста, аранжированных на один и отчасти на два голоса, с аккомпанементом фортепьяно. СПб. : М. Бернад. 1872. 40 с.
 11. *Лобанов М. А.* Семья Лаговских в музыкальной культуре и фольклористике // Рябининские чтения — 2007. Отв. Ред. Т. Г. Иванова. Музей-заповедник «Кижы» : Петрозаводск, 2007. 497 с. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2007/462.html> (дата обращения: 30.05.2020)
 12. *Миропольский С. И.* О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе. СПб. : Типография Дома Призрения малолетних бедных, 1882. 252 с.
 13. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на ноты учителем пения при Череповецком техническом училище Ф. Лаговским. Песни посиделочные, хороводные и плясовые. Череповец : Типография И. Левикова, 1877. Вып. 1. 60 с.
 14. *Рай детей: 50 русских народных и детских песен / сост. К. Галлер.* СПб. : Издательство Ю. Г. Циммермана, 1886. 31 с.
 15. *Русский детский песенник. Собрание песен с народными напевами. Ч. 1. 60 песен для одного голоса / сост. А. Фаминицын.* Лейпциг : Типография Бера и Германна, 1875. 32 с.
 16. *Русский детский песенник. Собрание песен с народными напевами. Ч. 2. 50 песен для двух и трех голосов. / сост. А. Фаминицын.* Лейпциг : Типография Бера и Германна, 1875. 66 с.
 17. *Сборник русских народных гимнов и песен для народных училищ. Вильна : Типография А. Сыркина, 1867. 68 с.*

N. A. Ursegova

Novosibirsk State Pedagogical University
28 Vilyuyskaya ul., Novosibirsk, 630126, Russian Federation

RUSSIAN FOLKLORE IN MASS MUSICAL EDUCATION OF CHILDREN IN PRE-REVOLUTIONARY RUSSIA

(60^s — 80^s of the XIXth century)

The 60^s — 80^s of the XIXth century were the period of arousing interest in music pedagogy and awareness of the need to develop theoretical research for organizing musical education and upbringing of children in family and school, representing the first musical collections for children based on Russian folklore.

The analytical base of the research (sources) are collections of folk song arrangements, created with a specific pedagogical purpose, both for special educational institutions and for students of mass schools. Its content allows to demonstrate the views of Russian teachers, music educators and composers on the use of Russian folklore in the system of mass musical education for children.

The most important achievement of the studied period is the appearance of the first children's song collections with a realized scientific approach to the publication of folklore works for pedagogical purposes, in which authentic melodies are presented without accompaniment written by the composer, and the song texts are supplemented with information about specific geographical recording location and performers.

Theoretical and practical experience of musical education gained in the second half of the XIXth century is very valuable for modern music pedagogical science and practice.

Keywords: Russian folklore, musical education and upbringing, collections of folk song arrangements

DOI: 10.36871/hon.202102019

Received: February 18, 2021

Accepted: March 25, 2021

Information about the author:

Natalia A. Ursegova — Ph.D. (History of Art), Associate Professor of the Department of Folk Art Culture and Musical Education

urseg@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7685-1256

REFERENCES

1. Bessonov P. *Detskie pesni* [Children's Songs]. Moscow, 1868. 253 p. (In Russian)
2. Boguslavskii M. V. Nikolay Khristianovich von Wessel — a Leading Expert Analyst of Russian Education in the Second Half of the XIXth Century. *Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika* [Russian and Foreign Pedagogy]. 2018, vol. 2, no. 4 (53), pp. 9–24. (In Russian)
3. Vessel' N. Kh., Al'brekht Ye. K. Gusel'ki. 128 kolybel'nykh, detskikh i narodnykh pesen i pribautok dlya golosa s fortepiano [Gusli. 128 Lullabies, Children's and Folk Songs and Playful Sayings for Voice and Piano]. Saint Petersburg, 1875. 96 p. (In Russian)
4. Vessel' N. Kh., Al'brekht Ye. K. Gusel'ki. 128 kolybel'nykh, detskikh i narodnykh pesen i pribautok dlya golosa s fortepiano [Gusli. 128 Lullabies, Children's and Folk Songs and Playful Sayings for Voice and Piano]. Saint Petersburg, 1881. 96 p. (In Russian)
5. Vodovozova Ye. N. Umstvennoe i nraivstvennoe razvitie detei ot pervogo proyavleniya soznaniya do shkol'nogo vozrasta [Mental and Moral Development of Children from the First Expression of Consciousness to School Age: a Book for Educators]. Saint Petersburg, 1891. 392 p. (In Russian)
6. Mamontova M. A., Solov'eva M. T. (ed.) *Detskie igry i pesni: Podvizhnye igry s peniem, pesni i podvizhnye igry bez peniya* [Children's Games and Songs: Moving Games with Singing, Songs and Moving Games without Singing]. Moscow, 1872. 87 p. (In Russian)
7. *Detskie pesenki na russkie i malorossiiskie napevy s akkompанementom fortepiano, sostavlennye M. A. Mamontovoi* [Children's Songs in Russian and Little Russian Tunes with Piano Accompaniment, Composed by M. A. Mamontova]. Moscow, 1872. 50 p. (In Russian)
8. Yevseev S. V. *Narodnye pesni v obrabotke P. I. Chaikovskogo* [Folk Songs Arranged by P. I. Tchaikovsky]. Moscow, 1973. 137 p. (In Russian)
9. Yershova M. Cross-Cultural Dialogue in Mass Music Education in Russia in the Second Half of the XIXth — early XXth Century. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2015, no. 2 (10). (In Russian). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/krosskulturnyy-dialog-v-massovom-muzykalnom-obrazovanii-rossii-vtoroy-poloviny-xix-nachala-xx-veka> (accessed: 30.05.2020)
10. Zaitsev S. A. *Sbornik russkikh narodnykh pesen dlya detskogo vozrasta, aranzhirovannykh na odin i otchasti na dva golosa, s akkompанementom fortep'яano* [Collection of Russian Folk Songs for Children, Arranged for One and Partly for Two Voices, with Piano Accompaniment]. Saint Petersburg, 1872. 40 p. (In Russian)
11. Lobanov M. A. Lagovsky Family in Musical Culture and Folklore Studies. *Ryabininskie chteniya — 2007* [Ryabinsky Readings — 2007]. Petrozavodsk, 2007. 497 p. (In Russian). Available at: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2007/462.html> (accessed: 30.05.2020)
12. Miropol'skii S. I. *O muzykal'nom obrazovanii naroda v Rossii i v Zapadnoi Evrope* [On the Music Education of the People in Russia and Western Europe]. Saint Petersburg, 1882. 252 p. (In Russian)
13. *Narodnye pesni Kostromskoi, Vologodskoi, Novgorodskoi, Nizhegorodskoi i Yaroslavskoi gubernii, sobrannye i polozhennye na noty uchitelem peniya pri Cherepovetskom tekhnicheskome uchilishche F. Lagovskim* [Folk Songs of Kostroma, Vologda, Novgorod, Nizhny Novgorod and Yaroslavl Governorates, Collected and Put on Sheet Music by F. Lagovsky, Singing Teacher at the Cherepovets Technical

- School]. Vol. 1: Pesni posidelochnye, khorovodnye i plyasovye [Songs for a Party, Round Dance and Dance Songs]. Cherepovets, 1887. 60 p. (In Russian)
14. Galler K. (ed.) Rai detei: 50 russkikh narodnykh i detskikh pesen [Children's Paradise: 50 Russian Folk and Children's Songs]. Saint Petersburg, 1886. 31 p. (In Russian)
15. Faminitsyn A. Russkii detskii pesennik. Sbranie pesen s narodnymi napevami [Russian Children's Songbook. Collection of Songs with Folk Tunes]. Vol. 1: 60 pesen dlya odnogo golosa [60 Songs for One Voice]. Leipzig, 1875. 32 p. (In Russian)
16. Faminitsyn A. Russkii detskii pesennik. Sbranie pesen s narodnymi napevami [Russian Children's Songbook. Collection of Songs with Folk Tunes]. Vol. 2: 50 pesen dlya dvukh i trekh golosov [50 Songs for Two and Three Voices]. Leipzig, 1875. 66 p. (In Russian)
17. Sbornik russkikh narodnykh gimnov i pesen dlya narodnykh uchilishch [Collection of Russian Folk Hymns and Songs for Public Schools]. Vilna, 1867. 68 p. (In Russian)



Чжан Юе

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

Чжэнчжоуский промышленно-технологический институт
450064, Китайская Народная Республика, провинция Хэнань, городской округ
Чжэнчжоу, город Синьчжэн, улица Институтская, 16

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «НАД СЕРЕБРЯНОЙ РЕКОЙ» И ЕЕ БЫТОВАНИЕ В КИТАЕ

В статье рассматривается история стихотворения русского поэта Ф. Н. Глинки «Завейные следы», на основе которого возникла известная народная песня «Над серебряной рекой». Раскрывается содержание текста, показаны различные варианты его «сюжета». Речь идет о некоторых существующих в России сборниках, в которых помещена песня «Над серебряной рекой», в числе которых «Уральские народные песни», собранные Л. Христиансеном и «Народные песни Красноярья» К. Скобцова. Отмечено, что собиратели фольклора рассматривали эту песню как образец русского лирического песенного жанра. Анализируется обработка этой песни, помещенная в фортепианный сборник А. Чернявского. Отмечены выразительные черты исполнения песни известным певцом И. М. Скобцовым. Сравниваются оригинальный и адаптированный варианты этой песни в условиях китайских традиций с точки зрения стиля, выразительных приемов, с целью выявления специфических и общих для двух разных культур свойств. Подчеркивается роль собирателя фольклора Ван Лобиня, записавшего песню «Над серебряной рекой» с использованием элементов китайской музыки, и композитора Ли Инхая, который сделал обработку русской мелодии, прижившейся в культуре Китая. Подчеркивается, что русская музыка в Китае — это особое «трансграничное» явление и интерес к русской культуре, к русскому музыкальному фольклору в Китае очень высок.

Ключевые слова: русская песня, стихотворение «Завейные следы» Ф. Глинки, адаптация, записи русской народной песни Ван Лобием и Ли Инхаем

DOI: 10.36871/hon.202102020

Статья поступила в редакцию: 30 марта 2021 года

Рекомендована в печать: 6 апреля 2021 года

Сведения об авторе:

Чжан Юе — аспирант, научный ассистент (Китайская Народная Республика). Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Инна Михайловна Ромащук

Zhangyue011@qq.com

ORCID: 0000-0203-1732-4805

Русские народные песни известны и любимы в Китае. Их собирают, записывают, обрабатывают, создают новые варианты, издают. Несмотря на то, что музыкальная культура России сильно отличается от музыкальной культуры Китая, русские песни пользуются в Поднебесной большой популярностью. Привлекает напевность, широта дыхания русского фольклора, душевная теплота слов, определенная картинность «сюжета» песни, связь переживаний, запечатленных в музыке и тексте, с образами природы.

Русские песни появились в Китае с первыми переселенцами из России, которые

и сохраняли свою культуру, и в то же время создавали новые варианты в условиях другого времени и в среде другого народа.

Вместе с тем и китайские композиторы, музыканты, исследователи издавна проявляли интерес к русскому фольклору, обычаям, преданиям, традициям и включали их в свой обиход, привнося элементы собственного музыкального и поэтического языка. Это процесс наиболее заметен в песенном жанре, который понятен каждому.

