

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Воробьёв Игорь Станиславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)
Ганзбург Григорий Израилевич, кандидат искусствоведения, директор Института музыковедения (Харьков, Украина)

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Россия)

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Россия)

Казин Александр Леонидович, доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств (Россия)

Коваленко Георгий Фёдорович, доктор искусствоведения, заведующий Отделом русского искусства XX века в Институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник Сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания (Россия)

Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры германской филологии Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Беларусь)

Немкова Ольга Вячеславовна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова (Россия)

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, советник ректора Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, научный руководитель Института филологии и журналистики (Россия)

Саввина Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия)

Филимонова Ольга Фёдоровна, доктор философских наук, профессор кафедры философии, социологии, психологии Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А. (Россия)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора, отдел теории музыки:

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь:

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения

Отдел истории музыки:

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор

Отдел этномузыкологии:

Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, профессор

Отдел музыкальной педагогики и образования:

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор

Отдел кино, театра:

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел пластических искусств:

Дорогина Елена Алексеевна, кандидат искусствоведения

Отдел общественных наук:

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

Электронная вёрстка и оригинал-макет:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова».

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-71010 от 07 сентября 2017 г.

Адрес редакции: 410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., д. 1.

Тел.: (845-2) 39-00-29 доб. 165.

E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Подписной индекс в каталоге «Пресса по подписке» от агентств «Книга-Сервис» и «АРЗИ»: 380145.

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещены на официальном сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: <http://sarcons.ru/>.

Журнал входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» ВАК

Подписано в печать 27.06.2022. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Sabria. Усл.-печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 10,93. Заказ № 62. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Амирит»: 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88У.

Тел.: (845-2) 24-86-33.

E-mail: zakaz@amirit.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Михайлова А. А., Бутенко А. Н.</i> Памяти Александра Сергеевича Ярешко	3
<i>Теория и история искусства</i>	
<i>Полозова И. В.</i> Отечественный музыкальный театр XVIII в.: авторская стратегия и коллективное творчество (на примере «исторического представления» «Начальное управление Олега»)	11
<i>Рыбкова И. В.</i> Метафора в сценической композиции «Желтый звук» В. В. Кандинского и А. Г. Шнитке	17
<i>Маринцова А. С.</i> Феномен перформанса в пространстве традиционных видов искусства	24
<i>Музыкальное искусство</i>	
<i>Варламов Д. И.</i> Жанрообразование в музыкальном искусстве	32
<i>Чепеленко К. О., Чепеленко Н. Ю.</i> Философско-психологический модус «Четырех темпераментов» П. Хиндемита в контексте его программного инструментализма	38
<i>Божедомов А. В.</i> Русская военная сигнальная музыка в аспекте влияния на отечественную военно-оркестровую традицию	45
<i>Золотова Е. В.</i> О саратовском периоде жизни, творческой и научной деятельности протоиерея В. М. Металлова	53
<i>Театральное искусство</i>	
<i>Шубина Л. А.</i> Проблемы современной сценической речи: пермский режиссерский взгляд	59
<i>Изобразительное искусство</i>	
<i>Османкина Г. Ю.</i> Новое направление в современной архитектуре — линейный конструктивизм	64
<i>Степанова А. В.</i> Тема православного подвижничества в отечественном изобразительном искусстве и новации живописного языка Российской академии живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова	71
<i>Традиционные культуры</i>	
<i>Павлова-Борисова Т. В.</i> Претворение духовной культуры коренных малочисленных народов Севера в творчестве первого эвенского композитора Пантелеймона Старостина	79
<i>Педагогика и психология искусства</i>	
<i>Полозов С. П.</i> Содержание учебного курса композиции в начальных и средних музыкальных учебных заведениях	85



Михайлова Алевтина Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Mikhailova Alevtina Anatolyevna, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Folk Singing and Ethnomusicology Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: jareshko@mail.ru

Бутенко Андрей Николаевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного пения и оперной подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Butenko Andrey Nikolaevich, PhD (Arts), Associate Professor Chamber Singing and Opera Training at the Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: but_andrey@mail.ru

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ЯРЕШКО

Александр Сергеевич Ярешко — доктор искусствоведения, профессор, академик, заслуженный деятель науки и образования Российской Академии Естественных наук, лауреат премии имени Д. С. Лихачёва «За выдающийся вклад в сохранение историко-культурного наследия России», президент Ассоциации колокольного искусства России. Десять лет возглавлял кафедру народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. Умер 25 мая 2018 г. Александр Сергеевич являлся учеником и продолжателем исследовательских и педагогических традиций Льва Львовича Христиансена — создателя отделения руководителей народного пения в Саратовской консерватории. На протяжении всей жизни А. С. Ярешко изучал и пропагандировал народное творчество. Ведущими направлениями научной деятельности выступали исследования в сфере campanологии, музыкального фольклора Поволжья. Статья посвящена аспектам научной, педагогической и общественной деятельности А. С. Ярешко.

Ключевые слова: Александр Сергеевич Ярешко, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, кафедра народного пения и этномузыкологии, фольклор, campanология.

IN MEMORY OF ALEXANDER SERGEEVICH YARESHKO

Alexander Sergeevich Yareshko is a Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Worker of Science and Education of the Russian Academy of Natural Sciences, Laureate of the D. S. Likhachev Award «For an outstanding contribution to the preservation of the historical and cultural heritage of Russia», President of the Association of Bell Art of Russia. For nineteen years he had been heading the folk singing and ethnomusicology department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov. He died on May 25, 2018. Alexander Sergeevich was a student and successor of the research and pedagogical traditions of Lev Lvovich Christiansen, the founder of the folk choir conducting department of the Saratov Conservatoire. Throughout his life A. S. Yareshko studied and promoted folk art. The main fields of his scientific activity were campanology and musical folklore of the Volga region. The article is devoted to scientific, pedagogical and social activities of A. S. Yareshko.

Key words: Alexander Sergeevich Yareshko, Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov, Department of Folk Singing and Ethnomusicology, Folklore, Campanology.

Имя Александра Сергеевича Ярешко (1943–2018) — талантливого музыканта, учёного, педагога, общественного деятеля, убеждённого пропагандиста одной из самых малоизученных до настоящего времени сфер отечественной культуры — русских колокольных звонов, давно и прочно снискало признание всех, кому не безразличны история, судьба, национальные традиции нашего Отечества (фото 1). Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова — А. С. Ярешко известен в России и за рубежом как музыковед, фольклорист, крупнейший специалист в области колокольного искусства, президент общероссийской общественной организации деятелей культуры «Ассоциация колокольного искусства России», педагог, воспитавший множество музыкантов-исполнителей и музыковедов.

Александр Сергеевич является автором свыше 150-ти научных и научно-методических публикаций, книг,

фольклорных сборников, альбомов грамзаписей, аудиодисков. Среди них — уникальные сборники «Народные песни астраханских липован» (2007), «Русские народные песни Астраханской области» (2008) [5], «Народные песни Великой Отечественной войны» (2012) [3], монографии «Колокольные звоны России» (1992), «Колокольные звоны России: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств» (2005) [2], «Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилистика, функциональность» (2009) [6], «Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А. Скрыбина и С. Рахманинова» (2013) [1], «Православные колокольные звоны России: сакральные истоки, основы стиля, система жанров» (2018) [4] и другие работы — результат его плодотворной 50-летней научно-исследовательской деятельности.

Из воспоминаний Александра Сергеевича: «Я родился и вырос в кубанской станице Крыловской. Мой отец —



Фото 1. Портрет А. С. Ярешко



Ярешко Сергей Тимофеевич, фронтовик, вернувшийся из страшных боёв под Смоленском живым. Его, как офицера, израненного, из боя вынесла буквально на себе медицинская сестра. После войны его избрали председателем колхоза (он по образованию агроном). И как вы думаете, с чего он начал восстанавливать разрушенное колхозное хозяйство? С создания станичного казачьего хора. Это то, что нынешнему поколению руководителей просто не понять. А жаль. В хоре пела моя мать, а я сидел на репетициях и слушал. Одно из моих запомнившихся детских воспоминаний — концерт этого хора в станичном клубе. Звучали народные кубанские песни, а я сидел в первом ряду (сын председателя!) и слушал... А ещё я в эти же годы однажды услышал звуки скрипки в клубе, они поразили меня необыкновенной красотой. Играл учитель математики (тогда школьные учителя много умели). Я стал учиться на скрипке. Так я навсегда "заболел" музыкой...

Итак, музыка была вокруг с детства. Что ни вечер, так в станице в одном доме запевали протяжную, в другом — вспыхивала плясовая. Мама, учительница, прекрасно пела в казачьем хоре. Отцу петь было особо некогда, но он потратил много сил, чтобы этот хор

создать. В общем, пошёл я в музыку. Занимался в училище как скрипач и как дирижёр-хоровик, потом решил поступать в Саратовскую консерваторию. Абитуриентов в то время было значительно меньше, чем сейчас, и ректор, Л. Л. Христиансен, мог пообщаться с каждым и дать дельный совет. Он ознакомился с моей характеристикой, побеседовал и сказал: "Идите лучше на музыкально-педагогическое". Сопrotивляться не стал, и был зачислен в вуз...» [7] (фото 2).

Фото 2. В начале творческого пути



По окончании Саратовской государственной консерватории в 1971 г. А. С. Ярешко работал в Астраханской консерватории на кафедре теории и истории музыки, а также учился в аспирантуре Музыкально-педагогического института имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки) (фото 3).

Фото 3. Лектор концерта. Астрахань, 1970-е гг.



В 1984 г. вернулся в Саратовскую консерваторию, с 1990 г. — доцент кафедры дирижирования народным хором, с 1999 по 2018 гг. — её заведующий¹. Преподавал специальные учебные курсы: народное музыкальное творчество, специальность, расшифровка произведений фольклора и другие предметы, являлся научным руководителем аспирантов (фото 4). И параллельно этому — неустанная деятельность, связанная с возро-

¹ В настоящее время — кафедра народного пения и этномузыкологии.



Фото 4. Первые экспедиции. 1970-е гг.



ждением колокольных звонов.

А. С.: «По натуре я оптимист. Я против уныния, самокопания в своих жизненных невзгодах, пессимизма. Хотя жизнь невероятно сложная «штука», порой непредсказуема, но её надо воспринимать позитивно. Когда мы со своими единомышленниками начинали в 1970-е годы восстанавливать православные колокольные звоны в церквях, музеях, то, конечно, понимали всю сложность этого. Ведь это было время последнего «наступления» на церковь, когда рушили всё уцелевшее. А я в эти годы с магнитофоном объезжал уцелевшие храмы, встречался со звонарями и записывал их искусство. Мне удалось застать последнее поколение звонарей, хранивших традицию православного колокольного звона, и записать их «вживую». Это легло в основу сохранения традиции. Она не прервалась. И когда наступили новые времена, в церквях России звонили так же, как и встарь на Руси. Правда, колоколов не осталось, особенно больших. Пройдут десятилетия, прежде чем восстановится утраченное. Но надо верить в позитив, постоянно работать, и всё желаемое исполнится» [7].

А. С. Ярешко широко известен в России и в странах ближнего зарубежья как инициатор возрождения колокольного искусства — одного из ярчайших явлений отечественной культуры. Эту деятельность он осуществлял, начиная с 70-х гг. прошлого столетия — когда понятия «колокольный звон», «стиль колокольной музыки», на которых во многом основывается творчество русских композиторов — от Глинки и Мусоргского до Рахманинова, Скрябина, Свиридова, Щедрина — были запретной темой.

А. С.: «После окончания Саратовской консерватории меня пригласили работать в Астрахань. Вёл курс русской музыки. И однажды, проштудировав очередной учебник, я осознал, что вся наша отечественная музыка — в звонах, ни один композитор прошлого не обходился без колокола. А учебные издания советского времени всячески эту тему замалчивали. Тогда я решил выяснить для себя, что это за искусство, как к нему относиться. Взял маг-

нитофон и в свободное от работы время объехал почти всю Россию. Многие годы посвятил поиску звонарей и церквей, где ещё оставались колокола. Затем в Москве засел в Государственной публичной библиотеке, листал фолианты XVIII–XIX веков, постигая необъятный мир колокольного искусства, которое оказалось у нас под запретом. Чем глубже входил в материал, тем лучше понимал, что звонами надо заниматься вплотную. Колокол — символ Руси, его звук объединял всех...» [7].

Александром Сергеевичем выполнены уникальные записи звонов от потомственных звонарей (фото 5), созданы научные, методические и публицистические труды, которые явились открытием в современной музыкальной науке. А. С. Ярешко сыграл основополагающую роль в развитии на современном этапе науки кампанологии² («колоколоведение»).

Фото 5. С потомственными звонарями, записи звонов Золотого кольца России



А. С.: «Пришло время, и мы все начинаем понимать, что, лишившись корней, дереву не выжить. А колокольные звоны — один из могучих корней нашей отечественной музыкальной культуры. Это такой же важный и художественно своеобразный вид национального куль-

² Кампанология — от лат. *campana* («колокол») и греч. *logos* («слово», «понятие»).



турного наследия, как и певческое искусство, иконопись, зодчество, народные ремёсла. Народные музыканты-звонари на протяжении столетий создали поистине симфонию звонов: будничные, проводные, праздничные, красные, малиновые, свадебные, малые, великие и еще много других, которые выражали эмоциональное состояние человека, его духовность» [7].

В 1996 г., после защиты кандидатской диссертации на тему «Колокольные звоны — один из источников национального своеобразия творчества русских композиторов», Александру Сергеевичу Ярешко была присвоена учёная степень кандидата искусствоведения.

А. С.: «Кандидатская была готова ещё лет десять назад, но тогда она “не пошла” — время не то было. Однако историю не замолчишь, ведь вся русская музыка — в колоколах. Сколько преданий с ними было связано! Например, в христианскую эпоху считалось, что колокол имеет способность “вызывать души из ада”. В средневековом европейском городе колокол — глашатай событий. Но Русь, которая позже других стран стала применять колокола, по размаху колоколотейного дела смогла превзойти всех» [7].

В 1989 г. Александр Сергеевич явился одним из главных инициаторов создания общероссийской общественной организации деятелей культуры «Ассоциация колокольного искусства России», а с 1994 по 2018 гг. был её бессменным президентом (фото 6). Активная общественная деятельность А. С. Ярешко была направлена на организацию плодотворной работы указанного всероссийского объединения: оказании методической и практической помощи епархиям, музеям, администрациям городов и сёл, музыкальным коллективам различных регионов России в возрождении колокольного искусства, организации производств по изготовлению колоколов, осуществлению различных форм обучения, проведении всероссийских и международных фестивалей колокольной музыки, научно-практических конференций и других мероприятий (фото 7).

Фото 6. Президиум Ассоциации колокольного искусства России. Москва, 1994 г.



В 2005 г. А. С. Ярешко получил гранты Министерства культуры РФ и Всероссийского фонда «Русское исполнительское искусство» на проведение исследова-

Фото 7. Музей имени Андрея Рублева, Москва. Фестиваль «Колокольная симфония 2000»



ний в области колокольной музыки, в результате чего была создана монография по данной теме и выполнены уникальные записи колокольных звонов в различных регионах от потомственных звонарей. Ярким событием русской campanологии явилась защита в 2006 г. докторской диссертации А. С. Ярешко «Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств» и публикация монографии на эту тему. Данные труды обобщили многолетнюю деятельность автора в сфере колокольного искусства и осветили ряд проблемных вопросов в науке об истории и музыке колокольных звонов.

Под руководством А. С. Ярешко были организованы многочисленные фестивали, конкурсы и школы звонарей, проводились симпозиумы и творческие встречи в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Ярославле, Ростове, Новгороде, Архангельске, Краснодаре, Саратове, Чебоксарах, Казани (фото 8, 9). Он являлся членом экспертных комиссий по приёму колоколов на возрождённый храм Христа Спасителя, Свято-Троицкой Лавры, лично исполнял звоны на торжественном праздновании юбилея Москвы в Лужниках, а также при посещении Патриархом Всея Руси Алексием II юбилейных торжеств в городах Ростове-на-Дону, Чебоксарах, Астрахани, Са-



ратове, Краснодаре (фото 10).

Созданный Александром Сергеевичем ансамбль звонарей «Колокольные виртуозы России» с передвижной звонницей регулярно принимал участие в массовых праздниках, посвящённых дням Победы, дням города, памятным датам во многих регионах России. В 1994 г. ансамбль совместно с народно-певческой группой со-

Фото 8. Фестиваль колокольного искусства. Кизи, 1990-е гг.



Фото 9. Школа звонарей. Чебоксары, 2000 г.



Фото 10. Экспертиза колокола. Колокольный завод В. Н. Анисимова «Вера». Воронеж, 2009 г.



вершил гастрольный тур по городам Бельгии и Голландии, где с большим успехом демонстрировал русское искусство (фото 11). А. С. Ярешко регулярно оказывал помощь театрам Саратова в озвучивании спектаклей с колокольной музыкой — «Хованщина» и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Тоска» Д. Пуччини.

Фото 11. Лекция о русских колокольных звонах. Бельгия, Мехелен, 1997 г.



В Саратовской государственной консерватории А. С. Ярешко работал с 1985 г. Его уроки отличались высоким уровнем профессионализма и информативностью. За этот период класс А. С. Ярешко окончили 15 музыковедов и свыше 50-ти хормейстеров народного хора. Среди бывших учеников — кандидаты искусствоведения, лауреаты всероссийских и международных конкурсов (фото 12). Под научным руководством А. С. Ярешко были защищены 13 диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Он выступал научным консультантом при подготовке докторской диссертации А. А. Михайловой (фото 13).