Уже накопилось немало таких песенных образцов, в которых органично соединились

черты русского и китайского музыкального искусства. Каким образом происходил этот процесс? Кто из крупных деятелей китайской культуры обращал особое внимание на русскую «ветвь» своего многонационального искусства? Как происходило усвоение русского песенного фольклора и чем отличается «адаптированный» музыкально-поэтический текст русской песни, распространенный в Китае?

Для ответа на эти вопросы необходимо тщательно изучать отдельные образцы песенного фольклора, их историю, бытование, использовать сравнительный метод.

В настоящей статье сделана попытка раскрыть принципы взаимодействия и взаимосвязи национальных элементов русского и китайского национального музыкального искусства на примере песни «Над серебряной рекой», которая является одной из самых распространенных в Китае. Применяемый в данном исследовании метод компаративистики дает возможность показать «свое/чужое» как «новое», органично вписываемое в инонациональный контекст, что расширяет понимание фольклора как активно взаимодействующего с разными этносами.

Обращаясь к конкретному поэтическому и музыкальному тексту, необходимо использовать и исторический подход, раскрывая путь одной фольклорной традиции к взаимодействию с другой, причем сильно отличающейся от первоисточника.

Русская народная песня «Над серебряной рекой» на слова Федора Николаевича Глинки (1786–1880) — известного поэта, публициста, прозаика, участника декабристских обществ «Союз спасения» и «Союз благодотворения», появилась в XIX веке. Многие стихи Федора Глинки положены на музыку, но в народную среду проникли лишь некоторые. Среди них, например, «Солдатская песнь», возникшая во время соединения войск у города Смоленска в июле 1812 года. Она была популярна во время нашествия французов:

Вспомним, братцы, россос славу
И пойдем врагов разить!
Защитим свою державу:
Лучше смерть — чем в рабстве жить.
Мы вперед, вперед, ребята,
С богом, верой и штыком!
Вера нам и верность свята:
Победим или умрем!

После восстания 14 декабря 1825 года Ф. Н. Глинка был заключен в Петропав-

ловскую крепость. Большинство стихов, написанных им в это время, отражали мысли и чувства человека, находящегося в неволе, стремление поэта к свободе.

Ф. Глинка писал острые и ироничные стихи, высмеивающие царский режим, создавал и лирические, и духовые произведения, основываясь на сюжетах из Библии и текстах псалмов. Известно, что впервые стихотворение Ф. Глинки «Заваянные следы», на основе которой появилась песня «Над серебряной рекой», было опубликовано еще в 1827 году в Петербурге в «Невском альманахе» — одном из самых популярных в то время изданий.

Позже это стихотворение вошло в книгу избранных сочинений Ф. Глинки, изданную в середине прошлого столетия [2, 227].

В 1999 году в России вышел сборник «Русские поэты второй половины XIX века» [3], в который также включен текст стихотворения «Заваянные следы»:

Над серебряной водой,
На златом песочке
Долго девы молодой
Я берег следочки...
Вдруг завыло в вышине,
Речку всколыхало;
И следов, любезных мне,
Будто не бывало!..
Что ж душа так замерла?
Колокол раздался...
Ах, девица в храм пошла:
С ней другой венчался.

«Заваянные следы» — стихи о любви и расставании. Здесь раскрывается грустная история о том, как девушка оставляет влюбленного в нее юношу и идет под венец с другим. Ф. Глинка обращается к характерным фольклорным образам, к традиции свадебных песен, в текстах которых образ реки может быть и символом счастья (будущие супруги оказываются на одном берегу), и символом расставания (юноша и девушка стоят на разных берегах реки). Звук колокола после сильного ветра, бури («завыло в вышине»), смятение чувств юноши не только подготавливают читателя к подразумеваемой картине венчания, но и соответствуют состоянию души переживающего горестное событие героя, который теряет надежду на счастье с любимой.

Существуют различные варианты этого стихотворного текста: бывают выпущены слова о колокольном звоне, и наоборот — появляются новые поэтические строки, напри-

мер: «В чужой дальней стороне / Речка всколыхалась. / Не моя ль там милая в речку, в воды пала?» И это часто связано с вариантами мелодии песни, которая была популярна и любима в народе.

В разных районах России и даже в одной области ее могли петь по-разному. Известно, что только на Урале в 1960-е годы было записано несколько вариантов этой песни. Один из них был включен в сборник «Уральские народные песни» фольклориста, крупного музыкально-общественного деятеля Л. Л. Христиансена (1900–1985) [5].

В XX веке появилось много переложений этой популярной народной песни — для хора, оркестра народных инструментов, для голоса с сопровождением, для фортепиано. Так, в начале прошлого века в Санкт-Петербурге был издан нотный сборник для фортепиано из переложений известных русских песен А. Чернявского «Гуслар, попури из русских песен» [7]. Под № 11 здесь помещена обработка народной песни «Над серебряной рекой» (тональность *G-dur*, 3/4) (рис. 1).



Рис. 1. Нотный сборник «Гусларъ»

В середине XX века Иван Михайлович Скобцов (1900–1983), заслуженный деятель искусств РСФСР, русский оперный певец, солист Большого театра, на сцене которого он выступал многие годы (1930–1956), исполнил и записал песню «Над серебряной рекой» (нотный пример 1).

Известно, что помимо участия в оперных спектаклях, он много выступал в концертах, исполняя русские народные песни «Вот мчит-

Нотный пример 1

Обработка народной песни «Над серебряной рекой» из нотного сборника «Гуслар, попури из русских песен»



ся тройка удалая», «Степь да степь кругом», «Когда я на почте служил ямщиком», «Среди долины ровныя», «Липа вековая» (рис. 2).

В интерпретации И. Скобцова мелодия песни «Над серебряной рекой», ее ритмический рисунок стали немного проще, зато акцентирован полетный восходящий мотив, что подчеркнуло запечатленную в порывистых интонациях силу чувств, взволнованность. При этом здесь еще более, чем в фольклорном варианте, выражены романсовые черты. Именно в таком взволнованно-элегичном звучании эта песня полюбилась слушателям. Уже первые звуки, направленные ввысь (*g2*), подчеркивают стремление мелодии к вершине-источнику. При этом «ступенькой» здесь становится лирическая интонация сексты (*b1 – g2*). И при дальнейшем развитии в мелодии разворачиваются секстовые нисходящие и восходящие звуковые «линии», что создает закругленность фраз. Уравновешивают мяг-



Рис. 2. Иван Михайлович Скобцов

кие лирические «подъемы» и «спады» характерные для русской песни квинтовые обороты и четкие квартовые мотивы.

Вот вариант слов песни «Над серебряной рекой», которую исполнял И. Скобцов, и ее музыкальный текст (нотный пример 2):

Над серебряной рекой,
на златом песочке
Долго девы молодой
я искал следочки.
Там следов знакомых нет,
нет, как не бывало,
У меня ли молодца
сердце замирало.
Точно счастье мое
в воду камнем пало,
На кого же, дева, ты
меня променяла?
Не с того ль легла тоска
в сердце молодое,
Что златой песок река
унесла волною.
Над серебряной рекой,
на златом песочке
Долго девы молодой
я искал следочки.

Нотный пример 2

Вариант песни «Над серебряной рекой»
в исполнении И. Скобцова

Над серебряной рекой

Прошло время, и уже ближе к концу XX века в России появился сборник «Народные песни Красноярья», в котором помещены многие популярные и не очень известные русские песни, собранные К. Скобцовым. В сборнике несколько разделов, включающих лирические, хороводные, вечерошние, плясовые и шуточные песни. Среди лирических мы находим и песню «Над серебряной рекой» (№ 27) [4, 45] (нотный пример 3).

Нотный пример 3

Вариант песни «Над серебряной рекой»
из сборника «Народные песни Красноярья»

27. НАД СЕРЕБРЯНОЙ РЕКОЙ

Медленно, напевно

Одна
Над се-ре-бря-ной ре-кой, на зла-том пе-соч-ке.
Все
Над се-ре-бря-ной ре-кой
Над се-ре-бря-ной ре-кой
на зла-том пе-соч-ке

Над серебряной рекой*,
На златом песочке,
На крутом на берегу
Я искал следочки.
Но следов знакомых нет,
Нет и не бывало.
Знать, хорошая моя
Здесь и не гуляла.
Слышно, слышно вдалеке
Голос раздается.
У меня, у молодца,
Сердце сильно бьется.

* Каждый куплет повторяется.

45

Этот пример отличается от версии Ивана Скобцова. Варьирован и нотный, и стихотворный тексты, появился переменный размер, изменены интонационные контуры фраз, включены голоса хора. Собственно, это уже новый вариант песни, в которой выделен одногласный запев (варьированный мотив в двух тактах), и в духе городских народных песен, с гармонией европейского типа, представлена вторая половина строфы (аккорды доминантовой группы). При этом, как бывает в фольклорных песнях, в завершении строфы звучат октавные параллелизмы.

Таким образом, в быту, на концертной эстраде, в различных обработках предстает русская лирическая песня «Над серебряной рекой», отразившая интонационный и гармонический строй своего времени, когда зазвучали городские песни и романсы. Видоизменяется (варьируется) и текст. Но сохраняется главное: сюжет о любви и расставании, широта мелодического рисунка и «говорящие» выразительные интонации.

Песня «Над серебряной рекой» была записана в Западном Китае Ван Лобинем (1913–1996) (рис. 3). Этот музыкант, певец, пианист, композитор долгие годы собирал народные песни разных национальных традиций Китая и сам писал песни, опираясь на фольклор. Его детство прошло в Пекине, в артистической среде. Отец хорошо пел и играл на хуцине (китайская скрипка), выступал в спектаклях Китайской оперы. Рано приобщился к музыке и Ван Лобинь. В 11 лет он поступил в миссионерскую школу, получив образование европейского уровня, узнал музыкальные традиции Запада. С 1931 года учился на музыкальном факультете Пекинского педагогического университета, в котором преподавали и зарубежные деятели искусства, и многие из тех, кто получил образование за границей. Ван Лобинь обучался игре на фортепиано, занимался в классе русского певца, который преподавал на русском и французском языках. Ван Лобинь тоже выучил русский язык, что помогло ему в работе над переложениями русских народных песен, бытовавших и в Китае. Он собрал, обработал более тысячи песен, среди них — уйгурские, казахские, монгольские, тюркские, русские. Он был первым, кто, внимательно вслушиваясь в фольклор других народов, включил их в орбиту китайского искусства.

В 1949 году Ван Лобинь приехал в Синьцзян-Уйгурский автономный округ и начал собирать русские народные песни. От проживающих здесь татар он впервые услышал мелодию песни «Над серебряной рекой», сделал ее обработку и включил в сборник песен СССР, изданный в административном центре округа Урумчи [6]. Татары мигрировали в Китай из Казани и других мест проживания в начале XIX века. К началу XX века здесь уже было большое количество бизнесменов, религиозных деятелей и педагогов, в их числе и татары. Язык, на котором говорят татары, принадлежит Алтайской языковой группе, поэтому изначально песня «Над серебряной рекой» рассматривалась в Китае как татарская народная песня. Ван Лобинь привнес



Рис. 3. Ван Лобинь

в нее элементы китайской музыки и переработал стихотворный текст, добавив характерные для Поднебесной пейзажные мотивы.

Ван Лобинь писал, что «древний шелковый путь построен следами верблюдов. Дорогие друзья, если вы побываете здесь, то увидите, города вдоль шелкового пути славятся красивыми песнями разных народностей» [1, 285].

К обработке песни «Над серебряной рекой», записанной Ван Лобинем, обратился известный китайский композитор, профессор Центральной консерватории Китая Ли Инхай (1927–2004) (рис. 4).

Он преподавал в Шанхайской консерватории, был проректором Центральной консерватории Китая, создал много фортепианных сочинений, исследовал китайскую народную музыку и был внимателен к интонациональным фольклорным источникам. В своих сочинениях Ли Инхай любил подчеркивать игру светотени, использовал им-



Рис. 4. Ли Инхай

прессионистические краски, гармонический мажор и минор. На контрасте одноименных мажорной (*D-dur*) и минорной (*d-moll*) тональностей возникла и обработка русской песни «Над серебряной рекой». В тексте песни — образы лунного света, таинственных следов на пляже, призрачных снов. Здесь открываются романтические образы-символы, благодаря которым выражены тонкие градации душевных переживаний юноши, потерявшего надежду на счастье с любимой.

Поскольку в китайской вокальной музыке редко встречается строфическая форма, а текст дает возможность последовательно раскрыть разные эмоциональные состояния, то Ли Инхай, обратившись к традициям роман-

тической *Lied*, создал композицию с контрастной (вариантно-вариационной) серединой.

Незаметно происходит переинтонирование некоторых мотивов исходного текста. Так, в 4-м такте, нисходящие интонации составляют тетракорд с бесполутоновой основой. Остановка фраз может быть не на тонике, а на III ступени лада. В середине и репризе добавляются дробления восьмой длительности, акцентируется внимание на малой сексте, тогда как в исходном варианте высвечивалась яркая интонация восходящей большой сексты. По-новому звучит завершение песни — с восходящим движением по звукам трезвучия на V ступени лада и длительной остановкой на II ступени лада. Иначе говоря, очень тонко, не нарушая общего звучания русской мелодии, вошли в структуру музыкального текста элементы китайской музыки (см. нотный пример 4 и *рис. 5*).

Существует и другой вариант песни «Над серебряной рекой», который тоже принадлежит Ли Инхаю — хоровой. Здесь подчеркнут контраст мажорной (*Des-dur*) и глубокой минорной тональности (*cis-moll*) с перекрашиванием мажорной и минорной терций. Благодаря аккомпанементу, более определенно

Нотный пример 4

Мелодия и текст песни «Над серебряной рекой» на китайском языке

在那银色的月光下

塔塔尔族民歌
吉奎制谱

1. 在那金色沙滩上, 洒着银白的月光, 寻找往事踪影。
2. 往事踪影迷茫, 犹如梦幻一样, 你在何处躲藏。
影, 往事踪影迷茫, 寻找往事踪影, 往事踪影迷茫。
藏, 肯弃我的姑娘, 你在何处躲藏, 肯弃我的姑娘。
(前3=后3)
往事踪影已迷茫, 犹如梦幻一样, 你在何处躲藏。
藏, 肯弃我的姑娘, 你在何处躲藏, 肯弃我的姑娘。
(前3=后5)
娘, 我骑在马上, 箭一样地飞翔, 飞翔。
飞呀我的马, 朝着她去的方向, 飞呀飞呀我的马, 朝着她去的方向。

《在银色的月光下》

再现单三部曲式

引子	: A	间奏	B	间奏	A
(1-2)	(3-15)	(14-18)	(19-32)	(32-39)	(40-52)
	a b b1		c d d1		a b b1
	2 4 4 5	5	4 4 6	8	4 4 5
	b E:		b e:		b E:

Рис. 5. Анализ формы песни «Над серебряной рекой» в записи Ли Инхая

Нотный пример 5

Фрагмент репризы хорового варианта песни «Над серебряной рекой» в обработке Ли Инхая

выявлена романсовая основа мелодии. Легкие аккордовые пассажи придают теме особые черты, связывая мелодию и пейзажные мотивы. В сочетании хорových голосов вклиниваются резкие септимы. Очень выразителен аккомпанемент: по мере развития плавное трехдольное движение наполняется «восточной дробью» с акцентом на первой доле, повтором аккордов, напоминая, скорее, о марше. В репризе подключаются триольные фанфарные мотивы, арпеджированные аккорды, захватывающие

большой диапазон, что значительно меняет звуковую атмосферу, в которой проявляется героическое начало (нотный пример 5).

Песня «Над серебряной рекой» продолжает «жить» в Китае. Ее исполняли многие известные певцы, она звучит в хоровой аранжировке, есть ее оригинальные интерпретации с ритмами современной поп-музыки. Песня вошла в китайскую музыкальную культуру, обогатив ее содержание вечными и всем понятными образами любви и печали.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王洛宾. 纯情的梦—王洛宾自选作品集. 北京: 中国文艺出版公司, 1993. 230页.
2. Глинка Ф. Н. Избранные произведения. М.: Советский писатель, 1957. 503 с. (Библиотека поэта. Большая серия)
3. Русские поэты второй половины XIX века / сост. Ю. Б. Орлицкий. М.: Олимп; АСТ. 592 с.
4. Народные песни Красноярья: Для пения (со соло, ансамбль, хор) без сопровождения / сост. К. Скопцов, В. Осипова. Запись, нотирование, предисловие и примечания К. Скопцова // Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1983. 119 с.
5. Христиансен Л. Л. Уральские народные песни / под общ. ред. С. В. Аксюка. М.: Советский композитор, 1961. 223 с.
6. 蔡林. 王洛宾传. 青海: 青海人民出版社, 1996. 184 页.
7. Чернявский А. Н. Гуслиар: попури из новых русских народных песен. URL: <https://www.starinnye-noty.ru/русский-салон/гуслиар-русские-песни-попури-чернявского/> (дата обращения: 13.12.2020)
8. 张津睿. 浅析民族音乐与西洋音乐的关系 // 才智. 2017 (15): 217.

Zhang Yue

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

Zhengzhou Institute of Science and Technology
16 College st., Xinzheng, Zhengzhou, Henan, 450064, People's Republic of China

RUSSIAN FOLK SONG "OVER THE SILVER RIVER" AND ITS FATE IN CHINA

The article deals with the history of the Russian poet F. N. Glinka's poem "Veiled Traces", which was the basis for the famous folk song "Over the Silver River". The article reveals the content of the text and shows different variants of its "plot". This refers to several Russian collections containing the song "Over the Silver River", including "Ural Folk Songs" by L. Christiansen and "Folk Songs of Krasnoyarsk Region" by K. Skobtsov. Folklore collectors considered this song as an example of Russian lyrical song genre. The author analyzes the arrangement of this song included in A. Chernyavsky's piano book and notes the expressive features of the performance of the song by the famous singer I. M. Skobtsov. The original and adapted versions are compared in terms of style and expressive techniques in the context of Chinese traditions, in order to identify specific and common properties within two different cultures. The roles of the folklore collector Wang Lobin, who recorded the song "Over the Silver River" using elements of Chinese music, and the composer Li Yinghar, who arranged Russian melody adopted in Chinese culture, are highlighted. Musical samples are also presented. Russian music in China is a special "cross-border" phenomenon, and the interest in Russian culture and Russian musical folklore in China is very high. Russian folk songs are loved in China and are very popular.

Keywords: Russian song, F. Glinka's poem "Veiled Traces", adaptation, recordings of Russian folk songs by Wang Lobin and Li Yinghar

DOI: 10.36871/hon.202102020

Received: March 30, 2021

Accepted: April 6, 2021

Information about the author:

Zhang Yue — Ph.D., Scientific Assistant. Academic Advisor — D.A., Professor Inna M. Romashchuk (People's Republic of China)

Zhangyue011@qq.com

ORCID: 0000-0203-1732-4805

REFERENCES

1. Van Lobin'. 纯情的梦—王洛宾自选作品集 [Innocent Dreams — Wang Lobin's Self-Selected Works]. Beijing, 1993. 230 p. (In Chinese)
2. Glinka F. N. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works. Series: "Library of the Poet. Large Series"]. Moscow, 1957. 503p. (In Russian)
3. Orlitsky Yu. B. (ed.) Russkie poety vtoroi poloviny XIX veka [Russian Poets of the Second Half of the XIXth Century]. Moscow. 592 p. (In Russian)
4. Skoptsov K., Osipova V. (ed). Narodnye pesni Krasnoyar'ya [Folk Songs of Krasnoyarsk Region: for Singing (Solo, Ensemble, Chorus) Unaccompanied]. Krasnoyarsk, 1983. 119p. (In Russian)
5. Khristiansen L. L. Ural'skie narodnye pesni [Ural Folk Songs]. Moscow, 1961. 223 p. (In Russian)
6. Tsai Lin'. 王洛宾传 [Wang Lobin's Biography]. Qinghai, 1996. 184 pages. (In Chinese)
7. Chernyavskii A. N. Guslyar: Popurri iz novykh russkikh narodnykh pesen [Guslar: Potpourri of New Russian Folk Songs]. (In Russian). Available at: <https://www.starinye-noty.ru/русский-салон/гусляр-русские-песни-попурри-чернявского/> (accessed: 13.12.2020).
8. Zhang Jinrui. 浅析民族音乐与西洋音乐的关系 [Analysis of the Relationship between National Music and Western Music]. 才智 [Talent]. 2017, no. 15, pp. 217. (In Chinese)



Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

В. С. Собкин

Психологический институт Российской академии образования
125009, Российская Федерация, Москва, улица Моховая, 9, строение 4

Т. А. Лыкова

Психологический институт Российской академии образования
125009, Российская Федерация, Москва, улица Моховая, 9, строение 4
Институт иностранных языков Российского университета дружбы народов
117198, Российская Федерация, Москва, улица Миклухо-Маклая, 7

А. В. Собкина

Московская театральная школа Олега Табакова
105062, Российская Федерация, Москва, улица Чаплыгина, 20 строение 1

ОСОБЕННОСТИ ЖИЗНЕННОЙ ПОЗИЦИИ СТУДЕНТОВ С ОВЗ И ИНВАЛИДНОСТЬЮ И СТУДЕНТОВ С СОХРАННЫМ ЗДОРОВЬЕМ

В статье рассматриваются три компонента, характеризующие социально-психологические особенности жизненной позиции студентов: эмоциональная оценка успешности своих жизненных перспектив, особенности жизненных планов, характер ценностных ориентаций. В совокупности эти компоненты позволяют определить социальное самочувствие студентов в зависимости от состояния их здоровья и типа получаемого профессионального образования. Статья основана на результатах анкетного опроса, проведенного среди студентов театрального, музыкального факультетов и факультета изобразительного искусства РГСАИ. Полученные материалы проанализированы относительно влияния гендерных и возрастных факторов. Особое внимание уделено сопоставлению жизненных позиций студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью, обучающихся на разных факультетах. Установлены существенные различия между студентами с сохранным здоровьем и студентами с ОВЗ и инвалидностью в оценке ими успешности своих жизненных перспектив, определенности планов по поводу своего будущего, ценностных предпочтений. С помощью факторного анализа выявлены структурные взаимосвязи между различными компонентами жизненной позиции, охарактеризованы ее содержательные особенности в зависимости от состояния здоровья респондентов и характера получаемой профессии.