Написанные под руководством Александра Сергеевича труды молодых учёных отличает глубина и новизна научных положений. В качестве заместителя

Фото 12. Ансамбль звонарей «Колокольные виртуозы России». Концерт колокольной музыки

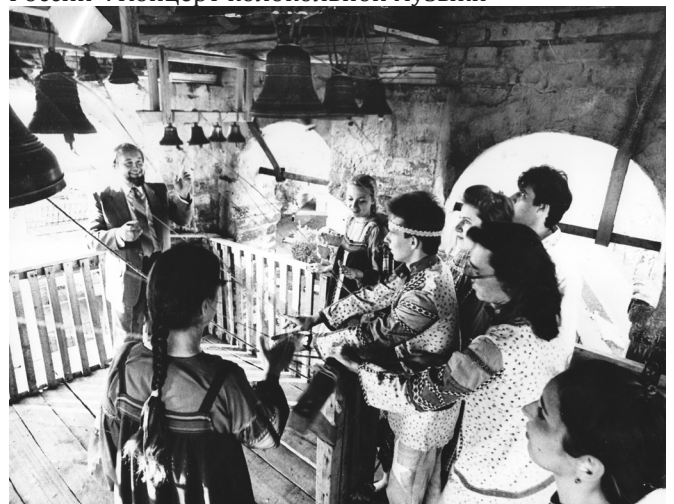


Фото 13. Экспедиция в Астраханскую область с А. А. Михайловой. 2011 г.



председателя регионального диссертационного Совета, заведующего кафедрой, консультанта научных работ А. С. Ярешко оказывал немалую помощь педагогам различных вузов страны — как содержательными отзывами, оппонированием диссертаций, так и непосредственными советами и рекомендациями, направленными на улучшение формы научного изложения тех или иных исследований.

А. С. Ярешко являлся высокопрофессиональным методистом, регулярно выступал на различных конференциях и семинарах, проводя мастер-классы по искусству колокольных звонов, выступал с докладами на Всесоюзных научных конференциях, демонстрируя обширные профессиональные знания, лекторский талант (фото 14).

Фото 14. На конференции, посвящённой творчеству С. В. Рахманинова. Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013 г.



В 1998 г. принял участие в Международном фестивале искусств в Бельгии, был награждён дипломом. Там же его ученик Сергей Грачёв первым из российских звонарей стал лауреатом Международного конкурса и

получил приглашение стажироваться в Королевскую школу звонарей. С 2000 по 2004 гг. А. С. Ярешко являлся одним из организаторов фестиваля и конкурса звонарей в Белоруссии, где соединилось искусство двух братских народов, оказывал методическую помощь творческим и научным кадрам (фото 15). Был организатором и руководителем факультатива «Колокольное искусство» в Саратовской государственной консерватории. Его выпускники регулярно показывают высокий уровень профессиональной подготовки на всероссийских и международных конкурсах звонарей. При активном содействии Александра Сергеевича аналогичные факультативы были открыты в различных городах России и Белоруссии.

Фото 15. Председатель жюри конкурса звонарей. Минск, 2000 г.



Александром Сергеевичем были разработаны учебные программы по курсу «Народное музыкальное творчество», которые учебно-методическим отделом Министерства культуры РФ приняты в качестве типовых для музыкальных вузов России. Неоднократно он выступал на круглых столах и заседаниях Министерства культуры РФ, сессиях правления Союза композиторов РФ с докладами о проблемах профессионального музыкального образования. Александр Сергеевич являлся идейным вдохновителем и организатором Всероссийских (ныне — Международных) научных чтений памяти Л. Л. Христиансена «История, теория и практика фольклора», ставших заметным культурным явлением современной этномузыкологии, регулярно принимал участие в Рождественских научных чтениях (фото 16).

А. С. Ярешко оставил богатое научное наследие, которым щедро делился со своими учениками, последователями, любителями фольклора и колокольного искусства. Свои знания он собирал по крупицам в архивах библиотек, на колокольных звонницах российских сёл и завещал будущим поколениям как выражение любви к Отечеству, народной культуре, которая его воспитала.

Два десятилетия руководства кафедрой народного пения и этномузыкологии отмечены безусловным повышением уровня её деятельности по всем реализуемым направлениям. Под его началом проводилась внуши-



Фото 16. Всероссийская научная конференция Рождественские чтения. Москва, 2017 г.



тельная и объёмная научная, учебно-методическая, творческая, просветительская, воспитательная и профориентационная работа. В рамках кафедры по инициативе заведующего образовано отделение сольного народного пения. Хоровой и ансамблевые коллективы, а также солисты успешно демонстрируют высокий уровень исполнительства на Всероссийских смотрах, конкурсах, завоёвывая призовые места, принимают участие в многочисленных концертных выступлениях в Саратове и других регионах России, ближнего зарубежья. Кафедра народного пения и этномузыкологии СГК имени Л. В. Собинова под руководством А. С. Яreshko среди вузов страны за вышеперечисленные достижения награждена почетным знаком Российской Академией Естествознания «Золотая кафедра России» (2012) (фото17).

А. С.: «Работая с молодежью, воспитывая её (а нынешние ребята в своём большинстве отличное поколение),

Фото 17. «Золотая кафедра России». Со студентами и педагогами кафедры



мне приходится включаться в разные их проблемы. Меня порой удивляет позиция некоторых: хочу, что было всё сразу и сейчас! Убеждаю, что для благополучия нужно приложить немало сил. И вспоминаю невероятно трудную жизнь своих родителей и всех людей военного поколения, переживших неслыханные беды и потрясения. Но они умели не только работать, но и радоваться жизни, радоваться всему хорошему, что выпадало на их долю, хоть и в малых дозах. Наверное, в этом кроется счастье и смысл жизни.

Я хоть и рождён на Кубани, там мои родственники, но получил образование в Саратовской консерватории, моя мама воспитала меня, дала путёвку в жизнь, в большое искусство, и я дорожу этим. Делаю всё, чтобы быть полезным людям» [7] — эти слова явились жизненным кредо Александра Сергеевича, которому он следовал на протяжении всей своей жизни.

Литература

1. Яreshko А. С. Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова. Саратов: СГК, 2013. 162 с.
2. Яreshko А. С. Колокольные звоны России: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств. М.-Саратов: СГК, 2005. 284 с.
3. Яreshko А. С. Народные песни Великой Отечественной войны. Фольклорный сборник. М.: Композитор, 2012. 408 с.
4. Яreshko А. С. Православные колокольные звоны России:

сакральные истоки, основы стиля, система жанров. Саратов: СГК, 2018. 210 с.

5. Яreshko А. С. Русские народные песни Астраханской области. М.: Композитор, 2008. 140 с.
6. Яreshko А. С. Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилистика, функциональность. М.: Композитор, 2009. 290 с.
7. Яreshko А. С. Личный архив.

References

1. Yarehshko A. S. Kolokol kak predchuvstvie. Kolokolnye zvony v tvorchestve A. Skryabina i S. Rahmaninova [The bell as a pre-sentiment. Bells in the works of A. Scriabin and S. Rachmaninov]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2013. 162 p.
2. Yarehshko A. S. Kolokolnye zvony Rossii: istoriya, stilistika, funktsionalnost v sinteze hramovykh iskusstv [Bells ringing in Russia: history, stylistics, functionality in the synthesis of temple arts]. M.-Saratov: Saratov State Conservatory, 2005. 284 p.
3. Yarehshko A. S. Narodnye pesni Velikoj Otechestvennoj vojny.

- Folklornyy sbornik [Folk songs of the Great Patriotic War. Folk collection]. M.: Kompozitor, 2012. 408 p.
4. Yarehshko A. S. Pravoslavnye kolokolnye zvony Rossii: sakralnye istoki, osnovy stilya, sistema zhanrov [Orthodox bells ringing in Russia: sacred origins, foundations of style, system of genres]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2018. 210 p.
5. Yarehshko A. S. Russkie narodnye pesni Astrahanskoj oblasti [Russian folk songs of the Astrakhan region]. M.: Kompozitor, 2008. 140 p.



6. *Yareshko A. S.* Russkie pravoslavnye kolokolnye zvony v sinteze hramovyh iskusstv: istoriya, stilistika, funktsionalnost [Russian Orthodox Bells Ringing in the Synthesis of Temple Arts: History,

Style, Functionality]. M.: Kompozitor, 2009. 290 p.
7. *Yareshko A. S.* Lichnyj arhiv [Personal archive].

Информация об авторах

Алевтина Анатольевна Михайлова

E-mail: jareshko@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Андрей Николаевич Бутенко

E-mail: but_andrey@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Information about the authors

Alevtina Anatolyevna Mikhailova

E-mail: jareshko@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.

Andrey Nikolaevich Butenko

E-mail: but_andrey@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.



Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Polozova Irina Victorovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Vice Rector for scientific and international activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

**ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XVIII В.:
АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ И КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО
(НА ПРИМЕРЕ «ИСТОРИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ» «НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ОЛЕГА»)**

Русский классицистский театр, как и театр эпохи классицизма вообще, полифункционален и, помимо эстетической функции, выполняет дидактическую роль. В этом контексте показательной оказывается административная и творческая деятельность Екатерины II, которая рассматривала свои литературные опыты как презентацию политических идей, с одной стороны, и воспитание народа — с другой. В статье на примере «исторического представления» «Начальное управление Олега» (1790) рассматривается воплощение политических проектов Екатерины в ее литературных сочинениях, а также анализируется роль императрицы не только в процессе подготовки либретто, но и при создании музыкальной партитуры. В 1780-х гг. Екатерина активно разрабатывает идею «греческого проекта», предполагавшего закрепить исключительную роль России на южных и западных границах империи, а также позволявшего объединить православное население, способствуя воплощению концепции «Москва — третий Рим». Эти идеи Екатерина транслирует в «Начальном управлении Олега». При анализе музыки, заказанной композиторам К. Каноббио, Дж. Сарти и В. Пашкевичу, становится понятным, что императрица хорошо осознавала причины ее обращения к данным персоналиям. Она поручила каждому композитору выступить в том амплуа, где он был силен. Несмотря на то, что сочинение заявлено как коллективное, по сути, оно инспирировано одним автором — Екатериной II, единолично определившей концепцию сочинения, имена соавторов и исполнителей, наконец, степень участия в проекте каждого из композиторов.

Ключевые слова: Екатерина II, «Начальное управление Олега», композиторы К. Каноббио, Д. Сарти, В. Пашкевич, музыкальный театр XVIII в.

**RUSSIAN MUSICAL THEATER OF THE 18TH CENTURY:
THE AUTHOR'S STRATEGY AND COLLECTIVE ART
(ON THE EXAMPLE OF THE «HISTORICAL PERFORMANCE» «OLEG'S EARLY RULE»)**

The Russian classicist theater, like the classical era theater in general, is multifunctional and, in addition to its aesthetic function, performs a didactic role. In this context, as far as Russian theatre is concerned, a great test of that is the administrative and artistic activity of Catherine II, who viewed her literary works as a presentation of political ideas, on the one hand, and the education of the people, on the other. Using the example of the historical performance «Oleg's Early Rule» («Начальное управление Олега») (1790), we will consider how Catherine's political projects are embodied in her literary works, and analyze the role of the Empress both in the process of preparing the libretto and in creating the musical score. In 1780s, Catherine actively developed the idea of the «Greek project», meant to consolidate the exclusive role of Russia on the southern and western borders of the empire, and to unite the Orthodox population, contributing to the embodiment of the concept of Moscow as the Third Rome. Catherine expresses these ideas in the analyzed play. Analyzing the music commissioned by the Empress, K. Canobbio, G. Sarti and V. Pashkevich realized it was not by chance that she asked the three of them to write the composition. The Empress instructed each composer to perform his strongest role. Combining works of different composers gave rise to quite a heterogeneous musical material in terms of style; however, the fact that they were raised in the classicist era with its attitudes to standardization, such differences within «Oleg's Early Rule» appear in a smoothed form. Despite the fact that the work is declared as collective, in fact, it was inspired by one author — Catherine II, who alone determined the concept of the work as well as each author's contribution to it.

Key word: Catherine II, «Oleg's Early Rule», composers K. Canobbio, G. Sarti, V. Pashkevich, musical theater of the 18th century.

В России екатерининского правления — времени расцвета классицизма — музыкальный театр приобретает особый статус. Именно в последней трети столетия в его недрах, во-первых, формируется национальная опера и, шире, национальная композиторская школа, а во-вторых, репрезентируются важнейшие политические и этические идеологемы времени. Напомним, что в России музыкально-театральные представления изначально позиционируются как статусные, маркирующие приобщенность российской монархической династии к европейским общекультурным ценностям, а также значимость, достижения той или иной царству-

ющей особы в управлении государством.

Русский классицистский театр, как и театр эпохи классицизма вообще, полифункционален и, помимо эстетической функции, выполняет дидактическую роль. В этом контексте в области отечественного театра показательной оказывается административная и творческая деятельность Екатерины II, которая рассматривала свои литературные опыты как реализацию авторских стратегий, презентацию политических идей, с одной стороны, и воспитание народа — с другой. Практически в каждом ее литературном опыте мы находим яркое подтверждение этих задач.



К рассмотрению вопросов литературного творчества в ее оперных либретто в связи с выражением конкретных политических и идеологических задач Екатерины обращались как исследователи истории отечественной культуры в целом (Д. Гриффитс, Н. Дризен), так и филологи (Т. Акимова) и искусствоведы (Л. Кириллина, А. Лебедева-Емелина, И. Полозова, Е. Семенова) и др. Тем не менее тема коллективного творчества в музыкально-сценических произведениях на тексты Екатерины II не была предметом специального изучения. В данной публикации рассмотрим модель коллективного творчества в период расцвета абсолютистской монархии в XVIII в., когда позиция правящего лица определяла, в том числе, рождение новых художественных замыслов и способов их реализации.

Политические амбиции просвещенной монархини реализованы посредством ряда авторских стратегий¹. Императрица в аллегорической манере высказывает свое мнение о конкретных исторических событиях, политических проектах, а также, нередко в достаточно ироничной форме, дает характеристику важным политическим персонам современности. Один из наиболее показательных фактов политизации сказочного сюжета мы находим в ее либретто оперы «Горебогатырь Косометович» (муз. В. Мартин-и-Солера, 1788), где под личиной «горебогатыря» выступает в комическом свете шведский король Густав III. Политическая составляющая отражается и на истории постановки этой оперы. Созданная как реакция на недружественные действия шведского короля, ранее выступавшего союзником России, эта опера была снята с репертуара сразу после заключения мира со Швецией.

Литературное наследие Екатерины преследовало целью не только репрезентировать идеологические установки российской императрицы, но также — реформировать взгляды на общественную и частную жизнь своих подданных. Приведем два известных высказывания Екатерины: «Театр есть школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе и за нравы народа мой ответ Богу» и «народ, который поет и пляшет, зла не думает» [3, с. 123–124]. Обе цитаты достаточно красноречиво указывают на просветительское понимание роли театра в государственной жизни.

В дидактических целях Екатериной были написаны такие литературные опусы, как «Наказ» (1767), «Записки касательно российской истории» (1783), «Из жизни Рюрика» и «Начальное управление Олега» (1786), «Житие преподобного Сергия Радонежского» (1790). В свои сочинения императрица вкладывает мысль о необходимости уважительного отношения читателя к монархической форме правления, маркируя заслуги того или иного правителя — героя произведения. В решении задачи воспитания российского читателя Екатерина впервые

обращается к детской аудитории, которой посвящает «Сказку о царевиче Хлоре» (1781) и «Сказку о царевиче Февее» (1782). В первом сочинении она представляет образцовую модель взаимоотношений монарха и дворянства, вторую сказку создает как наставление своему сыну Павлу Петровичу, где под обликом мудрого царского советника Решемысла явно выводит своего фаворита Г. Потемкина, а образ царского наследника, царевича Февея являет образцовым персонажем, вбравшем в себя исключительно высоконравственные качества.

Дидактические стратегии Екатерины распространялись не только на детей, но и на дворянское сословие. Как указывает Т. И. Акимова, «в условиях свободной жизни дворян полем их воспитания Екатерина II видела не службу, а семью, идеал которой становился фундаментом и моделью идеала государственного» [1, с. 29–30].

Будучи автором оперных либретто, Екатерина в них сохраняла идейные акценты своих сочинений, при этом музыкальное воплощение ее литературных замыслов нередко способствовало усилению заложенных в сюжете идей.

Одним из наиболее показательных с точки зрения проявления авторской стратегии российской императрицы было «историческое представление» (жанровое определение самой Екатерины) «Начальное управление Олега. Подражание Шакеспиру, без сохранения феатральных обыкновенных правил». На примере этого опуса рассмотрим, каким образом отдельные политические проекты Екатерины находят воплощение в ее сочинениях, а также проанализируем роль императрицы не только в процессе подготовки либретто, но и при создании музыкальной партитуры.

Л. В. Кириллина отмечает, что пьеса, созданная императрицей в 1786 г., «в год своего написания <...> не могла еще восприниматься как остро злободневная. Но после триумфального путешествия Екатерины на юг и особенно после громких побед русского оружия в 1788–1790 годах “Начальное управление Олега” превратилось из чисто литературного явления в художественно-политический манифест» [4, с. 17]. Действительно, в 1780-х гг. Екатерина активно разрабатывает идею «греческого проекта», предполагавшего закрепить исключительную роль России на южных и западных границах империи, а также позволявшего объединить православное население, способствуя воплощению концепции «Москва — третий Рим», укорененной в российском сознании еще со времен Ивана III. Знаменитый «греческий проект», активно продвигаемый князем Г. Потемкиным со второй половины 1770-х и актуальный до начала 1790-х гг., предполагал уничтожение Османской империи и завоевание Константинополя, образование нового православного государства Дакии (на основе объединения княжеств Молдавия, Валахия и Бессарабия), которое бы выполняло роль буфера между

¹ «Авторские стратегии в литературоведческом понимании — это один из способов проявления авторского сознания в произведении, намеренное конструирование адресантом как образов автора и читателя, так и художественного целого, направленного на постижение адресатом идеологических, философских, воспитательных и других задач для установления коммуникации» [1, с. 3].



католическим Западом и православным Востоком, и возведение на престол новообразованной Греческой империи внука Екатерины II Константина [2, с. 349–368].

В ходе успешных операций российской армии отдельные фазы «греческого проекта» были осуществлены в 1780 — начале 1790-х гг., в результате чего существенно возрос интерес к данному сюжету, а греческая тема, по замечаниям А. Лебедевой-Емелиной, в конце XVIII столетия пронизывала уже не только политические действия, но и светскую жизнь, проникая в оформление придворных церемоний: «Во время празднества в Таврическом дворце, по поводу присоединения Крыма, элементы греческой культуры и мифологические аллюзии должны были также неназойливо напоминать присутствующим о важнейшей миссии России» [5, с. 212–234].