Ключевые слова: жизненная позиция, социальное самочувствие, эмоциональная оценка жизненной успешности, ценностные ориентации, инклюзивное образование, студенты с ОВЗ и инвалидностью, факторный анализ

Статья поступила в редакцию: 19 февраля 2021 года

Рекомендована в печать: 4 апреля 2021 года

Сведения об авторах:

Собкин Владимир Самуилович — доктор психологических наук, профессор, руководитель Центра социокультурных проблем образования

sobkin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2339-9080

Лыкова Татьяна Анатольевна — кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник, старший преподаватель

feo.tatiana@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6494-978X

Собкина Анна Владимировна — педагог-психолог

nurasobkina@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5398-4005

ВВЕДЕНИЕ

При анализе особенностей социализации одно из центральных мест занимает вопрос, связанный с социальным самочувствием. Одним из важных показателей, характеризующих социальное самочувствие, выступает жизненная позиция. В психологических исследованиях данный термин определяется как отношение личности к собственной жизни и включает такие аспекты, как гармония с жизнью, рефлексивность и активность жизненной позиции и др. [5] В настоящей работе, выполненной на базе мониторинговых социологических и психолого-педагогических исследований, проведенных на разных контингентах учащихся начиная с 90-х годов [7, 8, 9, 12, 13, 14, 16] понятие «жизненная позиция» рассматривается под другим углом: как совокупность эмоциональной оценки своей жизненной успешности, характера планирования будущего и ценностных ориентаций.

Изучение специфики процесса социализации молодых людей с ОВЗ и инвалидностью предполагает обращение особого внимания на возможности и синтез различных видов реабилитации, предлагаемых государством и общественными институтами — медицинскую, профессиональную, социокультурную и др. Исследователи и практики, работающие в сфере высшего образования людей с ОВЗ и инвалидностью отмечают эффективность сочетания медицинско-реабилитационной и социальной моделей инвалидности в отношении задач исследования и психолого-педагогического сопровождения инклюзивной практики в вузах [1]. При этом под-

черкивается значимость профессиональной ориентации [3], профессионального самосознания [6], формирования способности к самообразованию [4] и инклюзивной культуры вуза в целом [2] для успешной социализации студентов с ОВЗ и инвалидностью.

С нашей точки зрения, при анализе социально-психологических особенностей социализации в рамках организации образовательного процесса получения высшего профессионального образования в сфере искусства, который ориентирован на идею обратной инклюзии [17], весьма важным оказывается предложенный нами подход, направленный на изучение особенностей социальной позиции студентов с сохранным здоровьем и с ОВЗ и инвалидностью. Это позволит оценить эмоциональную оценку студентами своих жизненных перспектив, охарактеризовать своеобразие их жизненных планов и ценностных ориентаций. В настоящей статье эмпирический материал анализируется с учетом влияния разнообразных факторов: гендерные различия, этап обучения (курс), состояние здоровья, тип осваиваемой художественной деятельности.

МЕТОДЫ

В статье представлены результаты анкетного опроса, проведенного среди студентов РГСАИ весной 2020 г. В исследовании приняли участие 167 человек (81,9% от общего числа студентов), из них 98 — с сохранным здоровьем и 69 — с ОВЗ и инвалидностью. Опрос проводился на всех курсах (с первого по шестой) и факультетах (театральном,

музыкальном, изобразительного искусства). Использованная анкета подробно описана в наших предыдущих работах [10, 15]. При разработке анкеты были привлечены материалы наших предыдущих исследований [7, 8, 11, 13, 15, 16]. Полученные данные обработаны с применением методов математической статистики (анализ значимых различий, факторный анализ).

РЕЗУЛЬТАТЫ

Основные результаты сгруппированы относительно следующих четырех тем: эмоциональная оценка успешности своих жизненных перспектив, сформированность жизненных планов, значимость тех или иных ценностей, структурный анализ особенностей жизненной позиции.

1. Оценка успешности жизненных перспектив. В ходе анкетного опроса студентам был предложен вопрос в следующей формулировке: «Каждый человек по-разному оценивает свои личные перспективы. Можете ли Вы сказать, что в целом Вы: а) с уверенностью и оптимизмом смотрите в завтрашний день; б) сомневаетесь, что жизнь сложится удачно; в) со страхом и пессимизмом ждете завтрашнего дня». Отвечая на него, респонденты должны были выбрать один из предложенных вариантов.

Сопоставление ответов студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью позволило выявить три характерные тенденции. Во-первых, среди студентов с ОВЗ и инвалидностью заметно ниже доля тех, кто «с уверенностью и оптимизмом» смотрит в завтрашний день: соответственно 54,6% и 63,2%. В тоже время среди них меньше тех, кто «сомневается в том, что жизнь сложится удачно»: 44,6% и 34,7%. Следует добавить, что данная тенденция наиболее отчетливо выражена среди девушек, в то время как в ответах юношей с ОВЗ и инвалидностью и юношей с сохранным здоровьем статистически значимые различия отсутствуют. Добавим, что выбор третьего варианта («пессимизм») является единичным и далее не рассматривается.

Во-вторых, прослеживаются различия в ответах студентов, обучающихся на разных факультетах (рис. 1).

Приведенные на рисунке 1 данные свидетельствуют о том, что среди студентов с ОВЗ и инвалидностью, обучающихся на театральном факультете, гораздо ниже доля

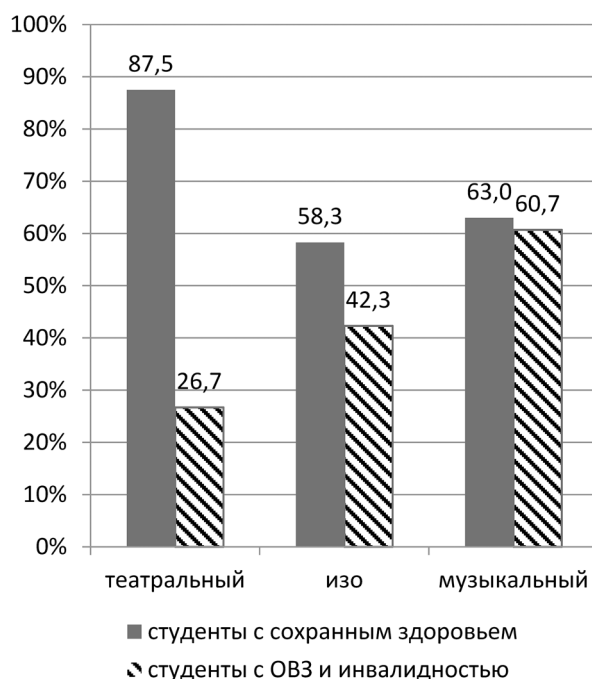


Рис. 1. Распределение ответов студентов разных факультетов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью относительно выбора варианта «с уверенностью и оптимизмом смотрю в завтрашний день» (%)

тех, кто «с уверенностью и оптимизмом смотрит в завтрашний день». Менее выражены эти различия среди студентов, обучающихся на факультете изобразительного искусства. И наконец, среди студентов музыкального факультета различия относительно успешности своих жизненных перспектив у студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью практически отсутствует.

В-третьих, особый интерес представляет анализ возрастной динамики ответов. Данные представлены на рисунке 2.

Из рисунка 2 видно, что среди первокурсников с ОВЗ и инвалидностью заметно выше доля оптимистов, чем среди остальных студентов. Начиная со второго курса, картина существенно меняется. Среди студентов с ОВЗ и инвалидностью доля тех, кто с оптимизмом оценивает свои жизненные перспективы, оказывается ниже. Эта тенденция сохраняется вплоть до четвертого курса.

2. Сформированность жизненных планов. Ответы на вопрос о планировании респондентами своего будущего позволяют оценить отчетливость/неопределенность их жизненных планов, склонность к ситуативной стратегии поведения и проблематизации образа будущего.

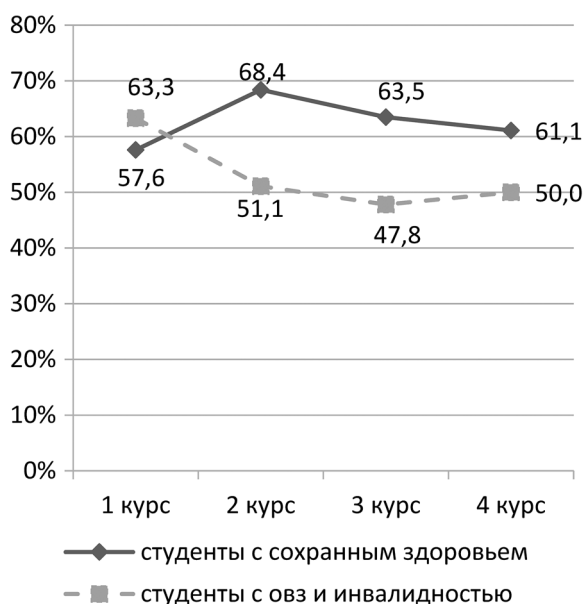


Рис. 2. Распределение студентов разных курсов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью относительно выбора варианта ответа «с уверенностью и оптимизмом смотрю в завтрашний день» (%)

Анализ средних данных показывает, что среди студентов с ОВЗ и инвалидностью, по сравнению со студентами с сохранным здоровьем, заметно ниже доля тех, кто «отчетливо представляет себе свое будущее» (соответственно: 31,1% и 46,4%). И в то же время среди них больше выбирающих ситуативную стратегию поведения: «я предпочитаю думать о сегодняшнем дне, а не строить всевозможные проекты» (соответственно: 29,2% и 13,4%).

Вместе с тем более детальный анализ материалов опроса с учетом гендерных особенностей показывает, что среди юношей с нарушениями слуха и зрения заметно выше доля тех, кто склонен проблематизировать свое будущее (вариант «я думаю о своем будущем, но не могу определиться»). Эта тенденция отражена на рисунке 3.

Характерна и возрастная динамика ответов: от первого к четвертому курсу как среди студентов с сохранным здоровьем, так и среди студентов с ОВЗ и инвалидностью возрастает число тех, кто «отчетливо представляет себе свое будущее». Так, среди первокурсников с сохранным здоровьем доля имеющих четкие планы составляет 38,1%, а среди четверокурсников — 55,6%. Эта же тенденция явно выражена и среди студентов с ОВЗ и инвалидностью: на первом курсе имеют отчетливый образ будущего 21,1%, а на



Рис. 3. Распределение ответов на вопрос о планах на будущее относительно варианта «я думаю о своем будущем, но не могу определиться» среди юношей с сохранным здоровьем и с ОВЗ и инвалидностью (%)

четвертом курсе таких студентов в три раза больше — 66,7%. Заметим, что подобный рост числа студентов с отчетливым представлением о своем будущем происходит за счет уменьшения доли тех, кто придерживается стратегии ситуативного поведения («предпочитаю думать о сегодняшнем дне, а не строить всевозможные проекты»).

Анализ особенностей планирования будущего в зависимости от специализации показывает, что среди студентов театрального факультета наиболее высока доля предпочитающих ситуативное поведение — 37,5%. Доля тех, у кого уже сформированы четкие планы на будущее наиболее высока среди студентов музыкального факультета — 48,6%. И, наконец, чаще других проблематизируют свое будущее обучающиеся на факультете изобразительных искусств — 41,8%.

Приведенные данные не учитывают особенности здоровья обучающихся. Между тем, они играют существенную роль. В качестве примера приведем различия относительно жизненных планов среди студентов театрального факультета. Здесь 60,0% студентов с ОВЗ и инвалидностью склонны проблематизировать свое будущее, в то время как среди студентов с сохранным здоровьем этого факультета выбор данного варианта ответа практически отсутствует (2,0%).

В то же время, среди студентов театрального факультета с сохранным здоровьем 75,0% указывают, что они отчетливо представляют себе свое будущее, тогда как среди студентов этого факультета с ОВЗ и инвалидностью таких в два раза меньше — 33,0%.

3. Значимость жизненных ценностей. Студентам предлагался специальный вопрос, при ответе на который они должны были отметить наиболее значимые для себя жизненные ценности. Результаты приведены в таблице 1.