Исторические события того времени подводят к объяснению значимости отражения «греческого проекта» в театральном сочинении, которые, в соответствии с эстетикой классицизма, были выражены в аллегорической форме².

Итак, в основу сюжета «Начального управления Олега» положен один из репрезентативных эпизодов: славный поход Олега и Игоря на Византию. Обращение к реальному историческому событию 907 г. выполняло важную идеологическую функцию: оно транслировало идею мощи русского воинства, совершающего свои подвиги под руководством монарха, а также отвечало идее укрепления авторитета царской власти и патриотическим настроениям того времени. Повествование о походе Олега на столицу Византии — Царьград — недвусмысленно должно было напомнить о могуществе России, ее законных правах на проливы, что носило исключительно важное значение в связи с русско-турецкими войнами 1768–1774 и 1787–1791 гг.

Кроме того, образ князя Олега вызывал прямые ассоциации с современными государственно-политическими идеями императрицы. Напомним, что Олег основывает новые русские города, укрепляет внешнеполитическое положение Руси и достигает превосходства над Константинополем. Аналогичный процесс разворачивается и во время правления Екатерины II, стараниями которой активно расширяются границы Российской империи, устраиваются новые города и повышается статус империи на международном политическом Олимпе. Как отмечает Ю. С. Семенова, «в “Олеге” отразилась европейская концепция монарха как установителя социальной гармонии и блюстителя общественного блага. Фигура князя Олега, центральная в произведении, вызывает неизбежные ассоциации с самой Екатериной. Герой древнерусской истории наделяется качествами образцового правителя» [8, с. 14].

Воплощение важной для политики Екатерины концепции требовало тщательного подхода. Продуманность, выверенность и, естественно, грандиозность постановки

выделяют ее среди других и без того великолепных петербургских зрелищ, удивлявших зрителей своей пышностью и изобретательностью. По замыслу Екатерины в подготовке спектакля должны были принять участие лучшие творческие силы. В качестве исполнителей действия выступали не только придворные актеры, певчие и оркестровые музыканты, но и статисты лейб-гвардии Преображенского, Конного и Полевого полков, художником-декоратором был приглашен Пьетро Гонзага — самый выдающийся театральный художник этого периода, а затраты на постановку побили все тогдашние рекорды — 10 000 руб. Солидными оказались и выплаченные авторам музыки гонорары, так, Пашкевичу было выдано за сочинение трех хоров к 3 действию представления 1 600 руб. [7, с. 343]. Показательным является и факт публикации партитуры «Начального управления Олега» (1791) — первый случай подобного издания в российском книгопечатании.

«Начальное управление Олега» представляет собой пример коллективного творчества, в котором Екатерина — автор проекта и либреттист, ее помощник кабинет-секретарь А. В. Храповицкий — редактор литературной части проекта³, а в качестве авторов музыки выступили три композитора: Карло Каннобио, Джузеппе Сартти и Василий Пашкевич. Изучение этого сочинения порождает вопросы: каким образом в нем проявляется идея коллективного творчества и кто является безусловным стратегом, а кто выполняет роль послушного исполнителя?

При анализе музыки, заказанной императрицей каждому композитору, становится понятным, что она хорошо осознавала причины ее обращения к данным персоналиям. Более того, именно Екатерина распределила все номера, которые должен был написать каждый композитор. Так, Каннобио создал к постановке увертюру, марш и четыре антракта. Сартти написал номера к последнему действию представления. Это четыре торжественных хора на слова Ломоносова и музыкальное оформление (мелодрама и хоры) отрывка из «Альцесты» Еврипида. Пашкевич стал создателем 3 женских свадебных хоров.

Екатерина поручила каждому композитору выступить в том амплуа, где он был силен. Каннобио, известный в России как композитор балетной и инструментальной музыки⁴, замечательно владел оркестровым письмом и вполне профессионально справился с задачей сочинения инструментальных прологов и увертюры. Сартти — наиболее влиятельная фигура в музыкальном пространстве России конца XVIII в., автор сочинений в разных жанрах, но при Российском дворе проявивший себя прежде всего в торжественных, хвалебных сочинениях — стал знаменит во многом благодаря сервилистическому, торжественному тону его придворной музыки. Поэтому именно ему Екатерина отдает

² «Русский XVIII век, ориентированный на европейскую культуру с ее насыщенностью античным и христианским символизмом, активно использовал аллегорическую образность во всех видах искусства» [6, с. 8].

³ Кроме того, в сочинении используются четыре оды М. Ломоносова.

⁴ Он автор 14 балетов для России, 6 сонат для гитары, 2 симфоний, 6 дуэтов для флейты и скрипки и др.



наиболее важные в концептуальном плане разделы сочинения: это парадно-триумфальные разделы (хоры) и «реконструкция» античной трагедии, исполнявшейся на Константинопольском ипподроме в присутствии византийского императора Леона и князя Олега Урманского. Наконец, Пашкевич, известный автор комических опер и любимый императрицей русский композитор, воспроизводил в своих сочинениях характерные национальные типажи, высмеивая пороки российского общества, а также активно опирался на фольклорный тематизм и обрядовые сцены.

Следует отметить, что с точки зрения Екатерины свадебный обряд с музыкой Пашкевича, включенный в представление как «фольклорный элемент», имел в спектакле важное драматургическое значение. Как отмечает Ю. С. Семенова, «императрица продемонстрировала индивидуальный подход к претворению фольклорного материала: она включила народный обряд в музыкально-театральное сочинение “высокого” историко-патриотического содержания. Свадьба молодого князя Игоря и изборской княжны Прекрасы представляет собой не просто великолепную церемонию, она сопровождается обсуждением важных государственных вопросов, в частности, предстоящего греческого похода князя Олега» [9, с. 94]. Такой подход к презентации национального материала для отечественного театра был новым. Как известно, фольклорные обрядовые сцены в музыкальных представлениях XVIII в. активно внедряются в произведения комического рода, тогда как данное представление — жанр серьезный, репрезентирующий высокие государственные идеи. Отметим и то, что традиция опоры на фольклорный обряд в качестве важного драматургического свойства оказывается релевантной и для последующего XIX столетия, когда то или иное обрядовое действие является сюжетным и интонационным стержнем всего сочинения (например, в операх А. Н. Титова). Более того, история отечественной оперы показывает, что именно свадебный обряд становится наиболее востребованным у русских композиторов для воплощения национального начала.

Другим репрезентативным моментом обращения императрицы в ее либретто к фольклору было маркирование идеи единства народов, населявших империю. Для Екатерины, как одного из стратегов идеи территориального расширения, внешнеполитического и внутригосударственного усиления Российской империи, было важно показать единство страны и единство народов, населявших ее, единство державной власти и народа. Напомним, что другое либретто Екатерины — опера «Февей» — также маркировало эту идею, которая была представлена в финале как торжественное шествие народов империи, о чем свидетельствует в своем письме В. Эстергази: «Обстановка великолепна. Действие происходит в России в древние времена. Все костюмы изготовлены с величайшей роскошью из турецких тканей, точно такие, как их носили тогда. Там появляется посольство калмыков, поющих и пляшущих на татарский лад, и камчадалы, которые одеты в национальные

костюмы и также танцуют танцы северной Азии. Балет, заключающий оперу, исполнялся Пиком, мадам Розы и другими хорошими танцовщиками. В нем представлены все различные народы, населяющие империю, каждый в своих одеяниях. Я никогда не видел зрелища более разнообразного и более великолепного» [7, с. 343].

Идея единства народов империи в литературных сочинениях императрицы репрезентируется посредством опоры на фольклорный, обрядовый элементы, соответственно, происходит функциональное расширение использования фольклорного материала. Введение в сюжет «Начального управления Олега» свадебного обряда решало не только задачу создания соответствующего колористического фона оперной сцены, но и маркировало одну из ведущих идеологем своего времени. Представляется, что и приглашение разных композиторов к участию в проекте по-своему также должно было репрезентировать эту идею единения: иностранные композиторы выражали имперское, универсально-европейское начало, тогда как русский — национальное, народное.

Обращение к творчеству разных композиторов, опирающихся на различные творческие установки, породило в стилевом отношении достаточно разнообразный музыкальный материал, что и давало повод музыковедам говорить о стилистической пестроте, эклектике сочинения. Действительно, камерность и пасторальность письма Канобио, пафосность и велеречивость музыки Сарти и «простонародный» язык Пашкевича создавали некоторую разнотильность. Однако учитывая то, что все эти композиторы были возвращены в классицистскую эпоху с ее установками на типизированность, разнотилье в «Начальном управлении Олега» выступает в сглаженном виде.

С другой стороны, представляется, что эта «пестрота» была отчасти предусмотрена и служила более четкому выражению концептуальной стороны сюжета. Так, 1) для воплощения идеи «греческого проекта» необходима была презентация греческого образца — отсюда стилизация античной драмы, порученная Сарти; 2) он же, Сарти, мастер сервиллистического стиля, в своих сочинениях репрезентировал мощь и величие имперской России, что было необходимо в «Начальном управлении Олега» для воплощения героико-патриотических настроений (его торжественные хоры на текст од Ломоносова); 3) эта империя населена разными народами, которых с равной заботой и любовью опекает Екатерина, поэтому этнический компонент исключительно важен, для его раскрытия необходим как минимум показ одной титульной нации — отсюда вытекает необходимость включения хоров Пашкевича в русском национальном характере; наконец, четвертая стилевая модель отразилась в разделах, созданных Канобио — это реверанс в сторону Европы, со странами которой и планировалась реализация греческого проекта.

Таким образом, позиция Екатерины в выборе для воплощения своего сюжета не одного, а нескольких композиторов маркирует ее авторскую стратегию: как грече-



ский проект объединял политические интересы разных стран и предполагал создание нового геополитического пространства и формирования нового государства, так и объединение композиторов, чье творчество тяготело к разным стилевым моделям, в некий консорциум способствовало порождению оригинального в стилевом отношении произведения. Обратим внимание и на синтетическую жанровую природу «Начального управления Олега», которое отсылает нас и к русской обрядовой опере, и к античной трагедии, и к традициям инструментального музицирования эпохи классицизма.

Идея преемственности, взаимодействия разных культурных традиций в рамках «греческого проекта» (взаимодействие Византии и Руси) обнаруживается и в историческом контексте: хорошо известно происхождение древнерусского певческого искусства, собственно, как и других неотъемлемых компонентов богослужебного обряда на Руси — это его византийские корни. Соответственно, Сартти для осуществления попытки реставрации греческой трагедии обратившись к ее признакам — монодической организации напевов, ровности и поступенности мелодического развития, использованию небольшого диапазона, тембра мужских голосов и др., вольно или невольно маркировал те черты, которые в сознании русского человека ассоциировались с русской хоровой богослужебной традицией. Напомним, что в XVIII в. традиции знаменного пения еще сохранялись в церковно-певческой практике, хотя и в редуцированном виде. Следовательно, на музыкальном уровне также обнаруживается реализация «греческого проекта», причем в разных аспектах.

Итак, рассмотрев кратко опыт создания коллективного сочинения «Начальное управление Олега» и его концепцию, мы можем сделать несколько выводов по работе над этим проектом.

Во-первых, поскольку эпоха классицизма предполагает определенный универсализм, то примеры коллективного творчества не предполагали какой-либо существенной адаптации своей творческой манеры письма. В эту эпоху, как известно, правила преобладали над исключениями. И потому примеров такого коллективного творчества мы находим достаточно. Так, только на примере придворной музыки екатерининского периода мы можем вспомнить соавторство Пашкевича и В. Мартини-и-Солера в опере «Федул с детьми» (1791, либретто Екатерины II), а также сочинение музыки к грандиозному театральному фестивалю в честь именин Екатерины (1780, музыка Ф. Торрелли и А. Х. Комаскино) и др. История коллективного творчества перешла и в XIX в., в начале которого известны множественные примеры подобного рода (например, волшебство-сказочная опера «Русалка», которая была представлена разными вариантами (4 части), созданными в соавторстве композиторов К. Кавоса, С. Давыдова, Ф. Кауэра и В. Мюллера или, например, создание водевилей, часто носивших коллективный характер, причем коллективным было как создание музыкальной

части, так и текста). Вероятно, совместное авторство в то время не представлялось чем-то исключительным и далеко не всегда предполагало детальную совместную проработку драматургии создаваемого сочинения.

Во-вторых, несмотря на то что «Начальное управление Олега» заявлено как коллективное произведение, по сути, оно стало заявкой авторской стратегии одной личности, инспирировано одним автором — императрицей Екатериной II, которая единолично определяла как концепцию, так и степень участия каждого из авторов, собственно, персоналии. Каждый из приглашенных в проект участников отвечал только за свой отдел работы, не влияя на концепцию и композицию всего сочинения.

Это подводит нас к вопросу о сотворчестве: в какой степени оно было возможно в данном проекте. Представляется, что здесь каждый из композиторов, выполняя высочайший заказ, который, к тому же предопределял его дальнейшую профессиональную судьбу, был автономен от творческих установок других исполнителей проекта. Вероятно, в этом сочинении сотворчество как факт непосредственного взаимодействия композиторов в проработке драматургии, интонационного материала, тональной логики и т. п. отсутствует. Никаких документальных свидетельств о творческих контактах авторов в процессе создания проекта у нас нет, о них ничего не заявлено и в достаточно пространном предисловии к партитуре, написанном Сартти. Безусловно, мы должны учитывать, что любой композитор, работая с оперным либретто, неизбежно вникает в концепцию произведения, его драматургию, однако признаки формирования общей авторской стратегии здесь отсутствуют. С другой стороны, авторская свобода, творческая самостоятельность композиторов при создании музыки «Начального управления Олега» была весьма ограниченной, поскольку заказчиком и идеологом проекта выступала сама императрица, а возможности отказаться от заказа, либо проявить свою волю в данном случае ни у кого не возникало.

Почему екатерининский проект коллективного сочинения носил авторитарный характер? Вероятно, ответ кроется в самой эпохе. Для XVIII в., времени, когда абсолютистская монархия достигает своего апогея, когда воля и решение царствующего лица предопределяет все — это был понятный и логичный путь. В качестве абсолютного автора здесь выступает Высочайшая особа, которая в максимальной степени раскрывает свои авторские стратегии, а композитор, как ремесленник, профессионально выполняет полученный заказ, не влияя на его концептуальное поле. В последующие десятилетия, как представляется, работа над коллективными проектами носила иной характер, где оригинальная идея, лежащая в основе произведения, получала свое коллегиальное обсуждение, могла быть трансформирована, и каждый из авторов имел возможность в определенной степени повлиять на общую концепцию произведения.



Литература

1. Акимова Т. И. Литературное творчество Екатерины II: «Галантный диалог» в системе авторских стратегий (истoki, функции, жанры). Автореф. ... док. филол. наук. М., 2015. 40 с.
2. Гриффитс Д. Был ли у Екатерины II «греческий проект»? // Екатерина II и ее мир: статьи разных лет / Дэвид Гриффитс; пер. с англ. Е. Леменовой и А. Митрофанова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 349–368.
3. Дризе Н. Театральная старина. Страницы истории русского театра. М.: Просвещение, 2016. 303 с.
4. Кириллина Л. Сартти, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 12–41.
5. Лебедева-Емелина А. Придворный бал как зеркало культурно-политических процессов эпохи. Опыт реконструкции Потемкинского праздника // Вопросы театра. Proscenium. 2015. № 2. С. 212–234.
6. Милюгина Е. Г. Аллегорические программы Н. А. Львова: литературная специфика и жанровые функции // Ученые записки Казанского государственного университета. Том 152. Кн. 2. Гуманитарные науки. 2010. С. 7–21.
7. Порфирьева А. Л. Пашкевич В. А. // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I—XVIII век. Книга 2 (К–П). СПб.: Композитор, 2000. С. 340–344.
8. Семенова Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II. Автореф. ... канд. иск. Казань, 2011. 24 с.
9. Семенова Ю. С. «Русское» и «европейское» в хорах исторического представления Екатерины II «Начальное управление Олега» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 1. С. 93–99.

References

1. Akimova T. I. Literaturnoe tvorchestvo Ekateriny II: «Galantny dialog» v sisteme avtorskikh strategiy (istoki, funktsii, zhanry) [Literary creativity of Catherine II: «Gallant dialogue» in the system of author's strategies (origins, functions, genres)]. Avtoref. ... dok. filol. nauk. M., 2015. 40 p.
2. Griffiths D. Byl li u Ekateriny II «grecheskiy projekt»? [Did Catherine II have a «Greek project»?] // Ekaterina II i eyo mir: stat'i raznykh let [Catherine II and her world: articles of different years] / Devid Griffiths; per. s angl. E. Lemenevoy i A. Mitrofanova. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. P. 349–368.
3. Drizen N. Teatral'naya starina. Stranitsy istorii russkogo teatra [Theatrical Antiquity. Pages of the history of the Russian theater]. M.: Prosveshchenie, 2016. 303 p.
4. Kirillina L. Sarti, Evripid i Tretiy Rim [Sarti, Euripides and the Third Rome] // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of the Moscow Conservatory]. 2012. № 1. P. 12–41.
5. Lebedeva-Emelina A. Pridvornyy bal kak zerkalo kul'turno-politicheskikh protsessov epokhi. Opyt rekonstruktsii Potemkinskogo prazdnika [The court ball as a mirror of the cultural and political processes of the epoch. An attempt to reconstruct a Potemkin feast] // Voprosy teatra. Proscenium [Issues of the theater. Proscenium]. 2015. № 2. P. 212–234.
6. Milyugina E. G. Allegoricheskie programmy N. A. L'vova: literaturnaya spetsifika i zhanrovye funktsii [Allegorical programs of N. A. Lvov: literary specificity and genre functions] // Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific notes of Kazan State University]. Tom 152. Kn. 2. Gumanitarnye nauki. 2010. P. 7–21.
7. Porfir'eva A. L. Pashkevich V. A. [Pashkevich V. A.] // Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskij slovar' [Musical Petersburg. Encyclopedic dictionary]. Tom I—XVIII vek. Kniga 2 (K–P). SPb.: Kompozitor, 2000. P. 340–344.
8. Semenova Yu. S. Muzykal'no-teatral'naya deyatel'nost' Ekateriny II [Musical and theatrical activity of Catherine II]. Avtoref. ... kand. isk. Kazan', 2011. 24 p.
9. Semenova Yu. S. «Russkoe» i «evropeyskoe» v khorakh istoricheskogo predstavleniya Ekateriny II «Nachal'noe upravlenie Olega» [«Russian» and «European» in the choruses of the historical performance of Catherine II «Oleg's Initial rule»] // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan state University of Culture and Arts]. 2019. № 1. P. 93–99.

Информация об авторе

Ирина Викторовна Полозова
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Information about the author

Irina Victorovna Polozova
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State L. V. Sobinov Conservatory»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.



Рыбкова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Rybkovalrina Vladimirovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Conducting Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: sch_irina_82@mail.ru

МЕТАФОРА В СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК» В. В. КАНДИНСКОГО И А. Г. ШНИТКЕ

В статье рассматривается сценическая композиция «Желтый звук» В. В. Кандинского и ее воплощение в музыке А. Г. Шнитке. В ней находят отражение принципы творческой системы художника, которые опредмечиваются на вербальном и невербальном (с помощью цвета и звука) уровнях. Слово, цвет и звук взаимодействуют на протяжении сценического действия. Их сопоставление между собой рождает ассоциации с ветхозаветными и новозаветными библейскими сюжетами. Связи не стабильны, что приводит к актуализации механизма метафоры, в основе которой лежит сопоставление различных явлений, понятий. Обращаясь к текстам В. В. Кандинского спустя 70 лет, А. Г. Шнитке «прочитал» их по-своему: он усилил намеченную художником степень абстракции, что позволило сократить количество персонажей и разделить их на две антагонистические группы «Добро — Зло». В музыкальном решении сценической композиции композитор стремится следовать указаниям, данным в либретто (соответствие содержания картин и частей, сопоставление оркестрового и хорового звучания, интонационный оборот a-b из 2 картины), но очевидно влияние современного музыкального языка (например, алеаторика — в 3 части, ритмическая серия — в 1, 5, 6 частях). «Желтый звук» А. Г. Шнитке — это эксперимент, осуществленный в поисках авторского стиля на пути к полистилистике, в котором соединились философские и этические понятия с авангардным музыкальным языком.

Ключевые слова: сценическая композиция «Желтый звук», В. В. Кандинский, А. Г. Шнитке, метафора, вербальное, невербальное.

METAPHOR IN THE STAGE COMPOSITION «YELLOW SOUND» BY V. V. KANDINSKY AND A. G. SCHNITTKE

The article deals with the stage composition «Yellow Sound» by V. V. Kandinsky and its representation in the music of A. G. Schnittke. It reflects the principles of the artist's creative system, which are objectified at the verbal and non-verbal (by means of color and sound) levels. Word, color and sound interact throughout the stage action. Their comparison gives rise to associations with biblical stories of the Old Testament and New Testament. The connections are not stable, which leads to the actualization of the mechanism of metaphor based on a comparison of various phenomena, concepts. Turning to the texts of V. V. Kandinsky 70 years later, A. G. Schnittke «read» them in his own way: he increased the degree of abstraction, reduced the number of characters and split them into two antagonistic groups «Good — Evil». In the musical composition the composer followed the instructions given in the libretto (correspondence of the acts' content, comparison of orchestral and choral sounding, intonation a-b pattern in 2nd part), but the influence of the modern musical language was obvious (for example, aleatoric — in 3rd part, rhythmic series — in 1st, 5th, 6th parts). «Yellow sound» by A. G. Schnittke was an experiment carried out in search of the author's style on the way to polystylistics, in which philosophical and ethical concepts were combined with avantgarde musical language.

Key words: stage composition «Yellow sound», V. V. Kandinsky, A. G. Schnittke, metaphor, verbal, non-verbal.

Поиски нового в искусстве начала XX в. привели художников в самом широком смысле этого слова к необходимости анализировать материал, лежащий в основе их искусства, для определения его сущностных признаков. С этой целью возникли исследования слов как фонетических структур, звуков как элементов, в которых были акцентированы их первичные качества (высота, длительность, громкость, тембр). Обращенные к зрительному восприятию живопись и скульптура стремились через анализ и синтез структур найти новое видение устоявшегося. Одним из тех, кто наиболее полно и многогранно изучал свойства базовых элементов живописи и ее связь с различными видами искусства был В. В. Кандинский (1866–1944). Его видение искусства (не только живописного, но и театрального) предвосхитило многие режиссёрские искания современности, а его замыслы в области театра, сценографии оригинальным образом отразили идеи *Gesamtkunstwerk*. На полотнах

В. В. Кандинского линии, фигуры, цвета приобрели особое наполнение. Все они получили собственные характеристики через обращение к музыке и слову.

Синтез искусств стал краеугольным камнем теории В. В. Кандинского о взаимодействии различных семиотических систем, которыми являются виды искусства. Данная идея нашла отражение в практике: не только на полотнах, где цветовая палитра выстраивается в согласии с симметрией или внутренней логикой, напоминающей разные «явления» музыки, но и в словесных дефинициях (в труде «О духовном в искусстве» и многих статьях, в том числе «О сценической композиции»), а также в либретто сценических композиций «Зеленый звук», «Черное и белое», «Фиолетовое». Наибольшее признание получила сценическая композиция «Желтый звук»¹, созданная в 1908 г. Спустя 20 лет В. В. Кандинский предпринял попытку создать собственное видение «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского в живописи.

¹ Независимо от поисков художников, писатели осуществляли собственные попытки осмыслить синтез искусств, например, рассказ «Красный смех» (отклик на события Русско-Японской войны, 1904), пьеса «Чёрные маски» (1908) Л. Н. Андреева.



Премьера имела успех, однако с 1928 г. сохранилось лишь несколько акварелей, остальные картины были утрачены.

Обратимся к концепции художника, изложенной в труде «О сценической композиции», где он писал о трех составляющих сценического действия: движение цвета, движение звука, танцевальное движение. Большое значение в ней имеет цветовая составляющая. В. В. Кандинский опирался на так называемые «тембровые» характеристики цвета: холодные и тёплые тона. Теплота или холодность цветов, по мнению художника, является универсальным признаком того или иного цвета. Индивидуализированные черты оттенков формируются на основе центробежности или центростремительности. Цвета группировались попарно.

Первой парой, которая обнаруживает подобную антитетичность, являются желтый и синий цвета. Жёлтый цвет — цвет земли, он центробежен, направлен к зрителю и воплощает телесное (материальное) начало. Синий цвет — напротив, цвет небес, его движение — центростремительно, от человека, он суть духовное начало. Художник приводит параллели и с музыкальными тембрами: «Светло-синее подобно звуку флейты, темно-синее — виолончели. Всё, углубляясь и углубляясь, оно уподобляется удивительным звукам контрабаса. В глубокой торжественной форме звук синего равен звуку глубокого органа» [3, с. 41]. Подобным образом описаны и другие пары — это белый и черный, тесно связанные между собой красный и зеленый, а также оранжевый и фиолетовый цвета.

За прошедшее столетие большинство исследователей сосредотачивали своё внимание преимущественно на смене красок, писали о сценической судьбе произведения. Звук как важнейший пласт «партитуры» сценической композиции В. В. Кандинского был словно выключен из общей картины. Вместе с тем для художника он являлся одной из трех составляющих его концепции.

Музыка в «Жёлтом звуке» В. В. Кандинского является разновидностью феномена предслышания. Каждый читатель либретто может создать собственный музыкальный образ, каждое следующее взаимодействие с текстом может породить иные ассоциации и слуховые представления. Звуковой пласт не является строго регламентированным, в своей пластичности он призван отразить сложность концепции художественного пространства сочинения.

Целью данной статьи представляется выявление семантических связей между музыкой и идеей сочинения в сценической композиции «Желтый звук» В. В. Кандинского и воплощение идей художника в музыке сценической композиции «Желтого звука» А. Г. Шнитке. В соответствии с этим статья делится на две взаимосвязанные части, в которых осуществляется разбор цветовой и музыкальной составляющих, дополняющих и обогащающих смысловое поле разбираемых сочинений.

Выстраивание связей между явлениями или понятия-

ями осуществляется через механизм метафоры в художественном искусстве. Соединение далёкого на основе аналогий, сравнений даёт возможность семантического обновления значений каждого из элементов. А. Ф. Лосев пишет, что «поэтическая метафора <...> имеет свою собственную созерцательную ценность и всегда обладает достаточной глубиной, чтобы в нее всматриваться и о ней задумываться» [5, с. 126]. Метафора — первичный речевой механизм, орудие отражения реальности в нашем сознании, она парадоксальна по своей сути, так как находится на стыке внешнего и внутреннего. Нарушая привычную логику следования вещей, она бросает вызов природному, высвечивая сквозь новые эпитеты существенные характеристики вещей.

В сценической композиции В. В. Кандинского, состоящей из вступления и шести картин, немало метафор: «Изобразительная метафора» глубоко отлична от словесной, <...> лишена двусубъектности, <...> это <...> образ, приобретающий в том или другом художественном контексте символическую (ключевую) значимость, более широкий, обобщающий смысл» [1, с. 22]. Метафора в «Желтом звуке» размещается на двух уровнях: собственно вербальный слой и описание невербального слоя, который включает в себя цвет, звук.

Вербальный слой. В тексте сценической композиции «Желтый звук» слово по своей выразительности стремится догнать цвет. Оно призвано дополнить описание цветового решения. Сложность анализа словесного текста состоит в его краткости и отсутствии диалогов. Их можно обнаружить лишь во вступительной части и во второй картине. В третьей и пятой картинах произносятся невнятные слова. В четвертой картине звучит лишь приказ «Молчать!» Движение от слова к его распадению и последующему восстановлению за пределами действия сопровождается сюжетом, который метафорически совпадает с библейскими событиями Старого и Нового заветов.

«Прежние времена» описаны во вступлении. Их характеризует крайняя степень контраста. Для этого В. В. Кандинский обращается к большому количеству эпитетов, что связано с постоянной потребностью показа движения цвета и света. Интенсивность внутренних процессов трансформации усиливает применение антитез, звучащих в начальных репликах хора («сумрачный свет при солнечном дне»). Нередко применяется оксюморон — «сумрачный свет», «ярко светящаяся тень», «жесткие как камни сновиденья». Невесомые сновидения обретают каменную плотность, теряя свое коренное качество — легкость. Параллельно протекают процессы олицетворения (например, «глыбы с загадками, полными вопросов») и деперсонификации (среди действующих лиц указаны «люди в свободных одеяниях» и «Люди в трико», которые всегда движутся толпой, довольно хаотично передвигаясь по сцене). В произносимом хором тексте слышны «отголоски» извержений вулканов² и монументальных баталий народов³. Метафорическая

² Например, «расплавление... камней... Вздымающийся кверху невидимый... вал...».

³ Например, «радость единения и чернейшие битвы».



природа переключки эпического зачина «Желтого звука» с ветхозаветными преданиями проявляется в только намечаемом сравнении. Здесь редуцированы войны, спасающие герои, в результате ярче высвечиваются состояния участников действия.

Сюжет первой и второй картин наполняется аллюзиями на Благовещение, когда появляется большой Желтый цветок, а также на Непорочное зачатие (когда хор скандирует слова: «Цветы покрывают все... Прикрываем зачатие невинностью. Открой глаза!...» [2]). В третьей картине на сцену выходит тенор, которого можно соотнести с Баховским Евангелистом. Он произносит непонятные слова («Калязи-мунафаколя»), словно на новом языке говорит о начале нового отсчета времени.

В четвертой картине темп развития начинает ускоряться. Призыв «открыть глаза» из второй картины сменяется властным приказом — «Молчать!» Он превращает людей, выходящих на авансцену, в подобие марионеток (именно так указывает В. В. Кандинский). Повторение крика тенора в пятой картине наводит сумятицу в толпе, многие спешно покидают сцену. Описание шестой картины весьма красноречиво: «Великан поднимает медленно в разные стороны обе руки (ладонями книзу) и растёт при этом ввысь. В минуту, когда он достигает высоты сцены и его фигура уподобляется кресту, внезапно наступает темнота» [2]. Намеченная во вступлении метафора устремляется к символу христианской культуры.

Описание невербального слоя. Невербальный слой в сценической композиции складывается из указаний автора на цвет, в том числе цвет одежды персонажей, а также на характер музыки, звучащей в конкретный момент развития сценической композиции В. В. Кандинского.

Синий и жёлтый являются важнейшими красками в сценической композиции, с них начинается и ими заканчивается действие. Синий цвет связан с оформлением сцены. С его помощью показаны глубина пространства, синева непроглядного тумана. В четвертой картине в ярко-синий цвет окрашена башня капеллы, что подчеркивает её устремленность к небесам.

Жёлтый цвет — главная характеристика Большого Жёлтого цветка, появляющегося во второй картине. Он — воплощение земной красоты, хрупкости и знак самой жизни, которая содержится в нём и которую он может передать дальше, сохраняя свою невинность. Жёлтыми названы пять великанов, их очертания не видны, но лица их названы удивительными, что позволяет вспомнить о мифических созданиях — циклопах, детях Геи и Урана. Данная параллель хотя и не артикулирована в тексте, но именно их «желтизна», близость песку и земле даёт импульс к такой ассоциации. Соединение христианских и языческих символов призвано показать погружение в некую синкретическую довременную эпоху, абстрагирование от всяких намеков на какое-

либо время и допущение смешения разных символов и метафор.

Белый и чёрный появляются в четвёртой картине. В белую рубашку одет маленький ребенок, который сидит у башенки, примыкающей к зданию, напоминающему капеллу, и дёргает за шнур, ведущий к колокольчику. Он представляет собой полюс жизни с её огромным скрытым потенциалом. В чёрном костюме выходит на сцену «очень толстый» Чёрный человек, приказывающий «Молчать!» Несмотря на свой «очень красивый голос», он несет в себе разрушающее начало, смерть.

Колокольчик и здание, похожее на капеллу, вновь отсылают зрителя к христианской символике, что подтверждает вероятностную возможность трактовки сюжета как, в том числе, библейского. В этом случае колокольный звон может быть истолкован как призыв уверовать в единого Бога, а крик Чёрного человека можно уподобить крику первосвященника фарисеев Каифы.

Особой выразительностью обладает смешение всех цветов в пятой картине, где толпа людей выходит на сцену: «Слева появляется множество людей в трико разного цвета. Волосы окрашены соответствующей цвету трико краской. Также и лица. (Люди как марионетки)» [2]. Пестрота действует как нивелирование индивидуальности.

Отсутствие стабильных связей между образами, отличающее метафору от символа, можно увидеть в шестой картине, где ломаются многие прежние иллюзии и возникают новые. Как говорилось выше, главным персонажем картины становится великан с жёлтым лицом, чья фигура уподобляется кресту. Его движения демонстрируют огромную духовную силу, позволяющую ему преодолеть рамки материального. Возникновение этого великана не случайно, он был вначале мальчиком в белой рубашке, затем — Белым человеком. Жёлтый цвет, возникший над ним, придает ему сил, трансформирует его (мерцает ли тут сюжет моления о Чаше?) и позволяет пройти путь до конца.

Звучание музыки пронизывает композицию. Она действует наравне с цветовой составляющей. Если цвет характеризует персонажей и участников, то музыка призвана комментировать происходящее, с её помощью даётся оценка событий. Тщательность её фиксации максимальна, В. В. Кандинский предполагает использование оркестровой музыки и хорового пения. Они действуют параллельно во вступлении, первой и второй картинах: начало и окончание картин обозначено инструментальным звучанием, в центральной части картины «помещен» хор; с третьей по шестую картину всё пространство поглощается оркестровой музыкой⁴, она остается единственным комментатором действия.

Инструментальная музыка не содержит стилевых знаков, напротив, подчеркивается вневременная сущность сценической композиции В. В. Кандинского. Пульсация музыкальных тонов продолжает мысль художника о движении как основе художественной композиции.

⁴ В. В. Кандинский пишет: «Оркестр борется с хором и побеждает его» [2].



В тексте применяются характеристики, в которых отмечены регистровые «перепады» и точное нотное выражение («движение цветка сопровождается тоненькое *си*, движение листа — очень низкое *ля*»), «высокие и низкие тональности», характер («Музыка приобретает определенность. <...> Музыка крикливая, бурная, <...> отдельные звуки, наконец, поглощаются громогласной бравурностью» [2]). Отмечается и параллелизм цвета, света и музыки: «С усилением света музыка уходит вглубь. <...> Затем вновь слышатся в оркестре отдельные краски» [2]. Чуткое вчувствование в музыкальный процесс ощущается в описании звукового пласта.

Музыка не была чужда знаменитому художнику, известно, что он играл на фортепиано и виолончели, его кумирами были Р. Вагнер⁵, А. Шенберг, М. П. Мусоргский. Их видение нового в искусстве резонировало с представлениями художника. Будучи не знаком с А. Н. Скрябиным, он сблизился с биографом композитора Л. Л. Сабаневым, с помощью которого ближе узнал о творчестве создателя «Прометей».

Он был знаком с Фомой Гартманом — композитором, пианистом дирижером, музыкальным критиком, пропагандистом идей С. И. Танеева, благодаря которому В. В. Кандинский познакомился с Б. Л. Яворским и его теорией «ладового ритма». Именно Ф. Гартман первоначально написал музыку к сценической композиции «Жёлтый звук». «Кандинский ценил своего друга как хорошего композитора. Он подробно излагал в письмах Гартману свои соображения по поводу музыки к “Жёлтому звуку”: при личных встречах (уже в начале 1909 года) они вместе набрасывали музыкальные эскизы. Собственно Гартман сделал только черновой музыкальный набросок к композиции» [4, с. 96]. К сожалению, они были утеряны во время Первой мировой войны⁶.

А. Г. Шнитке обратился к сценической композиции на текст В. В. Кандинского для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора «Жёлтый звук» в 1973 г. (год создания — 1973–1974; вторая редакция — 1983). Импульсом послужило предложение Г. Н. Рождественского «написать произведение для готовящегося им концерта “Музыка и живопись”, <...> выбрать в качестве темы что-нибудь из живописных произведений. <...> Однако намеченного исполнения в концерте Рождественского по каким-то причинам не произошло. Премьера состоялась в 1975 г. во Франции <...> в местечке Сен-Бом» [8, с. 88]. В Москве первое представление сценической композиции состоялось в 1984 г. в Концертном зале имени П. И. Чайковского. «Пантомима была поставлена Московским ансамблем пластической драмы (художественный руководитель — Г. К. Мацкявичюс), партию сопрано исполнила прекрасная певица Нелли Ли» [8, с. 89]. Обращение к этому сюжету стало для композитора своеобразным

вызовом. Во всех монографиях, посвященных творчеству композитора, «Желтый звук» назван одним из самых сонористических сочинений А. Г. Шнитке.