Таблица 1

Значимость жизненных ценностей для студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью (%)

Ценности	Студенты с сохранным здоровьем	Студенты с ОВЗ и инвалидностью
1. Достижение материального благополучия	56,1	40,8
2. Успешная профессиональная деятельность	68,4	58,2
3. Успешная политическая карьера	5,1	1,7
4. Полноценное общение с людьми	19,4	29,1
5. Счастливая семейная жизнь	61,2	68,5
6. Полноценное приобщение к культуре	12,2	20,2
7. Развитие своих способностей	55,1	69,8
8. Познание себя	40,8	39,4
9. Воспитание детей	12,2	20,4
10. Все перечисленное для меня достаточно безразлично	0,0	0,0

Приведенные в таблице 1 данные позволяют сделать вывод о том, что в целом структура жизненных ценностей у студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью оказывается сходной. При этом наиболее значимыми ценностями выступают: успешная профессиональная деятельность, счастливая семейная жизнь, достижение материального благополучия и познание себя. Вместе с тем стоит отметить, что студенты с сохранным здоровьем несколько чаще фиксируют значимость ценностей успешной профессиональной деятельности и материального благополучия. Студенты же с ОВЗ и инвалидностью склонны придавать большее значение развитию своих способностей, полноценному общению с людьми, приобщению к культуре, счастливой семейной жизни и воспитанию детей. В целом отмеченные различия указывают на то, что студенты с ОВЗ и инвалидностью придают большую значимость саморазвитию и включению в социальное взаимодействие.

Детальный анализ показывает заметное влияние гендерных различий. Так, юноши с ОВЗ и инвалидностью чаще, по сравнению с юношами с сохранным здоровьем, отмечают следующие ценности: развитие своих способностей (соответственно: 82,4% и 52,0%), пол-

ноценное общение с людьми (30,7% и 20,0%) и счастливую семейную жизнь (75,2% и 68,0%). У юношей с сохранным здоровьем более выражена значимость достижения материального благополучия (76,0% и 44,0%), успешной профессиональной деятельности (64,0% и 51,9%) и познания себя (40,0% и 29,8%).

Несколько иначе проявляются различия среди девушек. Так, девушки с сохранным здоровьем чаще указывают на значимость ценности «достижение материального благополучия» (соответственно: 49,3% и 37,2%) и успешной профессиональной деятельности (69,9% и 60,3%). Девушки же с ОВЗ и инвалидностью больше сориентированы на счастливую семейную жизнь (соответственно: 66,7% и 58,9%), воспитание детей (соответственно: 21,4 % и 8,2%) и полноценное приобщение к культуре (соответственно: 23,6% и 11,0%).

Следует также отметить различия относительно значимости анализируемых ценностей среди студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью на разных факультетах. Так, на театральном факультете обучающиеся с сохранным здоровьем существенно чаще отмечают значимость достижения материального благополучия (соответственно: 87,5% и 13,3%), успешной профессиональной деятельности (75,0% и 23,0%)

и полноценного приобщения к культуре (37,5% и 13,3%). Студенты же с ОВЗ и инвалидностью чаще указывают на ценность развития своих способностей (соответственно: 86,7% и 50,5%) и познания себя (80,0% и 37,5%). На факультете изобразительного искусства различия не столь заметны. Вместе с тем, студенты с сохранным здоровьем здесь несколько чаще фиксируют ценность успешной профессиональной деятельности (58,3% и 37,2%) и познания себя (47,2% и 35,1%). Студенты же с ОВЗ и инвалидностью чаще отмечают в качестве значимой ценность развития своих способностей (соответственно: 78,3% и 66,7%). На музыкальном факультете студенты с сохранным здоровьем чаще указывают на ценность «достижение материального благополучия», в то время как студенты с ОВЗ и инвалидностью в большей мере сориентированы на счастливую семейную жизнь (соответственно: 82,1% и 68,5%), развитие своих способностей (71,4% и 48,1%) и полноценное общение с людьми (25,0% и 11,1%).

4. Опыт структурного анализа особенностей жизненной позиции у студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью, обучающихся на разных факультетах. Выше мы последовательно рассмотрели влияние различных социально-демографических причин (возраст, пол, состояние здоровья, тип получаемого образования) на три параметра, которые определяют своеобразие жизненной позиции студентов: эмоциональная оценка жизненной успешности, особенности планирования будущего, ценностные ориентации. При этом указанные параметры рассматривались независимо друг от друга. Между тем, возникает специальный вопрос об их взаимосвязи: связаны ли оценки успешности студентами своих жизненных перспектив со сформированностью жизненных планов и ценностными ориентациями? Особый интерес представляет своеобразие этих связей у студентов с ОВЗ и инвалидностью и с сохранным здоровьем, обучающихся различным профессиям в сфере искусства. Иными словами, можно предположить, что особенность осваиваемой профессии (факультет) и состояние здоровья существенно влияют на характеристики жизненной позиции студентов.

Для выявления указанных особенностей был проведен факторный анализ. Была составлена матрица исходных эмпирических данных, где по столбцам располагались

подвыборки студентов разных факультетов (театрального, музыкального, изобразительного искусства) как с сохранным здоровьем, так и с ОВЗ и инвалидностью (соответственно, 6 столбцов). Строки матрицы представляли варианты ответов на вопросы анкеты об оценке успешности жизненных перспектив, сформированности планов, ценностных ориентациях (17 строк). Ячейка матрицы, пересечение соответствующей строки и соответствующего столбца, фиксирует среднее значение для соответствующей подвыборки относительно соответствующего варианта ответа. Матрица исходных данных (размерностью 6×17) была факторизована методом Главных компонент с последующим вращением по критерию Varimax Кайзера.

В результате факторного анализа были выделены три фактора, описывающие 89,0% суммарной дисперсии. Рассмотрим структуру полученных факторов.

Фактор F1 (34,2% суммарной дисперсии)

Развитие своих способностей	.97
Полноценное общение с людьми	.97
Я думаю о своем будущем, но не могу определиться	.74
У меня есть сомнения в том, что жизнь сложится удачно	.70

Я с уверенностью и оптимизмом смотрю в завтрашний день	-.80
Успешная профессиональная деятельность	-.78
Я отчетливо представляю себе свое будущее	-.72

По своему содержанию данный биполярный фактор задает явную оппозицию между позитивным отношением к будущему (отрицательный полюс фактора) и сомнением в своей жизненной успешности (положительный полюс). Заметим, что оптимистичный взгляд на жизненные перспективы коррелирует и с отчетливым представлением о будущем, в то время как сомнение в жизненной успешности связано с проблематизацией своего будущего. Причем характерно, что оптимизм и сформированность жизненных планов связаны не только между собой, но и с ценностной значимостью успешной профессиональной деятельности (отрицательный полюс). В то же время сомнения относительно своей жизнен-

ной успешности и проблематизация образа будущего коррелируют с такими жизненными ценностями как развитие способностей и полноценное общение с людьми (положительный полюс). В целом данный фактор можно охарактеризовать через оппозицию «сомнение в жизненной успешности, проблематизация будущего, саморазвитие — оптимизм, отчетливость жизненных планов».

Анализ размещений по оси данного фактора подвыборки студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью, обучающихся на разных факультетах, показал, что на отрицательном полюсе (оптимизм, сформированность жизненных планов) разместились студенты с сохранным здоровьем музыкального и театрального факультетов. Остальные же подвыборки (студенты с ОВЗ и инвалиды, обучающиеся на разных факультетах, и студенты с сохранным здоровьем факультета ИЗО) разместились на положительном полюсе данного фактора, что свидетельствует о выраженности у них тенденций, касающихся проблематизации своего будущего и сомнений в жизненной успешности в сочетании с ориентацией на саморазвитие.

Фактор F2 (32,0%)

Мои планы еще не определены	.98
Познание себя	.85
Воспитание детей	.73
Успешная политическая карьера	.80
=====	
Отчетливое представление о своем будущем	-.70
Достижение материального благополучия	-.70

Данный фактор фиксирует взаимосвязь неопределенности жизненных планов и значимости таких ценностей как познание себя, воспитание детей, политическая карьера. Положительные значения по оси данного фактора выявлены у студентов музыкального факультета с сохранным здоровьем и студентов театрального факультета с ОВЗ и инвалидностью. Все остальные подвыборки разместились на отрицательном полюсе.

В целом данный фактор сориентирован на фиксацию оппозиции между неопределенностью и сформированностью («отчетливостью»). Здесь противопоставляются между со-

бой, с одной стороны, такие ценности как познание себя, воспитание детей, политическая карьера, а, с другой — ценность достижения материального благополучия. Таким образом в обобщенном виде фактор F2 задает оппозицию: «неопределенность жизненных планов, познание себя — определенность жизненных планов, материальное благополучие».

Фактор F3 (22,9%)

Приобщение к культуре	.88
Предпочитаю думать о сегодняшнем дне, а не строить всевозможные проекты	.87
Счастливая семейная жизнь	.76
=====	
Страх и пессимизм перед будущим	-.77

Фактор F3 фиксирует оппозицию «приобщение к культуре, ситуативность поведения / страх перед будущим». На его положительном полюсе разместились студенты театрального факультета с сохранным здоровьем, студенты с ОВЗ и инвалидностью театрального и музыкального факультетов. Остальные подвыборки имеют отрицательные значения по оси данного фактора.

Особый интерес представляет одновременное рассмотрение размещений в пространстве выделенных факторов студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью, обучающихся на различных факультетах. В качестве примера на рисунке 4 приведено размещение студентов в пространстве факторов F1 и F2.

По поводу данных, представленных на рисунке 4, можно высказать ряд соображений.

Во-первых, здесь наглядно видны явные различия в размещении по оси фактора F1 студентов с ОВЗ и инвалидностью и студентов с сохранным здоровьем, обучающихся на музыкальном и театральном факультетах. Выше, при описании фактора F1, мы уже отмечали эти различия: если для студентов с сохранным здоровьем характерны оптимизм в оценке своих жизненных перспектив и ценностная значимость успешности в профессиональной деятельности (отрицательные значения по оси фактора F1), то среди студентов с ОВЗ и инвалидностью явно проявляются сомнения относительно своей жизненной успешности, проблематизация жизненных планов и ценностная значимость развития своих способностей (положительные значения по оси фактора F1).