А. Г. Шнитке стремится сохранить выстроенную В. В. Кандинским звуковую «картину», оставляя неизменными основную интонацию *a-h*, связь характера музыки и движения, соотношение инструментального и хорового звучания. Вместе с тем почти 70-летний перерыв «повлиял» на содержание либретто «Жёлтого звука». Как рассказывал А. Г. Шнитке в беседах с Д. Н. Шульгиным [9], содержание сочинения сконцентрировалось вокруг противостояния сил Добра и Зла. Метафорой первого полюса явились Желтый цветок, Белый человек, другой полюс — Чёрный человек и великаны. Редукция и переосмысление сюжета приводит к необходимости воплотить в музыке систему «вновь созданных» образов, для этого композитор обогащает метафорические образы В. В. Кандинского метонимическими⁷ переносами. Сопряжение комплексного словесного образа и устоявшихся интонационных формул приводит к подчеркиванию пространственных ассоциаций в музыке, что увеличивает её значение в семантической картине целого. В сценической композиции на равных начинают действовать и цвет, и движение, и музыка.

А. Г. Шнитке сохраняет структуру либретто: вступление и шесть частей. Начало второй части в тексте и музыке совпадает. Она открывается лейттемой «*a-h*». Это сочетание функционирует подобно дихотомии. Звук *a* представляется «эталонным», именно с него начинается настройка инструментов оркестра. Звук *h* выступает в роли антагониста, где *h* есть иное, нежели *a*, «не — ля». Подобная дуалистичность корреспондирует с системой цвета В. В. Кандинского, где цвета сгруппированы по два.

Тема, состоящая из двух звуков, адресует к минималистическому паттерну, который в ходе развития претерпевает лишь незначительные изменения. С. П. Полозов, исследуя возможности информативного подхода в анализе тематизма, пишет: «Приём многократной репетиции звука в мелодии <...> оказывается достаточно мощным средством музыкальной выразительности. Он связан не столько с потерей семантики, сколько с переводом её в иную содержательную плоскость, к глубинным слоям содержательности музыки» [7, с. 24–25]. Репетитивность, присущая развертыванию лейттемы, указывает на особый «застывший» ход времени. Статика контрастирует с динамикой действия (появление Жёлтого цветка). В музыкальном тексте развитие связано с тембровым обновлением (лейттема звучит у кларнета, трубы, скрипки), ритмическим варьированием (сокращение ритмического рисунка, появление пунктирного ритма), помещением звуков лейттемы в разные регистры. Аллюзия на минималистическую технику призвана

⁵ В работе «О сценической композиции» В. В. Кандинский подробно разбирает значение оперной реформы Р. Вагнера.

⁶ При жизни художника ни в одном театре спектакль не был поставлен.

⁷ «Метонимия (от греч. *metonomadzo* — переименовывать) — вид тропа, в котором сближаются слова по смежности обозначаемых ими более или менее реальных понятий или связей. В метонимии явление или предмет обозначается с помощью других слов и понятий» [6, с. 215].



показать сложное сочетание созерцания и изменения в ходе сценического действия.

Обращение к хоровому звучанию позволяет увидеть в этой сценической композиции отголоски мистерии. Текст из либретто В. В. Кандинского использован целиком в хоровых партиях во вступлении и второй картине. Он исполняется как традиционно (пение с текстом, вокализ), так и с применением шепота на выдохе, крика (в первой, третьей, пятой картинах). Во вступлении звучание начинается с басов (применяется *divisi* на 4 голоса). За счёт переключек создаётся эффект гулкого пространства. На словах «Смех и слёзы... при проклятье молитва...» *subito forte* вступает смешанный хор. Звуки нотированы условно, требуется исполнить максимально высокий звук и проскандировать текст в предложенном ритме. Из пласта хорового звучания выделяется тенор соло, он выкрикивает что-то невнятное, текст композитор не фиксирует.

В развитии сюжета для А. Г. Шнитке было важным отразить в музыкальном языке логику цветовой палитры и парность образов, содержащихся в либретто В. В. Кандинского. Явление цвета метафорически сопоставлено в музыке с сонористическими звучностями. Музыкальная материя сосредоточена на звучании вертикалей. Развитие направлено от нонаккордов к образованию кластеров.

Показ «красочности» сопряжен и с импровизационностью, она проявляется в виде ненотируемых тремоло, а также в виде алеаторики. Данный приём использован в третьей части, в которой «действие» сосредоточено на сочетании лучей ярких цветов: синий, красный, фиолетовый, зелёный, затем лимонно-жёлтый. Ограниченная алеаторика становится метонимией хаоса и «бездействия» на сцене. «Игра обертоновыми красками, когда отдельные аккорды как бы купаются в их звучании (такое происходит особенно часто в четвертой части у фортепиано в сольной каденции), или когда, скажем, в VI части вся оркестровая ткань составляется из обертонов; звуковые эффекты глиссандо по обмотке басовых струн» [9, с. 69]. Колористическая роль отводится и хору, который трактован как особая краска внутри оркестра.

Одной из важных характеристик становится ритмическая серия, служащая метафорой пути и олицетворением собственного музыкального «героя» (Белый человек). Она звучит в первой, пятой и шестой частях, построена по принципу увеличения — 4, 6, 8, 11. Минимальной расчетной длительностью является четверть. Серия выдерживается не строго. Фиксируется лишь момент начала серии, которая первоначально звучит в виде четырёхголосного канона у фортепиано, кларнета, колокольчиков и трубы. Сохранение ритмического рисунка даёт возможность менять интонационный облик серии:

- в первой части — преимущественно восходящее движение, большой диапазон в мелодии;

- в пятой — её вариант звучит у сопрано соло;
- в шестой части — восходящее движение заменяется нисходящим.

Тема «пути» притягивает к себе и интонацию темы креста, которая вырастает из лейттемы «*a-h*» и дополняется «*gis*». Данная риторическая фигура также связана с образом большого Жёлтого цветка, который в сюжете, воплощаемом А. Г. Шнитке, является символом чистоты, красоты и жертвенности.

Особая семантическая нагрузка ложится на солирующие инструменты — орган и фортепиано, кларнет и трубу. Они сгруппированы попарно, что вновь ассоциируется с принципами системы цвета В. В. Кандинского. Звучание органа и фортепиано прославляет всю композицию, они появляются во всех частях и становятся своеобразными «проводниками» действия. Их тематизм в достаточной мере самостоятелен, чаще опирается на аккордовую фактуру. Вступление открывают аккорды фортепиано, к которым присоединяются «длящиеся» септаккорды у органа и шёпот хора. В первой части именно у фортепиано начинает звучать ритмическая серия, подхватываемая кларнетом, затем колокольчиками. В третьей части, где своего максимума достигает алеаторика, роль ведущего инструмента переходит к органу, он становится «опорой» звучания, над которым надстраиваются остальные голоса. Возвращение тембра фортепиано в четвертой части сигнализирует о ситуации разрыва между прежде мыслящимися «близкими» тембрами, что провоцирует их временное исчезновение в начале пятой части. Фортепиано вновь возникает лишь после соло тенора в пятой цифре, а орган — в цифре 22. В шестой части вертикали аккордов у органа и фортепиано подражают хоралу, дублируя облик ритмической серии, помещённой в партию колокола. Подобное слияние тембров-«проводников» с основным тематическим материалом позволяет говорить о наступлении финала, в котором обобщается предыдущее развитие.

Кларнет и труба также звучат во всех частях. В отличие от органа и фортепиано, они звучат одновременно, им поручается проведение основных тем: ритмической серии в первой части, лейттемы «*a-h*» во второй части. Дуэт этих инструментов сопровождает звучание клавишных. С точки зрения тембровых характеристик, звучанию кларнета присуща мягкость, нежность, а трубе — напротив, активность. В этой паре голосов сокрыт единовременный контраст статики и динамики, заключённый в либретто.

Значение парности в сценической композиции велико, что становится дополнительным подтверждением важности метафоры в этом сочинении, которая всегда возникает на стыке двух элементов. Однако есть в партитуре один инструмент, существующий обособленно — это колокол. Он появляется только в шестой части⁸. Его интонации — аллюзия на бой курантов на Спасской башне Кремля и одновременно знак окончания действия.

В постановке Г. К. Мацкявичюса сюжет далёк от за-

⁸ Здесь наблюдается расхождение со сценарием В. В. Кандинского, где выписан только колокольчик в 4 части: маленький ребенок в белой рубашке дергает за веревку маленький «прыгающий» колокольчик.



мысла В. В. Кандинского. На протяжении всего действия сцена остается черной. Жёлтый цветок появляется не во второй картине, а уже во вступлении, где становится очевидным противопоставление Жёлтого цветка (женская партия), движения которого напоминают колыбельный огонь, и Чёрного человека (мужская партия), который подобно кукловоду дергает людей за нитки. Образы мальчика и Белого человека соединены с убегающим в конце третьей картины тенором, изображающим колокольный перезвон в четвертой картине и умирающим в начале пятой картины. Попытки Желтого цветка воскресить его не увенчиваются успехом, а толпа, окружающая Черного человека, насмехается над ними. Развязка наступает в шестой картине, где всё затягивается желтым полотном, над которым возвышается Черный человек; так Зло оказывается выше Добра. Всё превращается в трагедию умирания, которая повторяется вновь и вновь. Абстрактность действия начинает тяготеть к сюрреализму, граничащему с эпатажем, и к отражению своего времени, когда индивидуальность подавлялась.

В названии сценической композиции может быть выявлен еще один пласт значений, актуализирующийся в 1970-е гг. В то время в жёлтый цвет красили милицмейские машины. Существовало устойчивое выражение «жёлтый дом» — синоним психиатрической больницы. В те же годы в полном объеме был издан роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», героиня которого несла «отвратительные, тревожные жёлтые цветы». Приобретенная с годами полисемантическая данность В. В. Кандинским названия способствовала обретению им новых измерений.

Сценическая композиция «Желтый звук» В. В. Кандинского на протяжении XX — начала XXI вв. была исполнена не единожды. Премьера состоялась в 1972 г. в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, музыка была восстановлена по наброскам Ф. Гартмана американским композитором Г. Шуллером. Европейская публика увидела «Жёлтый звук» в 1976 г. в Театре Елисейских Полей (Париж)⁹, в качестве музыкального сопровождения были использованы сочинения А. Веберна. С музыкой А. Г. Шнитке она была исполнена дважды: во Франции — в 1975 г., в СССР (Москва) — в 1984 г. «Картинки с выставки» В. В. Кандинского прозвучали в Университете искусств в Берлине в 1983 г.

Идеи В. В. Кандинского нашли продолжение в области театрального искусства, которое получило название «театр художника». В нём художники становятся со-авторами драматургов, режиссеров, сценографов. В настоящее время в этом направлении работают Инженерный театр АХЕ и «Лаборатория Дмитрия Крымова». Подобного рода эксперимент в 2002 г. также был осуществлен при постановке балета «Золушка» в Мариинском театре.

⁹ Постановка также была показана во Франкфурте-на-Майне (1982), Берне (1987), Манчестере (1992). В 2010 г. в Нью-Йорке людьми в «Желтом звуке» заменили на кукол, а в 2011 г. в Лугано сценическая композиция предстала с музыкой итальянского композитора К. Чичери. В том же году спектакль (на основе оригинальной партитуры) прошел в Лондоне в рамках празднования столетия творческого объединения «Синий всадник».

В сценической композиции «Жёлтый звук» А. Г. Шнитке метафоры, а также уподобления, метонимические переносы стали механизмом выявления плана содержания. Они послужили средством раскрытия абстрактного сюжета, в котором и В. В. Кандинскому, и А. Г. Шнитке удается балансировать на грани нового и узнаваемого. Каждый персонаж, цвет, звуковой комплекс представляли для них объект для сравнения и рефлексии.

Система образов в «Жёлтом звуке» строится как система ребусов, где каждый элемент находится в тесной связи с остальными, и для разгадки не обязательно двигаться только вперед, но, возможно, важно оглянуться назад. Именно в сопоставлении предметов, явлений открывается нечто особое, присущее только этому персонажу или ситуации. Действуя подобно озарению, метафорическое приращение смысла способствует образованию новых контекстов: например, у В. В. Кандинского содержание шестой картины требует переоценки всего произошедшего в либретто ранее; у А. Г. Шнитке — появление лейттемы и ритмической серии в разных частях, которые олицетворяют Желтый цветок и главного героя.

Авангардная направленность либретто, возможно, несколько сузила «временной» охват средств выразительности, ограничив их лишь XX в., вместе с тем внутри сонорных звучностей и алеаторики композитор путём применения метафоры и метонимии находит музыкальные параллели с фабулой, которая в своей иносказательности тяготеет к притче.

Анализ различных по своей трактовке «текстов» В. В. Кандинского и А. Г. Шнитке позволяет говорить о двух разных видениях сюжета: первое нацелено на онтологическую трактовку, другое показывает нравственно-этическую трагедию. Музыка в сценической композиции А. Г. Шнитке имеет дополняющую функцию, она не призвана заменить цветовую драматургию. Композитор, понимая это, следовал за точными пометками автора, но и самостоятельность видна в партитуре: находки в области фактуры и тембровых сочетаний. Он опирается на привычные ему музыкальные знаки: сонорное звучание, алеаторика как метонимия хаоса, ритмическая серия как метафора пути, лейттему, аллюзийно похожую на мотив креста.

Среди сценических сочинений композитора «Жёлтый звук» занимает особое место, фиксируя промежуточный этап пути от «Трёх стихотворений Марины Цветаевой» (1965) и «Pianissimo» (1968) к полистилистика как проявлению авторского стиля. Метафорическая «ребусность», нелинейная направленность позволяют А. Г. Шнитке сопоставлять, на первый взгляд, «далекие» модели и техники. В сценической композиции «Желтый звук» полистилистика только намечается, но уже можно найти параллели с будущей кантатой «История



доктора Иоганна Фауста»: многочастность, актуализация на уровне содержания антитезы Добро — Зло,

дифференциация тембров внутри фактуры.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сборник / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 5–33.
2. Кандинский В. В. Желтый звук. О сценической композиции. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik17.html> (дата обращения: 20.02.2022).
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (живопись). Л., 1989. 69 с.
4. Крымская И. И. Музыка Фомы Гартмана к сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук» // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. № 3. С. 95–108.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.

6. Метонимия // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: «Просвещение», 1974. С. 215–216.
7. Полозов С. П. О возможностях информационного подхода в исследовании музыкального искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 21–31.
8. Холопова В. Н., Чigareва Е. И. Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
9. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. 109 с.

References

1. Arutyunova N. D. Metafora i diskurs [Metaphor and discourse] // Teoriya metafory. Sbornik [Metaphor theory. Compilation] / Obshch. red. N. D. Arutyunovoj, M. A. Zhurinskoj. M.: Progress, 1990. P. 5–33.
2. Kandinskij V. V. Zheltyj zvuk. O stsenicheskoj kompozitsii [Yellow sound. About stage composition]. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik17.html> (Access date: 20.02.2022).
3. Kandinskij V. V. O duhovnom v iskusstve (zhivopis') [About the spiritual in art (painting)]. L., 1989. 69 p.
4. Krymskaya I. I. Muzyka Fomy Gartmana k stsenicheskoj kompozitsii V. Kandinskogo «Zheltyj zvuk» [Music by Thomas Hartmann for the stage composition of V. Kandinsky «Yellow sound»] // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova]. 2018. № 3. P. 95–108.
5. Losev A. F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo

- [The issue of symbol and realistic art]. 2 izd., ispr. M.: Iskusstvo, 1995. 320 p.
6. Metonimiya [Metonymy] // Slovar' literaturovedcheskih terminov [Dictionary of literary terms]. Red.-sost. L. I. Timofeev, S. V. Turaev. M.: «Prosveshchenie», 1974. P. 215–216.
7. Polozov S. P. O vozmozhnostyah informatsionnogo podhoda v issledovanii muzykal'nogo iskusstva [About the possibilities of the information approach in the study of musical art] / Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 21–31.
8. Kholopova V. N., Chigareva E. I. Al'fred Shnitke [Alfred Schnittke]. M.: Sov. Kompozitor, 1990. 350 p.
9. Shul'gin D. I. Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom [Alfred Schnittke's Years of Obscurity: Conversations with the Composer]. M.: Delovaya liga, 1993. 109 p.

Информация об авторе

Ирина Владимировна Рыбкова
E-mail: Sch_irina_82@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, дом 1

Information about the author

Irina Vladimirovna Rybkova
E-mail: Sch_irina_82@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av..



Маринцова Анна Сергеевна, аспирант Академии русского балета им. А. Я. Вагановой
Marintsova Anna Sergeevna, postgraduate student of The Vaganova Academy of Russian Ballet
E-mail: anna_marintsova@inbox.ru

ФЕНОМЕН ПЕРФОРМАНСА В ПРОСТРАНСТВЕ ТРАДИЦИОННЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

В статье предпринимается попытка типологизировать феномен перформанса в пространстве традиционных видов искусства. В современном мире происходит проникновение перформативных практик в классические виды искусства, вместе с этим наблюдается их модернизация. Рассматриваются различные вариации подобного соединения, выделяются их основные особенности, а также детально анализируется каждый тип. Художественные практики, возникшие в конце XX столетия, продолжают эволюционировать в XXI веке. Их изначальная содержательная идея изменилась, а сам перформанс перестал быть маргинальным искусством, трансформируясь в институциональное явление. Сегодня перформанс стал частью стратегий культурных индустрий. Мировые музеи, библиотеки, театры и другие учреждения культуры активно заимствуют данные приемы как способ привлечения зрителей. Вместе с тем меняется суть перформанса. Автор исследования рассматривает каждый тип новой художественной практики через историческую призму, определяет причины их появления и выявляет основные подтипы.

Ключевые слова: современное искусство, традиционные виды искусства, перформанс, перформативный акт, история перформанса, постмодернизм.

THE PHENOMENON OF PERFORMANCE IN THE FRAMEWORK OF TRADITIONAL ART FORMS

The article makes an attempt at typologizing the phenomenon of performance in the framework of traditional art forms. In the modern world, we can witness the process of performative practices penetrating classical art forms, which leads to their upgrade. The article also reviews different variations of such a combination, highlights their characteristic features and analyzes each type in detail. Artistic practices that emerged at the end of the 20th century continue to evolve in the 21st century. Their original core ideas have changed, performance itself has ceased to be a marginal art and transformed into an institutional phenomenon. Nowadays, performance is a part of cultural industries' strategies. World museums, libraries, theaters and other cultural institutions actively incorporate these techniques into their work as it is a proven way of attracting the audience. At the same time, the essence of performance is changing. The author of the present article studies each type of the new artistic practices through the prism of history, determines the reasons for their appearance and identifies the main subtypes.

Key words: contemporary art, traditional art forms, performance, performative act, the history of performance, postmodernism.

Искусство перформанса по-прежнему вызывает огромное количество вопросов у современных исследователей. В научных трудах отсутствует единое определение понятия и четкие характеристики дефиниции, нерешенной остается проблема, связанная с модернизацией перформативных практик. Полностью или частично данная форма искусства заимствуется культурными индустриями для привлечения внимания современного зрителя и стремления сделать его частью действия, а также возродить интерес к классике. Происходит слияние традиционных видов искусства с перформативностью.

В связи с этим мы хотим предложить новую типологизацию искусства перформанса на основе апелляции к традиционным видам искусства:

1. Театральный перформанс.
 - 1.1. Классическо-театральный перформанс;
 - 1.2. Перформативно-театральная читка;
 - 1.3. Иммерсивный театр.
2. Литературный перформанс.
 - 2.1. Поэтический перформанс;
 - 2.2. Прозаический перформанс;
 - 2.3. Поэтико-прозаический перформанс.
3. Музыкальный перформанс.
 - 3.1. Немзыкальный или музыкально-перевер-

нутый инструментальный перформанс;

3.2. Атональный или дисгармоничный музыкальный перформанс.

4. Цирковой перформанс.

5. Перформанс художников.

6. Цифровой перформанс.

7. Хореографический перформанс и т. д.

Важно отметить, что все вышеперечисленные типы могут встречаться не в чистом виде и пересекаться друг с другом. Но каждый вид имеет ярко выраженные художественные элементы и характеристики.

В отечественной науке наиболее обширные принципы типологизации перформативных актов даёт М. А. Антонян. Ее классификация базируется на выборе ключевой основы, «ядра» акции — главенствующего элемента или черты, на которую делается акцент, и представляющего собой основную силу воздействия [2].

Р. С. Осминкин разрабатывает типологизацию коллективных перформансов по трем критериям: процессуальность, коммуникативность и прагматика [15]. Каждая классификация интересна и позволяет проанализировать классический перформанс. Например, такой «эталонный», как у Марины Абрамович, ведь в современных условиях меняется и само искусство, и отношение к нему.



Есть необходимость рассмотреть отдельные типы перформанса в слиянии с традиционными видами искусства. Классификация М. А. Антонян позволяет проанализировать только первозданные виды перформативных практик. А типологизация Р. С. Осминкина рассматривает коллективные перформансы, которые больше имеют социальную природу, хотя и базируются, несомненно, на искусстве. Любое направление эволюционирует под влиянием разных факторов. Очень часто можно наблюдать, что художники сами озаглавливают свои перформансы (литературный, музыкальный и т. п.). Из-за этого в отечественной науке возникает лакуна. Появляется необходимость систематизировать и проанализировать новые типы.

Сегодня перформативные практики используют для привлечения зрителя в музеи, театры, библиотеки и другие учреждения культуры. Можно сделать промежуточный вывод, что искусство перформанса модернизируется и изменяет свою первоначальную цель. В свое время и поп-арт был искусством, отражающим исключительно ценности массовой культуры, но затем стал практиковаться в рекламе и в дизайне.

Несмотря на широкое развитие перформативных практик, сама дефиниция «перформанса» может быть темой отдельного исследования.

Несколько интересных определений приводит М. А. Антонян. Она цитирует понятие Нью-Йоркского музея современного искусства, которое гласит, что составными частями перформанса являются: время, пространство, тело художника и взаимоотношение творца с публикой [3, с. 8].

Свое определение понятия дает Марина Абрамович: «Перформанс — это умственная и физическая конструкция, созданная вами в специальном месте и в специальное время перед аудиторией, и в момент, когда вы вступаете внутрь этой конструкции, начинается перформанс. Дальше может произойти все что угодно, и все что случится — часть произведения» [1].

М. А. Антонян пишет о том, что не все художественные акты можно назвать перформансом, хотя и сами художники часто приписывают этот термин иным формам искусства. В своей монографии она подробно анализирует, в каких вариантах термин применяют неправильно, при этом отмечает, что проникновение искусства перформанса в другие сферы связано с деятельностью самих перформансистов «к размыканию институционального пространства и обращению к массовому пространству культуры» [3, с. 43].

Художники пытались перенести искусство в жизнь массового «общества потребления», о котором писал Ж. Бодрийяр [6]. Коммерциализация искусства — это тенденция XX века. Сейчас ощущается спад интереса к традиционному искусству. Поэтому перформанс модернизирует его, чем привлекает представителей визуально-виртуальной культуры.

Далее разберем более детально каждую часть нашей типологизации.

Театральный перформанс. У театра и перформанса есть тесная связь. Представители радикального движения дадаизм, в свое время выступая против театра, задали тенденцию театрализованности представлениям. На вечерах, которые проводились в «Кабаре Вольтер», они использовали хаотичные выступления (то есть отсутствовала четкая программа), всё это дополнялось невероятными костюмами и масками, участники зачитывали симультанную¹ поэзию. Несомненно, это вызвало, с одной стороны, интерес, с другой — конфликт с академическими представлениями об искусстве. Даже выставки дадаистов строились по принципу случайности, дабы зрители постоянно находились в движении. Пародирование известных работ, гендерные переосвоения — все это несло некий элемент телесности, который ярко выражен в первых перформативных актах.

Но не только искусство дадаизма стало основанием появления перформанса. Футуристы сыграли немаловажную роль в анализируемом нами процессе. Их публичные манифесты напоминали больше театрализованное представление с элементами перформативности (общение с аудиторией и попытка вызвать реакцию). Они специально призывали уничтожать музеи и библиотеки, надеясь на критику общества, дабы «встряхнуть» зрителя. В футуристических спектаклях буквально происходило «расчеловечивание мира», сами постановки были весьма экстравагантны, достаточно сложно было пересказать их сюжет и выявить общую логику [12, с. 47]. Всё это противоречило традиционному театру, но вместе с тем заимствовало его элементы.

Для современного театрального перформанса первично драматическое действие. Это не просто театральное представление в классическом понимании. Тут обязательно присутствует элемент взаимодействия с публикой, эпатажность, полное или частичное погружение зрителя в сюжетно-визуальную линию. Зачастую используются яркие грим и костюмы. За основу может браться как классическое, так и современное произведение. В постановках может пересматриваться даже изначальный смысл, закладывавшийся автором.

Огромный рывок в данном направлении сделала признанная «бабушка» перформанса Марина Абрамович. Она поставила спектакль «Жизнь и смерть Марины Абрамович». В данном представлении кроме фактов биографии автора была запланирована сцена похорон художницы-перформансистки.

Спектакль Марины Абрамович — это рефлексия на тему смерти, которая тесно связана с компонентом Восточно-Европейской культуры.

Перформанс представляет собой действие, выходящее за логическое восприятие, некий калейдоскоп эксцентричных сцен-иллюзий, он фантасмагоричен, и лишь только герои, которые иногда обращаются к зри-

¹ Симультанная поэзия — синтетический жанр, позволяющий переосмыслить вагнерианскую идею синтеза искусств. Опирающийся на находки кубизма и орфического футуризма, с одной стороны, и на полиритмическую музыку и бриитизм — с другой, симультанная поэма разрушает классические механизмы чтения/восприятия поэтического текста.



телю-реципиенту, напоминают о реальности происходящего. Перформатор-режиссёр добивается тесного контакта с аудиторией при помощи жанровых законов перформанса в спектакле. Лица у всех актёров закрашены белым цветом, а глаза выделены чёрным. Сделано это для того, чтобы подчеркнуть мимику действующих лиц. Внимание привлекается ещё и тем, что на сцене практически нет реквизита. На важные детали происходящего актёры намекают своими действиями. Логической развязкой своей истории Марина Абрамович делает смерть. Для неё похороны — это творческий эксперимент, художественное средство воздействия на зрителя. По ее словам, «биография — материал, спектакль — поэтическое произведение биографического театра». Сама автор утверждает, что это уже не спектакль в привычном понимании, а именно перформанс [10].

У театрального перформанса есть свои разновидности, такие как:

1. Классическо-театральный перформанс.

Здесь представление строится практически как традиционный театральный спектакль, однако включает в себя ряд отличительных элементов. Среди них:

- 1) свободное пространство или минимум декораций;
- 2) каждый элемент может выступать как символ (жест, декорации, свет, музыка и т. д.);
- 3) четвертой стены нет (общение с публикой или взаимодействие с ней);
- 4) использование мультимедийных технологий (видеоизображение, звукояд);
- 5) интеграция традиционного театра в перформанс.

Один из примеров — спектакль «Зубная фея» по мотивам поэмы Анны Ревякиной.

2. Перформативно-театральная читка.

Сама форма читки в присутствии публики существует с середины XX века, но черты перформативности она приобретает в XXI. Главный сущностный признак — общение со зрителем. Актер может ходить по залу, обращаться к присутствующим. Сводятся к минимуму элементы сценического костюма (чаще его вовсе нет) или реквизита, в качестве последнего могут быть использованы листы с текстом пьесы. Перформер может подсаживаться к зрителям, касаться их и т. п. Как в традиционной, так и в перформативной читке сцена не отягощена декорациями. Иногда присутствует аудио сопровождение.

В качестве примера приведем постановку «Система ограничений» московской театральной группы.

3. Иммерсивный театр.

В последние годы данная форма вызывает большой интерес. Возникший как синтез квеста, видеоигр, театра и перформанса, иммерсивный спектакль предполагает погружение в него зрителя. Первоначальный вариант — театр-променада, но, в отличие от него, современный извод имеет элементы «бродилки» (зритель сам выбирает траекторию своего движения, от этого зависит вся линия сюжета, которую он увидит). Главная особенность — выстраивание зрителем собственного нарратива. Феликс Барретт, художественный руководи-

тель театральной группы Punchdrunk, подчеркивает, что в традиционном театре делят зрителей по принципу престижности (самые дорогие билеты продаются на первые ряды). В иммерсивном театре не важна цена билета, только «смелый» зритель способен увидеть представление. Ян Возняк на примере спектакля «Утопленник» выделяет несколько характеристик иммерсивного театра Punchdrunk, которые в целом можно отнести ко всем иммерсивным шоу:

- 1) тщательная проработка всех деталей окружения;
- 2) аура мистики;
- 3) размытие принятых границ вовлечения и интимности между перформерами и зрителями;
- 4) маски для зрителей [11].

Сюда можно добавить:

- 1) необходимость отдельного здания;
- 2) наличие модератора (он объясняет правила) и т. п.

Яркими примерами можно назвать «Вернувшиеся» постановка Мигеля и «Черный русский» Максима Диденко.

Литературный перформанс. Можно сказать, что литература тесно связана с перформативными практиками. Благоприятной почвой для нового явления послужила парадигма постмодернизма, представители которого в большинстве случаев отвергают авторскую оригинальность. Любое произведение рассматривается ими как компиляция ранее написанного, использующая принцип интерпретации и цитатности. Жак Деррида, рассматривая мир как текст, писал: «Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. “Нет ничего вне текста”: это означает, что текст — не просто речевой акт. Допустим, этот стол для меня — текст. То, как я воспринимаю этот стол — долингвистическое восприятие, — тоже само по себе для меня текст» [16]. Таким образом, становится понятно, что слияние перформанса и литературы — это абсолютно закономерный процесс. Новое искусство также по сути цитирует и интерпретирует ранее созданное. Поэтому в художественных актах мы часто можем узнать отсылки к мировым произведениям прошлого.

Но тут может возникнуть вопрос — в чём же отличие литературного перформанса от театрального? Ведь по сути его воплощение также визуально и использует некоторые театральные приёмы. Главную основу данного вида составляет все же текст автора. Все действия происходят только вокруг него, основная форма выражения — словесная. Постигание происходящего предполагает в основном когнитивное восприятие. Как и литература в целом, данный вид перформанса включает в себя предметно-чувственную сторону, а человек выступает объектом постижения и воспроизведения. Доминантой выступает художественный текст, остальное (музыка, декорации, действие и т. д.) — вторично.

«В литературном перформансе, — отмечает литератор-перформер В. Тучков, — рассматриваются качества и свойства текста, которые не были предусмотрены автором при его создании, а также возможность его су-



ществования в различных нелитературных контекстах. Причем автор перформанса и текста — это не всегда одно и то же лицо» [4]. Взаимодействие перформанса и литературы приводит к трансформации и деконструкции текста. Его сущностными признаками можно назвать: визуализацию, восприятие зрителя в духе релятивизма, макаронические² вариации, интертекстуальность, синтез с другими видами искусства.

Визуализация синтезирует собственно текст с его внешним обрамлением, как правило, оригинальным. При этом используются разного рода оформительские фантазии: кегли, гарнитуры, цвет, свет, пространственное расположение (стихи про мышку и кошку в виде изогнутого мышинового хвоста), различные графические включения (картинка вместо слова) и т. д.

Поэтесса Анна Ревякина прибегает к такому приёму. Она часто расставляет на сцене различные не связанные между собой предметы, а позже, читая собственные стихи и произнося их названия, указывает на визуализированную строку. Иногда в качестве реквизита могут выступать живые люди (музыканты, актёры, художники и т. д.), только тут она не просто обращает внимание зрителя на них, а взаимодействует с ними или управляет ими как объектами. Такие приёмы можно видеть в её поэтических перформансах «РЕпетиция» или вечера в рамках выставки «ДОНБАСС: МИР, ТРУД, МАЙ».

У литературного перформанса также есть подвиды:

1. Поэтический перформанс.

Тут первична поэтическая форма авторского текста. Таковым был поэтический перформанс, посвященный творчеству Марины Цветаевой в Хабаровском Белом театре [19].

2. Прозаический перформанс.

Первична прозаическая форма. Например, проект «ПроЗрение».

3. Поэтико-прозаический перформанс.

Соединение поэтического и прозаического текстов. Такого рода перформанс «За секунду До...».

Музыкальный перформанс. С. В. Лаврова пишет: «Музыка последней трети XX — начала XXI в. осознанно порывает с прежними основами восприятия, единственным путеводителем, способным выстроить систему условных знаков, не имеющих ничего общего с прежними, становится концепт — то есть идея» [13]. В целом весь перформанс концептуален, но для музыкального перформанса концепт имеет особое значение. Композитор-перформансист не создает произведение по правилам музыкальности, чаще всего оно дисгармонично. Стоит отметить, что первые эксперименты в этой области предпринимались еще сюрреалистами. Нелогичное сопоставление звуков, нарушение ритмики — все это в целом повлияло на музыкальный перформанс.

В музыке футуристов можно было заметить добавление звуков современности (гудки заводов или паровозов).

Музыкальный перформанс вбирает в себя эти приемы и трансформирует их. Кстати именно в музыке впервые употребляется термин «перформанс», когда Джон Кейдж написал свою пьесу «4'33"» («Четыре минуты тридцать три секунды»). В этом произведении не извлекалось ни единого звука. При этом пьеса делилась на три части. Первая часть — тридцать секунд, вторая — две минуты двадцать три секунды, а третья — одну минуту сорок секунд. Сами исполнители в этот момент соблюдали хронометраж и просто переворачивали ноты, где было написано «молчание». Основу составляли только звуки, исходящие из зала. Таким образом композитор призывал услышать мир, основная идея и состояла в том, что зрители сами создадут свою естественную музыку. Он полагал, что всё в этом мире может являться мелодией, оперируя к идеям Платона («Музыка сфер»). Именно произведения Джона Кейджа послужили отправной точкой закрепления термина в искусстве [5].

Важно отметить, что музыка часто является сопровождающим элементом перформансных акций, здесь отдельно выделяются композиции, отрицающие традиционное звучание музыки. Можно выделить такие подвиды:

1. Немзыкальный или музыкально-перевернутый инструментальный перформанс.

В ходе него могут проигрываться как классические произведения, так и современные. Главный принцип — использование необычных инструментов или классических музыкальных инструментов в необычном положении. Как это сделали группа *Hurra Torpedo* и *OK GO «Needing/Getting»* [17].

2. Атональный или дисгармоничный музыкальный перформанс.

Здесь происходит нарушение законов ритмики. В основном в произведениях нет мелодии, отсутствует гармония и ритм в традиционном понимании терминов. Вместо этого могут звучать, к примеру, электроэнцефалограммы людей. Во время исполнения музыканты могут извлекать звуки, используя карандаши, стучать по декам своих инструментов, играть за подставкой. Нет деления на такты, а длительность каждого раздела обозначается в секундах.

Например, произведения композитора Кшиштофа Пендерецкого «Плачь по жертвам Хиросимы» и «Поллиморфия» [17].

Цирковой перформанс. Он эксцентричен, главным средством коммуникации является трюк. Чаще встречается в смешанном виде — танцевально-цирковой или литературно-цирковой перформансы. Видимо поэтому отечественные исследователи упоминают о нем вскользь. Часто его используют в музеях, библиотеках и т. п. Очень важно отметить, что в отличие от театрального, цель данного перформанса — не действие, а номер.

² Макаронизм (итал. *macaronismo*, от блюда из макарон, воспринимавшегося как грубая крестьянская пища, ср. названия вроде «кухонная латынь») — использование слов и словосочетаний различных языков в тексте. К «внутренним» макаронизмам относятся также сложные слова-гибриды, образованные из корней разных языков (например, автомобиль из греч. *αὐτο-* и лат. *mobilis*).



Здесь акционистское искусство выступает способом поиска «нового цирка».