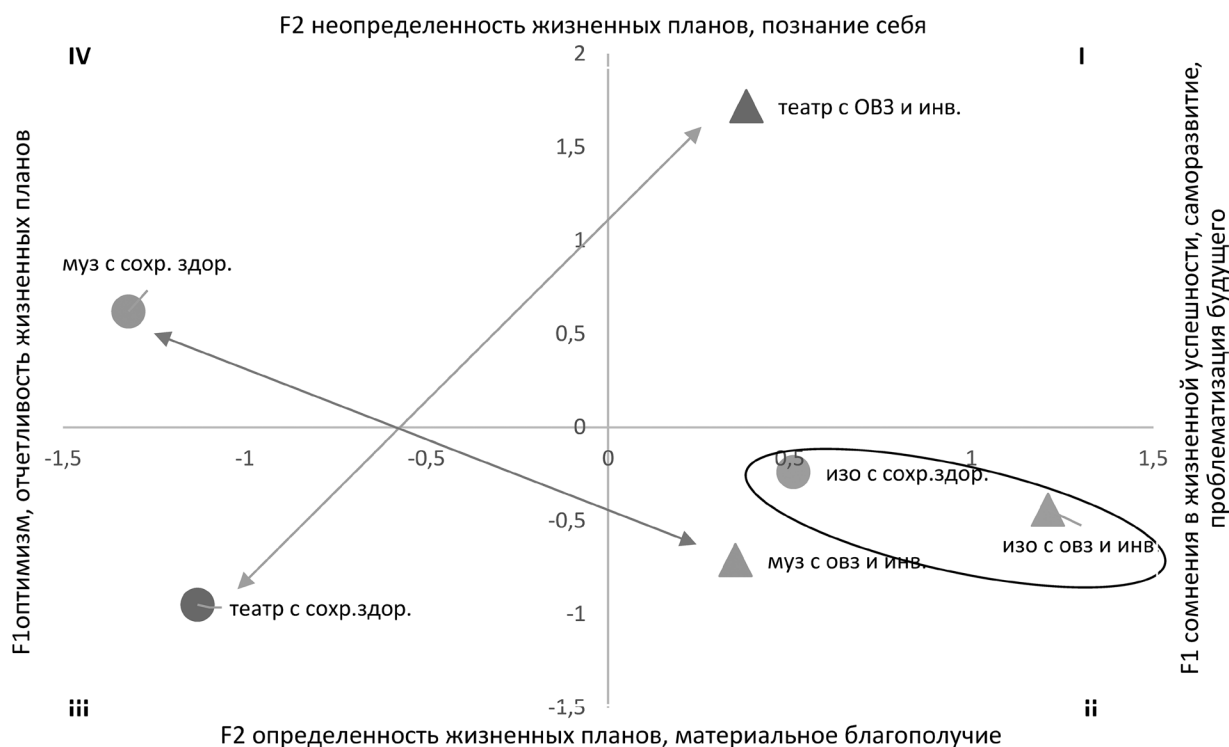


Рис. 4. Размещение подвыборок в пространстве факторов F1 («сомнение в жизненной успешности, саморазвитие, проблематизация будущего — оптимизм, отчетливость жизненных планов») и F2 («неопределенность жизненных планов, самопознание — определенность жизненных планов, материальное благополучие»)

Во-вторых, если жизненная позиция студентов с ОВЗ и инвалидностью театрального факультета, разместившихся в квадранте I, характеризуется неопределенностью жизненных планов и их проблематизацией, сомнением в своей жизненной успешности, стремлением к самопознанию и развитию своих способностей, то студенты с сохранным здоровьем этого факультета по своей жизненной позиции ориентированы принципиально иначе (см. квадрант III): отчетливость планов, оптимизм, успешная профессиональная деятельность, достижение материального благополучия.

В-третьих, иначе проявляются особенности жизненной позиции у студентов музыкального факультета. Здесь студенты с ОВЗ и инвалидностью разместились в квадранте II. Так же как студенты с ОВЗ и инвалидностью театрального факультета для них характерны проблематизация своего будущего, сомнение в его успешности, ценностная ориентация на развитие своих способностей (положительные значения по оси фактора F1). И, вместе с тем, они более отчетливо представляют свое будущее, стремясь к материальному благополучию (отрицатель-

ные значения по фактору F2). Студенты же с сохранным здоровьем музыкального факультета разместились в противоположном по своему содержанию квадранте IV: оптимизм, неопределенность планов, стремление к самопознанию, успешной профессиональной и общественной деятельности.

В-четвертых, в отличие от студентов музыкального и театрального факультетов, среди студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью, которые обучаются на факультете изобразительного искусства, отсутствуют выраженные различия в содержании их жизненной позиции. И те, и другие разместились в квадранте II (проблематизация своего будущего, сомнение в его успешности, ценностная ориентация на развитие своих способностей, отчетливость жизненных планов, стремление к материальному благополучию).

В целом анализ размещений подвыборок студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью в пространстве выделенных факторов показывает, что в зависимости от вида осваиваемой ими художественной деятельности проявляются существенные различия в особенностях жизненной

позиции. Подобные содержательные различия в социальном самочувствии необходимо учитывать при организации образовательного процесса на разных факультетах РГСАИ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Полученные данные позволяют сделать следующие основные выводы:

1) анализ эмоциональной оценки успешности жизненных перспектив показал, что среди студентов с ОВЗ и инвалидностью заметно ниже, по сравнению со студентами с сохранным здоровьем, доля тех, кто «с уверенностью и оптимизмом» смотрит в завтрашний день. Причем подобная тенденция сохраняется на всех этапах обучения;

2) среди студентов с ОВЗ и инвалидностью, по сравнению со студентами с сохранным здоровьем, существенно ниже доля тех, кто имеет отчетливые планы по поводу своего будущего. Вместе с тем, в процессе обучения среди студентов (как с сохранным здоровьем, так и с ОВЗ и инвалидностью) последовательно возрастает число имеющих отчетливые планы по поводу своего будущего;

3) в целом иерархия жизненных ценностей у студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью оказывается сходной. В то же время установлен ряд характерных различий: если студенты с сохранным здоровьем чаще фиксируют

значимость ценностей успешной профессиональной деятельности и материального благополучия, то студенты с ОВЗ и инвалидностью склонны придавать большее значение саморазвитию и включению в социальное взаимодействие;

4) специально проведенный факторный анализ позволил выделить три обобщенных фактора, характеризующих своеобразие жизненной позиции студентов в зависимости от состояния их здоровья и вида осваиваемой профессии в сфере искусства: F1 («сомнение в жизненной успешности, саморазвитие, проблематизация будущего — оптимизм, отчетливость жизненных планов»); F2 («неопределенность жизненных планов, самопознание — определенность жизненных планов, материальное благополучие»); F3 («приобщение к культуре, ситуативность поведения — страх перед будущим»);

5) анализ размещений подвыборок студентов с сохранным здоровьем и студентов с ОВЗ и инвалидностью в пространстве выделенных факторов свидетельствует о том, что в зависимости от вида осваиваемой художественной деятельности проявляются существенные различия в особенностях жизненной позиции студентов. Подобные содержательные различия в социальном самочувствии необходимо учитывать при организации образовательного процесса на разных факультетах РГСАИ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Л. А., Лебедева А. А., Бобожей В. В. Психологические ресурсы личности и социально-психологическая адаптация студентов с ОВЗ в условиях профессионального образования // Психологическая наука и образование. 2014. № 1. С. 50–62.
2. Алехина С. В., Шеманов А. Ю. Инклюзивная культура как ценностная основа изменений высшего образования // Развитие инклюзии в высшем образовании: сетевой подход. 2018. С. 5–13.
3. Бикбулатова А. А., Карплюк А. В., Тарасенко О. В. Модель работы ресурсного учебно-методического центра Российского государственного социального университета в части профессионального и трудового ориентирования лиц с инвалидностью и ОВЗ // Психологическая наука и образование. 2017. № 1. С. 26–33.
4. Мартынова Е. А., Романенкова Д. Ф. Педагогическое содействие в формировании способности к самообразованию лиц с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья в процессе инклюзивного обучения по программам высшего образования // Развитие инклюзии в высшем образовании: сетевой подход. 2018. С. 40–46.
5. Леонтьев Д. А., Шильманская А. Е. Жизненная позиция личности: от теории к операционализации // Вопросы психологии. 2019. № 1. С. 90–100.
6. Прызжников Е. Ю., Чистовский Д. И. Самосознание студентов с ОВЗ на этапе профессионального развития // Психологическая наука и образование. 2014. № 4. С. 81–91.
7. Собкин В. С. Подросток с дефектом слуха: ценностные ориентации, жизненные планы, социальные связи. Эмпирическое исследование. М.: ЦСО РАО, 1997. 94 с.
8. Собкин В. С. Старшеклассник в мире политики. Эмпирическое исследование. М.: ЦСО РАО, 1997. 320 с.
9. Собкин В. С., Адамчук Д. В., Федотова А. В. Подросток: особенности сексуального поведения

- ния // Труды по социологии образования. М.: ФГБНУ ИУО РАО, 2020. Вып. XXXII. 136 с.
10. Собкин В. С., Лыкова Т. А., Собкина А. В. Отношения с родителями студентов с ОВЗ и инвалидностью как психологический ресурс при получении высшего образования в сфере искусства // *Художественное образование и наука*. 2021. № 1 (26). С. 184–196.
 11. Собкин В. С., Лыкова Т. А., Собкина А. В. Психическое благополучие студентов при реализации инклюзивного высшего образования в сфере искусства: опыт структурного анализа // *Психологическая наука и образование*. 2020. № 6. С. 19–30.
 12. Собкин В. С., Писарский П. С. Социокультурный анализ образовательной ситуации в мегаполисе. М.: Министерство образования Российской Федерации, 1992. 159 с.
 13. Собкин В. С., Писарский П. С. Социологический портрет учащегося ПТУ. Социология образования. М., 1992. 42 с.
 14. Собкин В. С., Писарский П. С. Жизненные ценности и отношение к образованию: кросс-культурный анализ Москва — Амстердам: по материалам социологического опроса учителей, учащихся, родителей. М.: ЦСО РАО, 1994. 151 с.
 15. Собкин В. С., Лыкова Т. А., Собкина А. В. Инклюзия и отношение к образованию студентов художественного вуза // *Художественное образование и наука*. 2020. № 4. С. 175–188.
 16. Собкин В. С., Ткаченко О. В. Студент педагогического вуза: жизненные и профессиональные перспективы. // *Труды по социологии образования*. Вып. XXI. М.: Центр социологии образования РАО, 2007. 200 с.
 17. Якунов А. Н. Инклюзивное художественное образование: творчество и социализация инвалидов // *Художественное образование и наука*. 2018. № 1. С. 62–66.

V. S. Sobkin

Psychological Institute of the Russian Academy of Education
9 str. 4 Mokhovaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation

T. A. Lykova

Psychological Institute of the Russian Academy of Education
9 str. 4 Mokhovaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
Institute of Foreign Languages of the Peoples' Friendship University of Russia
7 ul. Miklukho-Maklaya, Moscow, 117198, Russian Federation

A. V. Sobkina

Performing Arts School of Oleg Tabakov
20 str. 1 ul. Chaplygina, Moscow, 105062, Russian Federation

LIFE ATTITUDES OF STUDENTS WITH DISABILITIES AND STUDENTS WITH PRESERVED HEALTH

The article considers three components that characterize socio-psychological features of the students' life position: emotional assessment of the success of their life prospects, specifics of life plans and nature of value orientations. Taken together, these components allow to determine the social well-being of students, depending on their health state and the type of professional education they receive. The article is based on the results of the questionnaire survey conducted among RGSAl students. The study involved 167 participants, of whom 98 were those with preserved health and 69 — with disabilities. The survey was conducted in all courses (first to sixth) and faculties (theater, music, fine arts). The materials obtained are analyzed in relation to the influence of gender and age factors. Special attention is paid to the comparison of the life attitudes of students with preserved health and students with disabilities studying at different faculties. Significant differences were found between students with preserved health and students with disabilities in their assessment of the success of their life prospects, the certainty of plans for their future and value preferences. Using factor analysis, the structural correlations between various components of the life attitude were identified, and its content features depending on the health status of the respondents and the nature of the profession obtained were characterized.