Актеры цирка играют роли экспонатов на выставке, изображая фигуры. В соответствии с замыслом автора они «оживают», повергая в шок посетителей. Это позволяет добиться наибольшего эффекта взаимодействия публики — художника — актеров. Иногда демонстрируются действия, выходящие за рамки представления о человеческом теле или гравитации.

К числу цирковых перформансов относится «The Wheel House», проект-перформанс двух акробатов, которые колесят по миру, устраивают живые выступления, развлекая таким образом зрителей-прохожих. Проект принадлежит «Acrojou Circus Theatre».

Организаторы и исполнители — Джени Барнард и Барни Уайт [8]. Их жизнь сама по себе цирковой перформанс. Колесо — это их дом, в котором присутствуют все условности уюта и комфорта, двери и окна, на которых висят занавески, кровать и даже гамак. Есть здесь кастрюли и сковородки, чтобы приготовить себе еду. Свой дом они передвигают с места на место, перелезая друг через друга. Музыка и скрип колеса, с каждым оборотом дом движется в никуда. Внешний вид перформеров напоминает бродяг, иногда пиратов (по атрибутике, которую они используют). Это люди, которые оторвались от обыденного обывательского быта, они не привязаны к месту, традиционным ценностям, нормам и правилам, по рукам и ногам связывающих современного человека. Перформеры пытаются доказать миру, что можно заниматься любимым делом и быть счастливым. Они не ведут асоциальный образ жизни. Их работа развлекать людей, дарить им радость, заставлять задуматься о сущности бытия и о том, что действительно нужно человеку для счастья.

Еще одним примером традиционного циркового перформанса можно назвать «360 градусов» в Центре Мейерхольда [18].

Перформанс художников. Это один из самых ранних типов перформативных практик. Изначально цель искусства перформанса заключалась в критике коммерциализации искусства и в стремлении вызвать реакцию зрителя. Причем абсолютно не важно — какую, главное запомниться. Это были всевозможные публичные эксперименты, наиболее известные связаны с трансформацией телесности. Например, творчество художницы Орлан и руководителя альтернативной лаборатории Университета Кёртин (г. Перт, Австралия) Стерлака. Они практиковали различные модификации тела. Демонстрацию работы собственного организма — подвешивание на крюках, вживление киберсистем в живой организм. Наиболее показательна скандально известная работа Стерлака по внедрению уха, выращенного из собственных клеток, в свою же руку — все это не только процесс искусства, но и презентация идей усовершенствования человека [2, с. 65–66].

Нагота у перформансистов выступает как элемент демонстрации уязвимости перед зрителем [3, с. 57–63]. Радикальные телесные перформансы практиковали,

например, представители группы художников Флюксус, Крис Берден, Вито Аккончи и другие. В свое время своими работами они вызвали недовольство и шквал критики со стороны общества, но многие оказали влияние на современную культуру.

По сути, перформанс сам по себе создается художником. Но тут в отдельную подгруппу мы выделяем необычные амплуа творцов и способы создания живописи. Художник может писать картину своим телом, картина или скульптура может создаваться в реальном времени. Сюда же можно отнести живые произведения, созданные при участии художника и зрителя. Это самая распространённая протестная форма коммуникаций, где художник при помощи перформансных техник старается привлечь зрителя к своему творчеству, поднять важные социальные проблемы.

Таковыми являются перформансные работы Жанин Антони. Для создания своих произведений она использует собственное тело. Её кисти — это ресницы, волосы и зубы. Используя жевательную деятельность, из шоколада она делает скульптуры. Художница спит в зале, записывая ритм своего сердца, а также в ванной, из которой пьют коровы. Создает эксцентричный перформанс на фото-полотне, касается языком зрачка мужчины, чтобы почувствовать «вкус его зрения» [14].

Цифровой перформанс. В рамках развития цифровизации искусства его стоит выделить в отдельный тип. Так как в современном мире все больший интерес завоевывает виртуальная реальность. Особенно это остро ощущается в последние годы, в связи с пандемией, вызванной коронавирусом. Мир буквально оказался в опасности, поэтому были предприняты меры предосторожности. Ввелся запрет на проведение массовых мероприятий. Перформансисты уже практиковали цифровизацию художественных практик, но всё равно отличительной особенностью считалось то, что перформативные практики состояли из компонентов реального присутствия тела художника и зрителей. Пандемия создала особые реалии для искусства, под ударом оказалось и новое направление. Так и появились перформансы на площадке ZOOM. Перформативный акт в рамках SmenaVisual особенно отражал действительность современного мира. Люди просто занимались своими делами дома на камеру. Кто-то рисовал, играл на музыкальных инструментах, танцевал, красился, дурачился или просто курил на камеру.

В цифровом перформансе искусство теряет свои имманентные свойства. Такой вид перформанса может создаваться двумя способами: очно (необходимо живое взаимодействие участников) или дистанционно (используя возможности виртуального мира). В таком случае существует два вида публики: зритель-участник (он непосредственно находится в режиме реального времени, используя мультимедийные технологии, взаимодействует с автором или с его произведением искусства), зритель-рефлектирующий (он находится по ту сторону экрана и не взаимодействует с перформером лично, однако включается в процесс необходимого



финала перформанса автора — реакцию). Представителей второго вида сейчас все больше. Эта реакция может проявляться через комментарии в интернете или отметки «мне нравится» или «мне не нравится». Но с появлением таких площадок, как YouTube и Tik Tok, важным уже становится и количество просмотров. Для перформанса — это тоже своеобразная реакция.

Данное направление можно встретить в смешанном виде (например, совместно с танцевальным или музыкальным и т. п.).

Примерами могут быть работы художника Мигеля Шевалье и танцевального проекта «Юди» из Томска. Их группа создаёт мультимедийные перформансы. В своих представлениях они используют танец и пантомиму. Одеты артисты в неоновые костюмы. Во время шоу зритель видит фигуры людей разных цветов, птиц, маски, повисшие в воздухе, летящего человека и многое другое. Достигается это с помощью неоновых ламп, которые зажигаются в нужный момент. Так как задний план сцены тёмный, невозможно понять, сколько актёров одновременно находится на площадке. В основе перформансов «Юди» лежат различные философские идеи. Например, вечная тема борьбы добра и зла, что имеет выраженную социальную направленность. Такой перформанс способствует формированию мировоззренческих идеалов.

Хореографический перформанс. Здесь как никогда становится актуальным тело перформера. Е. В. Кисеева отмечает, что целью авторов данного направления было не просто заставить актёра играть свою роль, а привести движения актёра в соответствие с заданной образностью [12].

Главным выразительным элементом здесь является пластика. Хореографический перформанс так же, как и другие, часто перекликается с иными видами. Можно встретить танцевально-цирковой или театрально-хореографический. Иногда он может присутствовать в тех же вариациях, что и цирковой. Элементы хореографии заимствуются практически всеми видами перформанса, где обязательна «телесность».

Сам исполнитель «не должен иллюстрировать наличие мира внешних образов, а его движения не должны изображать действия» [7]. Т. В. Гордеева выделяет основные характеристики художественной коммуникации, такие как:

- 1) дихотомия экстраординарного и будничного;
- 2) усиление осознанности настоящего у зрителя;
- 3) единый гравитационный регистр зрителя и ис-

полнителя [7].

Примером является балетный перформанс «Инферно» в рамках выставки Василия Ключкина «In Dante Veritas». Валентина Соболева, продюсер и хореограф постановки балетного перформанса, вдохновилась «живыми скульптурами». В этом шоу принимали участие артисты Большого театра, Кремлевского балета, Нового балета и другие. А музыкальным оформлением стали композиции английской музыки Orbital. Сама постановка соединяла в себе классический балет, contemporary, электронную музыку и вела зрителя по 9 кругам ада. Постановка позволяла зрителям посетить все уровни преисподней. Своеобразным символом перехода из круга в круг являлся обруч. Внутри него, находясь в положении Витрувианского человека, главный герой перемещался по окружности.

Важно подчеркнуть ещё раз, что данные типы не встречаются в чистом виде. Чаще всего они перекликаются между собой или взаимно дополняют друг друга. Определяется тип только основным выразительным элементом, который перформер ставит во главу своего акта. Именно художник определяет, как будет строиться его идея, но не может с точностью предсказать реакцию или поведение зрителя. Стоит отметить, что перформанс — это психологическая конструкция, автор задаёт лишь рамки и погружает в них зрителя, а конечная цель — изменить его ментальную составляющую.

На современном этапе на первый план выходит совершенно новая тенденция — само искусство перформанса модернизируется. Из маргинального направления оно становится институциональным, занимает свое специфическое место в архитектонике актуальной социокультурной реальности. По словам Е. Э. Дробышевой и Н. М. Цискаридзе, для исследователя всегда «важно понимать дух эпохи. Исторический контекст и его изменения однозначно важны, мы зачастую не в состоянии адекватно интерпретировать произведение из-за утратившегося контекста» [9, с. 77–78]. Перформанс сегодня однозначно созвучен духу времени.

Перформативные практики заимствуют учреждения культуры, арт-центры, общественные институции для привлечения внимания публики. В статье мы сделали попытку дать типологизацию перформанса во взаимосвязи с традиционными видами искусства. Разработанная нами классификация может помочь проанализировать уже существующие новые перформативные практики.

Литература

1. *Абрамович М.* Тело как перформанс // Эноб. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/selected/entry/1412/> (дата обращения: 16.11.2020).
2. *Антонян М. А.* Особенности рецепции перформанса: на примере работ Марины Абрамович: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2015. 24 с.
3. *Антонян М. А.* Рецепция перформанса. Марина Абрамович присутствует: монография. М.: КДУ, Университетская

книга, 2019. 270 с.

4. *Бакштейн И., Монастырский А.* Диалог о комнатах (критик и концептуализм) // Искусство. 1989. № 10. С. 45–50.

5. *Безрукова К.* 273=4'33" | Абсолютный ноль. Как Джон Кейдж написал произведение, где не извлекается ни одного звука. URL: <https://stol.guru/papers/273-absolute-zero-2018-05-23> (дата обращения: 12.12.2021).

6. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления: его мифы и структу-



ры / пер. с франц. Е. А. Самарской. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 268 с.

7. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в танцевальном перформансе: трансформация зрительского восприятия в работах Андрея Андрианова и Тараса Бурнашева // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 55–62.

8. Дом-колесо The Wheel House — необычный способ путешествия, придуманный артистами цирка Acrojou // novate. URL: <https://novate.ru/blogs/030613/23122/> (Дата обращения: 15.01.2022).

9. Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М. «Живая аксиология»: разговор философа с художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86.

10. Жизнь и смерть Марины Абрамович // Культурология РФ. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/270313/18127/> (дата обращения: 10.01.2021).

11. Иммерсивный театр современности // Студенческая библиотека онлайн. URL: http://studbooks.net/1170952/kulturologiya/immersivnyy_teatr_sovremennosti (дата обращения: 10.12.2020).

12. Котович Т. В. «Победа над солнцем»: история футуристической оперы // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1 (1). С. 46–54.

13. Лаврова С. В. Концептуальное искусство, нео-концептуализм и новая музыка последней трети XX — начала XXI века // Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория,

исполнительство, педагогика: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 26–27 октября 2016 г. к 110-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича. Астрахань: ООО «Триада», 2016. С. 239–247.

14. Нетрадиционный и провокационный перформанс Жанин Антони (Janine Antoni) // КУЛЬТУРОЛОГИЯ РФ. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/110709/11281/> (дата обращения: 15.09.2020).

15. Осминкин Р. С. Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2020. 23 с.

16. Пономаренко И. Н. Постмодернизм и гипертекст // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Приложение. 2005. № 7. С. 98–103.

17. Самые необычные музыкальные перформансы. Музыка на винчестерах, принтерах, автомобилях и других «музыкальных инструментах» // Qriosity. Are you Qrious? URL: <https://qriosity.ru/unusual-music-performances/index.html> (дата обращения: 15.01.2021).

18. Смородинова Е. 360 градусов в сторону театра // Театрал. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/12346/> (дата обращения: 15.09.2020).

19. Хабаровск: Поэтический перформанс в Белом театре // Яндекс Дзен. URL: <https://zen.yandex.ru/media/vyazankin/habarovsk-poeticheskii-perfomans-v-belom-teatre-5f817fa442a69673f752e818> (дата обращения: 10.12.2020).

References

1. Abramovich M. Telo kak performans [Performing body] // Эноб [Snob]. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/selected/entry/1412/> (Access date 16.11.2020).

2. Antonian M. A. Osobennosti retseptsii performansa: na primere rabot Mariny Abramovich [Peculiarities of perceiving performance: on the example of Marina Abramović's works]: avtoref. dis. ... kand. kul'torologii [extended abstract of candidate's thesis]. М., 2015. 24 p.

3. Antonian M. A. Retseptsiia performansa. Marina Abramovich prisustvuet: monografiia [Perception of performance. Marina Abramović is present: monograph]. М.: KDU, Universitetskaya kniga, 2019. 270 p.

4. Bakshtein I., Monastyrskii A. Dialog o komnatakh (kritik i kontseptualizm) [Dialogue about rooms (a critic and conceptualism)] // Iskustvo [Art]. 1989. № 10. P. 45–50.

5. Bezrukova K. 273 = 4'33" | Absolutnyi nol'. Kak Dzhon Keidzh napisal proizvedenie, gde ne izvlekaetsia ni zvuka [273 = 4'33" | Absolute zero. How John Cage wrote a piece in which not a single sound is extracted]. URL: <https://stol.guru/papers/273-absolute-zero-2018-05-23> (Access date 12.12.2021).

6. Bodriiar Zh. Obshchestvo potrebleniia: ego mify i struktury [The consumer society: its myths and structures] / per. s frants. E. A. Samarskoi. М.: Respublika: Kul'turnaia revoliutsiia, 2006. 268 p.

7. Gordeeva T. V. Khudozhestvennaia kommunikatsiia v tantseval'nom performanse: transformatsiia zritel'skogo vospriiatiia v rabotakh Andreia Andrianova i Tarasa Burnasheva [Artistic communication in the dance performance: transformation of audience perception in the works of Andrei Andrianov and Taras Burnashev] // PHILHARMONICA. International Music Journal, 2019. № 2. P. 55–62.

8. Dom-koleso The Wheel House — neobychnyi sposob puteshestviia, pridumannyi artistami tsirka Acrojou [The Wheel House —

an unusual way of travelling invented by the artists of Acrojou circus] // novate. URL: <https://novate.ru/blogs/030613/23122/> (Access date 15.01.2022).

9. Drobysheva E. E., Tsiskaridze N. M. «Zhivaiia aksiologia»: razgovor filosofa s khudozhnikom o tsennostiah sovremennoi kul'tury [«Live axiology»: a conversation between a philosopher and an artist about the modern culture's values] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [The Scientific Journal of Moscow State Art and Cultural University]. 2021. № 2 (100). P. 74–86.

10. Zhizn' i smert' Mariny Abramovich [Life and death of Marina Abramović] // Kul'torologiiia RF [Cultural Studies Russia]. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/270313/18127/> (Access date 10.01.2021).

11. Immersivnyi teatr sovremennosti [Immersive theatre of present days] // Studencheskaia biblioteka onlain [Online Student Library]. URL: http://studbooks.net/1170952/kulturologiya/immersivnyy_teatr_sovremennosti (Access date 10.12.2020).

12. Kotovich. T. V. «Pobeda nad solntsem»: istoriia futuristicheskoi opery [«Victory over the sun»: the history of futuristic opera] // Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniia [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1 (1). P. 46–54.

13. Lavrova S. V. Kontseptual'noe iskusstvo, neo-kontseptualizm i novaia muzyka poslednei treti XX — nachala XXI veka [Conceptual art, neo-conceptualism and new music of the last third of the 20th — the beginning of the 21st century] // Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: teoriia, ispolnitel'stvo, pedagogika [Musical art and science in the modern world: theory, performance, pedagogy]: Sb. statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 26–27 oktiabria 2016 g. k 110-letiiu so dnia rozhdeniia D. D. Shostakovicha. Astrakhan: ООО «Триада», 2016. P. 239–247.



14. Netraditsionnyi i provokatsionnyi performans Zhanin Antoni (Janine Antoni) [Non-traditional and provocative performance by Janine Antoni] // Kul'torologiya RF [Cultural Studies Russia]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/110709/11281/> (Access date 15.09.2020).

15. *Osminkin R. S.* Kollektivnye formy khudozhestvennogo performansa v Rossii nachala XXI veka [Collective forms of artistic performance in Russia at the beginning of the 21st century]: Dis. ... kand. iskusstvovedeniia. SPb., 2020. 23 p.

16. *Ponomarenko I. N.* Postmodernizm i gipertekst [Postmodernism and hypertext] // Izvestiia vuzov. Severo-Kavkazskii region. Obshchestvennye nauki. Prilozhenie [The Universities' News. North Caucasian region. Social sciences. Appendix]. 2005. № 7. P. 98–103.

17. Samye neobychnye muzykal'nye performansy. Muzyka

na vinchesterah, printerah, avtomobiliah i drugih «muzykal'nyh instrumentah» [The most unusual musical performances. Music on hard drives, printers, cars and other «musical instruments»] // Qriosity. Are you Qrious? URL: <https://qriosity.ru/unusual-music-performances/index.html> (Access date 15.01.2021).

18. *Smorodinova E.* 360 gradusov v storonu teatra [360 degrees towards the theatre] // Teatral [Theatregoer]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/12346/> (Access date 15.09.2020).

19. Khabarovsk: Poeticheskii performans v Belom teatre [Khabarovsk: Poetic performance at the White Theatre] // Iandeks Dzen [Yandex Zen]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/vyazankin/habarovsk-poeticheskii-performans-v-belom-teatre-5f817fa442a69673f752e818> (Access date 10.12.2020).