Keywords: life attitude, social well-being, emotional assessment of life success, value orientations, inclusive education, students with disabilities, factor analysis

DOI: 10.36871/hon.202102021

Received: February 19, 2021

Accepted: April 4, 2021

Information about the authors:

Vladimir S. Sobkin — Dr.Sci. (Psychology), Professor, Head of the Center for Socio-Cultural Educational Affairs

sobkin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2339-9080

Tatyana A. Lykova — Ph.D. (Psychology), Leading Researcher, Senior Lecturer

feo.tatiana@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6494-978X

Anna V. Sobkina — Educational Psychologist

nurasobkina@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5398-4005

REFERENCES

1. Aleksandrova L. A., Lebedeva A. A., Bobozhei V. V. Psychological Resources of the Individual and Socio-Psychological Adaptation of Students with Disabilities in Professional Education. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie [Psychological Science and Education]*. 2014, no. 1, pp. 50–62. (In Russian)
2. Alekhina S. V., Shemanov A. Yu. Inclusive Culture as a Value Basis for Change in Higher Education. *Razvitie inklyuzii v vysshem obrazovanii: setevoi podkhod [Developing Inclusion in Higher Education: a Network Approach]*. 2018, pp. 5–13. (In Russian)
3. Bikbulatova A. A., Karplyuk A. V., Tarasenko O. V. Work Model of the Resource Educational and Methodological Centre of the Russian State Social University for Professional and Labor Orientation of Persons with Disabilities. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie [Psychological Science and Education]*. 2017, no. 1, pp. 26–33. (In Russian)
4. Martynova Ye. A., Romanenkova D. F. Pedagogical Assistance in the Formation of Self-Education Capacity of Persons with Disabilities in the Process of Inclusive Higher Education Programs. *Razvitie inklyuzii v vysshem obrazovanii: setevoi podkhod [Developing Inclusion in Higher Education: a Network Approach]*. 2018, pp. 40–46. (In Russian)
5. Leont'ev D. A., Shil'manskaya A. Ye. Individual's Life Attitude: from Theory to Operationalisation. *Voprosy psikhologii [Questions of Psychology]*. 2019, no. 1, pp. 90–100. (In Russian)
6. Pryazhnikova Ye. Yu., Chistovskii D. I. Self-Awareness of Students with Disabilities at the Stage of Professional Development. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie [Psychological Science and Education]*. 2014, no. 4, pp. 81–91. (In Russian)
7. Sobkin V. S. Podrostok s defektom slukha: tsennostnye orientatsii, zhiznennye plany, sotsial'nye svyazi [Hearing Impaired Teenager: Value Orientations, Life Plans, Social Connections: Empirical Research]. Moscow, 1997. 94 p. (In Russian)
8. Sobkin V. S. Starsheklassnik v mire politiki. Empiricheskoe issledovanie [High School Students in the World of Politics. Empirical Research]. Moscow, 1997. 320 p. (In Russian)
9. Sobkin V. S., Adamchuk D. V., Fedotova A. V. The Teenager: Peculiarities of Sexual Behaviour. *Trudy po sotsiologii obrazovaniya [Works in Sociology of Education]*. Issue XXXIII. Moscow, 2020. 136 p. (In Russian)
10. Sobkin V. S., Lykova T. A., Sobkina A. V. Relationships with Parents as a Psychological Resource in Obtaining Higher Education in the Arts for Students with Disabilities. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2021, no. 1 (26), pp. 184–196. (In Russian)
11. Sobkin V. S., Lykova T. A., Sobkina A. V. Students' Mental Well-Being in the Implementation of Inclusive Higher Education in the Arts: Experience of Structural Analysis. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie [Psychological Science and Education]*. 2020, no. 6, pp. 19–30. (In Russian)
12. Sobkin V. S., Pisarskii P. S. Sotsiokul'turnyi analiz obrazovatel'noi situatsii v megapolise [Sociocultural Analysis of the Educational

- Situation in a Megacity]. Moscow, 1992. 159 p. (In Russian)
13. Sobkin V. S., Pisarskii P. S. Sotsiologicheskii portret uchashchegosya PTU. Sotsiologiya obrazovaniya [Sociological Portrait of a Vocational School Student. Sociology of Education]. Moscow, 1992. 42 p. (In Russian)
 14. Sobkin V. S., Pisarskii P. S. Zhiznennyye tsennosti i otnoshenie k obrazovaniyu: krosskul'turnyi analiz Moskva — Amsterdam [Life Values and Attitudes towards Education: Cross-Cultural Analysis Moscow — Amsterdam: based on a sociological survey of teachers, students and parents]. Moscow, 1994. 151 p. (In Russian)
 15. Sobkin V. S., Sobkina A. V., Lykova T. A. Inclusion and Attitude towards Education of Art Students. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2020, no. 4 (25), pp. 175–188. (In Russian)
 16. Sobkin V. S., Tkachenko O. V. Student pedagogicheskogo vuza: zhiznennyye i professional'nye perspektivy. Trudy po sotsiologii obrazovaniya [Student of a Pedagogical University: Life and Professional Prospects. Proceedings on Sociology of Education]. Vol. XXI. Moscow, 2007. 200 p. (In Russian)
 17. Yakupov A. N. Inclusive Art Education: Creativity and Socialization of Disabled People. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2018, no. 1, pp. 62–66. (In Russian)



Е. Б. Долинская

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

НЕПОВТОРИМЫЕ СКАЗОЧНИКИ: С. ПРОКОФЬЕВ И Н. МЕТНЕР

В этом году исполняется 130 лет со дня рождения С. С. Прокофьева и 70 лет со дня смерти Н. К. Метнера. В статье на социально-культурном фоне приводятся сходные обстоятельства жизни двух великих музыкантов. Они были вынуждены покинуть Россию в годину Октябрьских событий, познав все сложности эмигрантской жизни. Их совместные гастроли в СССР 1927 года оказались для Метнера последним свиданием с горячо любимой Москвой, где в консерватории он блистательно учился и учил, в то время как эмиграция Прокофьева завершилась возвращением на родину. Автор задается вопросом, что же объединяло такие разные личности, какими были Сергей Прокофьев и Николай Метнер? Помимо прочего, композиторов объединял особый интерес к нарративным жанрам, берущим свой исток в народном эпосе. Однако их трактовка у каждого из музыкантов иная — автор «Сказок старой бабушки» больше тяготел к изобразительной стороне, в то время как Метнер чаще писал психологически углубленные сочинения.

Ключевые слова: С. Прокофьев, Н. Метнер, С. Рахманинов, Н. Мясковский, сказки, эмиграция, гастроли

DOI: 10.36871/hon.202102022

Статья поступила в редакцию: 29 марта 2021 года

Рекомендована в печать: 12 апреля 2021 года

Информация об авторе:

Долинская Елена Борисовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки

s.e.dolinskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7936-3063

Трудно найти композитора в пантеоне русской музыки рубежа XIX–XX веков, которого бы не ставили рядом с Прокофьевым. Причем не только и не столько их современники, сколько музыковеды последующих поколений. Мы же рискнем провести в статье краткую параллель: С. С. Прокофьев — Н. К. Метнер.

С. Прокофьев был в числе самых знаковых выпускников Петербургской консерватории

рубежа столетий (имеем в виду, в частности, Н. Мясковского и И. Стравинского), Н. К. Метнер — младший современник А. Скрябина и С. Рахманинова. За исключением Н. Мясковского, все они выдающиеся композиторы-пианисты (а Рахманинов еще и дирижер).

Сразу обозначим главное, что представляется необходимым отметить, в ходе размышлений над обстоятельствами жизни С. Про-

кофьева и Н. Метнера: эти выдающиеся мастера встречались лично, пусть их встречи и были единичными. Они оба покинули Россию вынужденно, познав все сложности эмигрантской жизни, в один и тот же 1927 год гастролировали на родине. 2021 год стал для них юбилейным: у Прокофьева 130 лет со дня рождения, у Метнера — 70 лет со дня смерти.

Оба великих музыканта испытывали необходимость исповедоваться в письмах к самым близким друзьям-композиторам: С. Прокофьев — Н. Мясковскому, Н. Метнер — С. Рахманинову. Причем старший в этих тандемах опекал младшего: Рахманинов находил за рубежом концертные туры для Метнера, а Мясковский пытался в трудные 1940-е годы устроить Прокофьева на кафедру композиции Московской консерватории.

Как известно, Прокофьев уезжал не в эмиграцию, а в «командировку», поддержанную наркомом просвещения А. В. Луначарским, что облегчило ему возвращение в СССР в начале 1930-х годов. Метнер уже в этот период познал горечь эмиграции (он вынужденно уехал в 1921 году)¹.

Музыка Метнера заинтересовала Прокофьева еще в России, прежде всего сонаты. Некоторые из них он даже пробовал вводить в свой исполнительский репертуар. Вокальные же произведения автора «Сонаты-воспоминания» Прокофьева разочаровали сразу и по весьма субъективной причине. На его взгляд, метнеровские песни, романсы и стихотворения с музыкой обнаруживали «неверный», то есть сугубо обобщенный подход к литературному первоисточнику, не предполагающий нахождения музыкального эквивалента каждому слову, несущему идею. Подобные обстоятельства (вкуче с критикой простоты гармонических решений) были известны создателю циклов «Забытые мотивы» и он, по-видимому, не искал личных встреч с Прокофьевым.

Ценные сведения о новых сочинениях Метнера Прокофьев получал, иногда посещая концерты, что записывал в своем днев-

нике. Так, в 1917 году в Петрограде Прокофьев побывал на вокальном вечере, в котором участвовали Н. Метнер и певица Н. Кошиц, представившие целую серию романсов композитора: «...пела Кошиц, молодая певица жгучего характера и разнообразной грации и нежности» [5, 336].

То, что о Метнере, авторе романсов, нет ни слова — понятно: его подход к этому жанру Прокофьева не устраивал. Понятно и то, что Сергей Сергеевич успел заметить на своем авторском концерте в феврале 1917 года в Москве всех знаменитостей, кто почтил его своим посещением. Это были виднейшие композиторы и литераторы: «Сюда собрались решительно все: Рахманинов, Метнер, Кусевицкий, Бальмонт, Маяковский, Боровский, Игумнов, Кошиц, словом вся музыкальная Москва. Говорят, такой публики здесь давно не видели. Дальше это уже раздули до того, что говорили, будто не было стула, на котором не сидел кто-нибудь» [5, 214].

Естественно, совершенно по-разному могли складываться отношения отечественных композиторов в период их эмиграции (нередко, к сожалению, оказавшейся пожизненной, в частности для Метнера). Иной образ жизни порой вызывал у деятелей культуры желание встретиться с соотечественниками. Вот и у Прокофьева появилось желание навестить «старика» Метнера, о котором еще в юные годы он говорил уважительно.

Позже он продолжит исполнять фортепианные сочинения Метнера: «Я очень люблю играть на рояле сонаты Метнера и вообще очень люблю его, отводя ему, однако же, *небольшой угол во дворце русской музыки*» [6, 336].

Живя в Европе, Прокофьев в дневнике отмечает, что его приезд на гастроли в СССР в 1927 году «не вызвал особых сложностей... Инструкции о въезде и выезде с женой даны в советское посольство в Париже» [6, 457]. Автор балета «Стальной скок» въезжал в СССР на поезде «страшно шикарном, синем с золотой отделкой». «Я выбрал его нарочно, наперекор стихиям, дабы не жалели бедных, уезжающих в страну большевиков. Ехать к пролетариям — так с «Норд-экспрессом» [там же].

Несколько месяцев, начиная с января 1927 года, Прокофьев и Метнер проводят на гастролях в СССР, где в обеих столицах и других городах (Харьков, Киев) выступает Сергей Сергеевич². Гастроли Николая Кар-

¹ В этом же году, но после отъезда Метнера, Мясковский принял приглашение Московской консерватории, таким образом, их личное знакомство не состоялось. Предположительно, что эта «невстреча» была обидной для обоих, но прежде всего для Мясковского, который одним из первых написал свою провидческую статью «Николай Метнер, впечатление о его художественном облике» [3]. Ее содержательность обеспечилась не только глубиной постижения ранних композиций Метнера, но и выходами в самоанализ через близкий стиль.

² Прокофьев играет в Большом зале Московской консерватории свой Третий фортепианный концерт.

ловича начинаются 18 февраля в Большом зале Московской консерватории³. Утром ему была вручена телеграмма от С. Рахманинова. По этому поводу супруга Метнера, Анна Михайловна, написала Рахманинову: «Колино первое выступление было 18, и в этот день пришла Ваша телеграмма («Желаю успеха. Привет»). Она обрадовала Колю так, что он не хотел с ней расставаться и пошел играть, положив ее в карман, как талисман» [2, 360-361].

До окончательного возвращения оставалось немало времени, которое Прокофьев проводил в Европе, в частности в Париже, где регулярно находились семьи Рахманиновых, Метнеров, Конюсов и Стравинских. Известное соперничество с Игорем Федоровичем было одной из причин реэмиграции Прокофьева в СССР, где разворачивались драматические события культурно-политического шоу 1946–1948 годов, направленного против лидеров отечественной культуры, что публично унижало музыкальных гениев СССР: Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, а также отразилось на их здоровье и приблизило безвременный уход.

По мнению А. Свана, начало 1930-х годов для Николая и Анны Метнеров было самым критическим: «Поддерживали его главным образом концертные выступления в Англии»⁴ [7, 148]. Подробности череды сложных обстоятельств приводит и брат, Эмилий Карлович. В одном из писем 1934 года (*Zurich, Karfreitag*) читаем: «[Николаю] вообще жестоко не повезло в сезон 1933–34. Русское концертное путешествие не состоялось, так как в последнюю минуту, когда чемоданы были упакованы, получена посольская телеграмма об отказе в визе в следствие перерешения Г.П.У... Кроме того, пропал заработок, на который должен был бы жить года полтора. Устраивать другие концерты было уже поздно. Но лондонские друзья все-таки постарались: два концерта удалось втиснуть в сезон; один *Klavirabend*, другой радиоконцерт. Но тут болезнь, изнурившая его в конец и стоившая ему почти всего лондонского заработка» [цит по: 1, III–IV]. После отказа ГПУ в гастролях в СССР Метнер в письме к Рахманинову подписал-

ся так: «Недостойный, но тонально устойчивый сын своего Отечества».

В краткой биографии Николая Метнера Анна Метнер свидетельствует, что в 1933–1934 годах, когда их семья жила в Париже, одной из своих важнейших творческих задач Николай Карлович считал систематизацию в книге «Муза и мода» «разрозненных тезисов своей творческой эстетики, отраженных в дневниковых записях, которые он делал в течение долгих лет» [цит по: 1, III].

В свете приведенных свидетельств становится понятным круг негативных обстоятельств, сложившихся вокруг Метнера, особенно безапелляционный отказ ГПУ после триумфального успеха его гастролей в СССР в 1927 году. Адрес, поднесенный в тот год Николаю Карловичу коллегами по Московской консерватории, гласил: сделайте так, чтобы наша разлука не была длинной в долгих шесть лет! Письма к родным в Москву были полны трагических эмоций. Присутствие же в середине 1930-х годов во Франции особенно дорогих композитору семей Рахманиновых и Конюсов, вероятно, стимулировало давно зревшее решение Метнера принять крещение, что было очень важно для глубоко воцерковленного русского музыканта. Его крестным отцом стал Сергей Васильевич Рахманинов, а крестной матерью — Ольга Николаевна Конюс, пианистка, ученица и жена Льва Эдуардовича Конюса⁵. Установить примерную дату крещения отчасти позволяет письмо О. Н. Конюс — ответ на эпистолярную информацию Метнеров о грядущем венчании и свадьбе. Оно датировано только 30 января, но в архивной расшифровке указано: «...вторая половина 1930 годов». Ольга Николаевна Конюс просила сообщить о дне свадьбы Николая Карловича и Анюточки, чтобы обязательно посетить их с мужем в этот торжественный день. На соединение узами законного брака с Анютой, любимой с юных лет, родители Николая Карловича не дали благословения, поэтому ему предстояло «снова делать предложение».

В своих многообразных путешествиях по Европе Метнер неизменно, как музы-

³ Метнер проводит здесь премьеру своего Второго фортепианного концерта.

⁴ Альфред Джулиус Сван (1890–1970), друг Н. К. Метнера, переводчик книги «Муза и мода», композитор, профессор колледжей в Суортморе и Хаверфорде.

⁵ Н. К. Метнер был одним из лучших учеников профессора Э. К. Конюса в Московской консерватории. При открытии в 1890-е годы Л. Э. Конюсом, сыном Э. К. Конюса, собственной музыкальной школы Н. К. Метнер был приглашен туда преподавателем.

кальную Библию, возил с собой партитуру «Всенощной» Рахманинова, сообщая другу, что «утешается» ею. Именно истинность веры в промысел Бога с рождения до ухода была главной духовной опорой и в жизни, и в творчестве Н. К. Метнера. Ему не дали возможности физически вернуться на Родину, с которой он как преданный сын не расставался и в своей музыке. В годы Великой Отечественной войны он повесил над письменным столом карту СССР и отмечал флажками победное продвижение советских войск. Гонорар от своего последнего концерта в 1944 году Николай Карлович передал в фонд Красной армии.

Одним из последних крупных сочинений Н. К. Метнера стали навеянные образами Родины «Эпическая соната» для скрипки и фортепиано *op.* 57; две пьесы для фортепиано — «Русский хоровод» и «Странствующий рыцарь» *op.* 58; Концерт № 3 (Баллада по «Русалке» М. Ю. Лермонтова) для фортепиано с оркестром *op.* 60; цикл «Восемь песен для голоса и фортепиано», в том числе на слова А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева *op.* 61.

Не получило опусного обозначения самое крупное камерное произведение мастера — Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, начатый еще в 1903 году, а законченный только в 1949-м, почти на пороге смерти. Ключом программности сочинения-завещания становится подтекстовка духовного стиха «Блаженны алчущие ныне» (из Нагорной проповеди Иисуса), сделанная композитором к финальному напеву, завершающему весь цикл в лучезарном *C-dur*. Так в поздних сочинениях Метнера патриотическая составляющая выступала на первый план.

В заключение зададимся вопросом риторического характера. Если бы Прокофьев не вернулся в СССР и продолжал свою простую жизнь на Западе, как Рахманинов и Стравинский, каким образом это отразилось бы на его творческом наследии?

Думается, что это сказалось бы прежде всего на содержательной стороне и тематике его творений, и мы бы не досчитались оперы «Война и мир»; балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Сказ о каменном цветке»; Пятой симфонии «о величии человеческого духа и о родной земле»; драматической триады фортепианных сонат, пронизанных колокольными образами; Седьмой симфонии, якобы детской музыки (действительно заказанной Детской редакцией Всесоюзного радио), но напоенной воспоминаниями о собственном детстве в лучезарной Сонцовке.

Что же объединяло таких разных композиторов первой половины XX столетия, какими были Сергей Прокофьев и Николай Метнер? То, что они были удивительными творцами музыкальных сказок. И Прокофьев, и Метнер проявляли особый интерес к нарративным жанрам (балет «Сказ о каменном цветке», «Любовь к трем апельсинам» у Прокофьева или циклы «Забывшие мотивы», «Соната-воспоминание» у Метнера), берущим свой исток из народных эпосов, как славянских, так и восточных. Однако Прокофьев и Метнер по-разному трактовали свои музыкальные повествования. Автор «Сказок старой бабушки» больше тяготел к изобразительной стороне, в то время как Метнер чаще творил психологически насыщенные сочинения о своих переживаниях и душевной жизни человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Метнер Н. К. Муза и мода. Париж : Таир [Impr. de Navarre], 1935, 154 с.
2. Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М. : Советский композитор, 1973. 615 с.
3. Мясковский Н. Я. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания: в 2 т. Т. 2. М. : Советский композитор, 1960. С. 105.
4. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 1 / ред.-сост. З. А. Апетян. М. : Музгиз, 1957. С. 398–437.
5. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933: в 3 ч. Ч. 1. Париж: sprkfv, 2002. 815 с.
6. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933 : в 3 ч. Ч. 2 Париж: sprkfv, 2002. 891 с.
7. Сван А. Мои встречи с истинным художником // Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. З. А. Апетян. М. : Советский композитор, 1981. С. 148–153.
8. Семья Метнер в российской и мировой культуре: материалы Международной научной конференции (Москва, 28–30 октября 2013 г.). М. : МГК. 2013. 154 с.

E. B. Dolinskaya

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

FABULOUS MUSICIANS: S. PROKOFIEV AND N. MEDTNER

This year marks the 130th anniversary of the birth of S. S. Prokofiev and the 70th anniversary of the death of N. K. Medtner. The article provides a socio-cultural background to the similar circumstances of the lives of these two great musicians. Both were forced to leave Russia during the October events, learning all the difficulties of emigration. Their joint tour in the USSR in 1927 was for Medtner a last meeting with his beloved Moscow, where he had studied and taught at the Conservatory, while Prokofiev's emigration ended with his return home. The author wonders what brought together such different personalities as Sergey Prokofiev and Nikolay Medtner. The composers were united, among other things, by a special interest in narrative genres derived from folk epic poetry. However, each musician interpreted them differently — while the composer of "Tales of an Old Grandmother" was more interested in the representational aspect, Medtner wrote works with a more psychological depth.

Keywords: S. Prokofiev, N. Medtner, S. Rachmaninoff, N. Myaskovsky, tales, emigration, touring

DOI: 10.36871/hon.202102022

Received: March 29, 2021

Accepted: April 12, 2021

Information about the author:

Elena B. Dolinskaya — D. A., Professor at the Russian Music History Division

s.e.dolinskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7936-3063

REFERENCES

1. Metner N. K. The Muse and the Fashion. Paris, 1935. 154 p. (In Russian)
2. Metner N. K. Pis'ma [Letters]. Moscow, 1973. 615 p. (In Russian)
3. Myaskovskii N. Ya. N. Medtner. Impressions of His Creative Image. *Stat'i, pis'ma, vospominaniya* [Articles, Letters, Memories : in 2 vol. Vol. 2]. Moscow, 1960, pp. 105. (In Russian)
4. Ossovskii A. V. S. V. Rachmaninoff. *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninoff : in 2 vol. Vol. 1]. Moscow, 1957. pp. 398–437. (In Russian)
5. Prokofiev S. S. Dnevnik 1907–1933 [Diary 1907–1933 : in 3 vol.]. Vol. 1. Paris, 2002. 815 p. (In Russian)
6. Prokofiev S. S. Dnevnik 1907–1933 [Diary 1907–1933 : in 3 vol.]. Vol. 2. Paris, 2002. 891 p. (In Russian)
7. Svan A. My Meetings with a True Artist. *Metner N. K. Vospominaniya, stat'i, materialy* [Medtner N. K. Memories, Articles, Materials]. Moscow, 1981, pp. 148–153. (In Russian)
8. Sem'ya Metner v rossiiskoi i mirovoi kul'ture [The Medtner Family in Russian and World Culture: materials of the International Scientific Conference (Moscow, October 28–30, 2013)]. Moscow, 2013. 154 p. (In Russian)



ISSN 2410-6348



9 772410 634007

Индекс 93547