Информация об авторе

Анна Сергеевна Маринцова

E-mail: anna_marintsova@inbox.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

Information about the author

Anna Sergeevna Marintsova

E-mail: anna_marintsova@inbox.ru

Federal State-Funded Educational Institution of Higher Professional Education «The Vaganova Academy of Russian Ballet»

191023, Saint Petersburg, 2 Architect Rossi Street



Барламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Varlamov Dvityry Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Dr. Sci. (Pedagogy), Professor, Head at the History and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: varlamov2004@inbox.ru

ЖАНРООБРАЗОВАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Теория музыкальных жанров — одна из самых интересных и до сих пор нерешенных проблем отечественного музыковедения. Сегодня остаются актуальными для исследований вопросы классификации жанров, онтологические основы, такие как сущность и генезис, то есть природа жанрообразования в музыкальном искусстве, методологические подходы к исследованию жанров и др. Названные вопросы находятся в центре внимания данной статьи. В результате теоретического анализа автор формулирует основные выводы, среди которых важнейшими являются следующие: жанрообразование в музыке — естественный процесс эволюции искусства, обусловленный особенностями человеческой памяти и тенденциями традиционности художественной деятельности; онтологической основой жанрообразования являются академические тенденции интеграции и десинкретизации, проявляющиеся во внутренних процессах взаимодействия типического и специфического; в понятие «жанр» в музыкальном искусстве в соответствии с традицией музыковедения целесообразно включать только произведения, но не виды художественной деятельности; в основе классификации жанров должны лежать признаки, отражающие сущность самих произведений, а не внешние атрибуты или условия их бытования; анализ жанровых тенденций свидетельствует об актуализации признаков классификации, связанных с музыкальным содержанием; естественные различия форм бытования музыки демонстрируют четыре группы жанров, которые требуют отдельной классификации: а) синкретичные жанры аутентичного фольклора, б) синтетические жанры (объединяющие различные виды искусств и имеющие в структуре монологичные жанровые формы), в) циклические жанры, г) жанры монологичных форм.

Ключевые слова: музыкальные жанры, онтологические основания жанрообразования, признаки классификации жанров.

GENRE FORMATION IN THE MUSICAL ART

The theory of musical genres is one of the most interesting and still unresolved issues of Russian musicology. The article focuses on the issues of genre classification, ontological foundations, such as the essence and genesis, that is, the nature of genre formation in musical art, methodological approaches to genre research, etc. which remain relevant for research. Basing on the theoretical analysis, the author comes to the following conclusions: genre formation in music is a natural process of art evolution, due to the peculiarities of human memory and trends in the artistic activity traditionality; the ontological basis of genre formation are academic tendencies of integration and desincretization, manifested in the internal processes of interaction of the typical and the specific; in accordance with the musicology tradition of, the concept of «genre» in musical art should include only works, but not types of artistic activity; the classification of genres should be based on features reflecting the essence of the works themselves, and not external attributes or conditions of their existence; analysis of genre trends indicates the actualization of classification features related to musical content; natural differences in the forms of music existence demonstrate four groups of genres that require a separate classification: a) syncretic genres of authentic folklore, b) synthetic genres (combining various types of arts and having monolithic genre forms in the structure), c) cyclic genres, d) genres of monolithic forms.

Key words: musical genres, ontological foundations of genre formation, signs of genre classification.

В отечественном музыковедении достаточно подробно разработана теория жанров. Значительный вклад в ее становление и развитие внесли такие музыковеды, как Арнольд Александрович Альшванг, Виктор Абрамович Цуккерман, Арнольд Наумович Сохор, Евгений Владимирович Назайкинский, Марк Генрихович Арановский, Анна Абрамовна Абрамова, Екатерина Михайловна Царева, Алла Германовна Коробова, Людмила Павловна Казанцева и др.

Ученые единодушны в том, что важнейшим фактором классификации жанров является выбор признака, или признаков, по которым определяется тип музыкальных произведений. Однако именно в этом выборе и заключена главная проблема: разные искусствоведы и социологи по-разному выбирают эти признаки и, соответственно, по-разному классифицируют жанры. Так, В. А. Цуккерман

предложил в качестве определяющего признака принять содержание музыкального произведения, связанное с жизненным назначением и типом исполнения (см.: [14, с. 60–61]). То есть, главным признаком он выдвигает «типизированное содержание», а жизненное назначение и тип исполнения, по-видимому, нужно понимать как сопутствующие (второстепенные) признаки.

А. Н. Сохор не соглашается с таким подходом: он считает, что «ни содержание, ни форма, ни исполнительские средства не могут служить в музыке надежными и всеохватными признаками, определяющими жанр» [12, с. 239], и предлагает в качестве альтернативных признаков те, которые используются в других видах искусства, в частности, «практическое предназначение (жизненная функция) художественных произведений и условия их бытования» [12, с. 239]. В концепции А. Н. Сохора все



жанры делятся на четыре группы: театральные (опера, балет, оперетта и музыка драматического театра), концертные (симфония, соната, квартет, оратория, кантата, романс и т. п.), массово-бытовые (песня, танец и марш со всеми разновидностями), культовые или обрядовые (молитвенное песнопение, месса, реквием и др.) (см.: [12, с. 243]).

Однако и концепцию А. Н. Сохора нельзя признать универсальной прежде всего потому, что практическое предназначение (жизненная функция) и условия бытования выражают не сущность художественных произведений, заложенную в них самих и отраженную в признаках жанра, а лишь внешние условия, в которых происходит функционирование музыки. Это равносильно тому, что классифицировать музыкальные инструменты станут не по источнику звука и способам его извлечения (признаки классификации К. Закса и Э. Хорнбостеля), а по тому, где они используются: в симфоническом, духовом или народном оркестре (тем более, что многие инструменты выполняют функции не только музыкальных, но и ратных, охотничьих, да и просто утилитарно-бытовых орудий).

Кроме того, следует обратить внимание на то, что подобная классификация жанров не соответствует современной методологии, в требования которой входит одно из важнейших положений: каждая классификация может проводиться только по одному основанию (см.: [10, с. 54]), то есть признаку и только следующий подкласс формируется в соответствии с другим признаком. Кроме того: объекты классификации должны взаимно исключать друг друга (то есть, одни не должен входить в состав других) и каждый может попасть только в один подкласс (см.: [10, с. 55]).

Практически все ранее сформированные жанровые классификации не соответствуют этим методологическим требованиям. Поэтому мы не можем отнести их к строгим классификациям, выполненным научными методами. В такой постановке мы вынуждены согласиться с мнением А. Н. Сохора о том, что «если исходить из всех имеющихся пониманий жанра и систем жанровой классификации, то установить признаки, определяющие собою жанр в музыке, оказывается весьма трудным или даже невозможным» [12, с. 233]. Скептически относится к целесообразности и самой возможности общей классификации жанров музыки и современный исследователь А. Г. Коробова (см.: [8, с. 138]).

Объяснить этот феномен возможно, на мой взгляд, двумя причинами: многообразием музыкальных произведений, большинство из которых обладает качеством оригинальности, неповторимости и уникальности, а также недостатками методологии науки второй половины XX века, не позволившими музыковедам того времени увидеть очевидные сегодня ошибки классификации. Обвинять их в этом мы не вправе — это не их вина, а их

беда, однако попытаемся распутать клубок традиций, сложившихся в области классификации жанров в музыке, и помочь в этом нам должна теория академизации искусства¹, основа которой заложена уже в начале нынешнего столетия.

Направление, избранное основателями теории жанров в музыке, вело, скорее, не к строгой классификации, а к жанровым взаимодействиям и взаимосвязям, то есть к исследованию интегративных² процессов. Отсюда появление уже в середине XX века таких основополагающих понятий музыковедения, как «обобщение через жанр» (А. А. Алышванг [1]), «жанровый стиль» (А. Н. Сохор [12] и развил Е. В. Назайкинский [9]), «жанровый модус» (Е. В. Назайкинский [9]), «семантический инвариант» (М. Г. Арановский [3]) и некоторых других, обусловивших переход от исследования жанровой структуры музыки, к наджанровым, или околожанровым образованиям, связанным с особенностями мышления, таким как сонатность, вместо сонаты, вальсообразность, вместо вальса, программность, вместо программной музыки и т. п. Если период исследования жанров в музыке середины XX века А. А. Амрахова характеризует как «постижение природы жанрообразующих начал», то последующее развитие теории — как «смену подхода к идее жанра с онтологического на гносеологический» [2, с. 25]. А. Г. Коробова, поддерживая идею смены подхода, дополняет ее культурологическим (Е. Я. Бурлина), институциональным (Е. В. Дуков), коммуникативным и социологическим (А. Н. Сохор), а также психологическим, герменевтическим и другими подходами (см.: [8, с. 76–109]). Однако научная логика требует при переходе к новому этапу исследований завершить предыдущий — онтологический, в котором не только не было закончено формирование целостной концепции структуры жанров, но и не раскрыты онтологические основания, такие как сущность и генезис, то есть природа жанрообразования в музыкальном искусстве. Именно на это направлена данная статья, и вернуться к этому мы призываем современных музыковедов.

Решение названных проблем возможно найти в теории академизации искусства (см.: [5]). Первое, на что необходимо обратить внимание: процесс зарождения и развития жанров — объективный процесс эволюции музыкального искусства (на что указывал еще А. Н. Сохор, см.: [12, с. 274]), не зависящий от волеизъявления людей, даже, как казалось бы, творцов этих жанров — композиторов, а уж тем более — музыковедов. То есть в формировании жанровой модели действует та же закономерность, что и в образовании видов искусства: сначала появляется сам феномен, а уже потом обнаруживается отношение к нему и, соответственно, его осмысление. Таким образом, еще в фольклоре разных этносов складывались своеобразные приемы и способы деятельности, в результате которых образовывались

¹ Журнал «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» уже писал о проблеме академизации в статье «Сущность академизации искусства как эволюционного процесса» (см.: [6]).

² Напомним, что в теории академизации искусства интегративные процессы, наравне с десинкретизацией, занимают одно из доминирующих мест.



достаточно устойчивые традиции создания художественных творений и закрепление в них постоянных признаков. Позднее, в результате академизации искусства, художественные произведения приобретают законченный (завершенный) характер, и традиции деятельности уже закрепляются в письменно оформленном опусе, имеющем черты, с одной стороны, многократно повторяющиеся в аналогичных сочинениях, с другой — отличающиеся от иных тоже многообразных форм.

Чем же обусловлено само жанрообразование, почему возникают жанры в музыке — явления социальном, но тем не менее функционирующем объективно вне влияния человеческого фактора? Причины, на наш взгляд, две.

Первая основана все же на влиянии человеческого фактора, хотя и независимо от его воли, то есть на свойствах памяти и значении традиционности в жизнедеятельности человека. Человеческая память естественным образом цепляется за проверенный традицией опыт, в том числе и в области художественного творчества, и стремится его повторить и, одновременно, развить³. Отсюда рождаются традиции, важнейшими качествами которых являются сохранение и развитие опыта. Это является атрибутом, необходимым для выживания человечества как вида: если бы человечество хранило абсолютную преданность традиции, оно до сих пор жило бы в пещерах, но, если бы когда-либо оно совершенно отказалось от традиций, у него не было бы другого пути как вернуться в пещеры. Неслучайно Е. В. Назайкинский вводит в искусствоведение такое понятие, как «память жанра»⁴; при этом он осознавал, что это метафора, поскольку памятью обладают только живые существа. Это понятие понадобилось ему для объяснения механизма жанрообразования — запечатления в музыке устойчивых элементов (см.: [9, с. 103–107]), в конечном счете, превращающихся в признаки жанра.

Вторая причина заключена в сущности жанрообразования, в основе которой, в соответствии с открытыми ранее эволюционными закономерностями академизации искусства, лежат встречные (направленные друг к другу) процессы интеграции и десинкретизации⁵ (дифференциации). Интегративные тенденции в творческом процессе порождают типическое, характерное для определенной группы музыкальных произведений, одновременно дифференциация, как результат десинкретизации мышления человечества, создает множественность их вариантов и как следствие — образование специфического (подробнее см. [5]).

То есть сущность жанрообразования обнаруживается в единстве и борьбе двух противоположностей (см.: законы диалектики Г. Гегеля): типического

и специфического; типического для конкретного жанра и специфического в нем по отношению к иным жанрам. Именно благодаря этому противоречию, музыкальные произведения сами аккумулируют, а затем и обнаруживают свои типические и специфические черты⁶, а также тяготения к тем или иным жанрам. Именно поэтому сами процессы жанрообразования рассматриваются нами как самые ранние проявления академизации искусства. Исследователю остается только определить эти тяготения на основе признаков общности и разности жанров и сформировать из них систему. Таким образом, понимание сущности жанрообразования может стать надежной основой не только для обоснования гносеологического, культурологического, социологического, психологического и иных подходов в теории музыкальных жанров, но и для создания, по мнению А. Н. Сохора и А. Г. Коробовой, невозможной, а реально перспективной их классификации.

Способность к образованию типического в жанрообразовании и важность этого признака для классификации жанров замечена учеными давно: об этом писали и М. М. Бахтин («типическая форма»), и В. А. Цуккерман («типизированное содержание»), и М. Г. Арановский («жанровая типизация»), и Е. В. Назайкинский («обобщенный жанровый образ») и другие. Л. П. Казанцева сформулировала проблему типизации так: «Жанр обладает типологичностью, то есть наличием общих для некоего ряда музыкальных произведений признаков» [7, с. 90].

При этом такого же внимания ученых к абсолютной противоположности типическому, то есть к «специфическому» (особенному) не наблюдается, и это обстоятельство сыграло важную (негативную) роль в определении признаков жанров, по которым ранее строились классификации. Между тем, специфичность является важнейшим атрибутом при определении жанровой принадлежности. Так, для музыки вальса характерен трехдольный метр, выраженный в танце триольными «па» (шагами). Однако типичная для вальса трехдольность заложена и в других танцевальных жанрах, таких как полонез, менуэт, мазурка и др. То есть триольный пульс не может служить признаком, типичным только для вальса. Тем не менее характер шагов (для большей образности применим эту танцевальную терминологию к музыке) в названных жанрах абсолютно разный (специфичный): если в вальсе обычно отмечают легкость шагов, способствующую вращению, то для полонеза (изначально четырехдольный танец-шестие) характерна торжественная подчеркнутая поступь, выделяющая каждую долю такта, для менуэта — грациозность, галантность и изысканность движений при мелких шажках

³ Повторяемость мелодий при постоянной смене гласов, считает Л. А. Рапацкая, делала музыку разнообразной и узнаваемой одновременно (см.: [11, с. 46]).

⁴ Ранее об этом писал М. М. Бахтин, отмечая, что «жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало» [4, с. 122].

⁵ Под десинкретизацией понимается процесс развития синкретизма мышления и деятельности человечества в процессе его эволюции; процесс, который может развиваться только в одном направлении — самоуничтожении (подробнее см. [5]).

⁶ Аналогичные тенденции описывает Л. П. Казанцева: «Жанр в музыке сепарирует и аккумулирует смысловые поля» [7, с. 94].



на низких полупальцах, а для мазурки — стремительное движение, порой с резкими акцентами на разные доли такта.

Таким образом, в танцевальных жанрах можно говорить о специфике *движения* музыки в каждом из них. При этом, выходя на уровень «специфики движения»⁷, к группе названных жанров можно отнести и марши, и трудовые наигрыши и песни, также обусловленные движением и, одновременно, имеющим свою специфику. Е. В. Назайкинский пишет по этому поводу: «При огромном множестве разнообразных ритмических и метрических вариантов в двух названных сферах (танец и марш. — *Д. В.*) есть, однако, нечто общее, что дает возможность говорить о маршевости и танцевальности в целом как о некоем обобщенном жанровом качестве музыки» [9, с. 168].

Особенности жанров играют очень важную роль не только в определении каждого из них, но и для жанровой классификации в целом. Так, сложно представить единый признак классификации для таких разных феноменов человеческого творчества, как былина, опера, инструментальная сюита и, к примеру, ноктюрн. Думается, что искать общее (типическое) для них абсолютно бессмысленно, но специфическое или особенное при глубоко проникновении в сущность явлений становится очевидным. Рассмотрим эту проблему последовательно.

Первое, с чего следует начать анализ, — это определить специфику структур названных произведений, обусловленных особенностями мышления творцов и потребителей художественного творчества. Особенности былин — в синкретизме (слитности, неразрывности) мышления этнофоров — носителей фольклора и, соответственно, структуры фольклорных творений, включающих одновременно самые разнообразные виды творчества (декламация, пение, движение, инструментальное сопровождение и т. п.); специфика оперы, напротив, — в синтезе видов искусства, в нее входящих (музыка, поэтический или прозаический текст, изобразительное искусство и т. п.), и дробность структуры, включающей относительно самостоятельные разделы и отдельные «номера»; инструментальной сюиты — в цикличности; ноктюрна — в монолитности формы (под монолитными мы имеем в виду самые разнообразные по содержанию и форме чисто музыкальные, одночастные, то есть нециклические сочинения).

Произведения синкретичного искусства возникали еще в аутентичном фольклоре. К ним относятся: былины, колыбельные, колядки, песни, плачи, причитания, частушки⁸ и др. Синкретизм мышления этнофоров не мог создавать иных, кроме синкретичных, форм

фольклора, таких, в которых виды искусств были слиты воедино настолько, что выделить признаки именно музыки было практически невозможно. Поэтому фольклорные жанры необходимо рассматривать как отдельную систему, специфичную по отношению к современным жанрам, возникшим в условиях автономного (функционирующего в том числе самостоятельно, отдельно от других видов) развития музыкального искусства⁹.

На это ранее указывал Е. В. Назайкинский, выделивший три исторические формы бытия музыки: синкретическая, художественно-эстетическая и виртуальная (см.: [9, с. 118–127]). Первая присуща фольклору и бытовому музицированию, вторая охватывает музыку, выполняющую исключительно художественно-эстетические функции, третья — виртуальная, опирается на современные средства массовой коммуникации. В данном случае нас интересует не столько суть этих форм, сколько главное — мнение ученого о специфике жанров фольклора: все они неизменно синкретичны, «имея в виду слитность не только искусства и быта, не только средств, позднее отошедших к разным видам искусства, но и особую временную слитность звеньев самого процесса» [9, с. 118].

Специфика жанра оперы — в синтезе видов искусства и дробности ее структуры на отдельные монолитные формы (арии, ариозо, ансамбли, речитативы, антракты, интродукции, увертюра и др.). Эти особенности также не позволяют рассматривать жанр оперы, как и аналогичных структур (балет, оперетта, мюзикл и т. п.), в одном ряду с монолитными формами. Нарушение этой логики стало бы подобно тому, как если бы мы включили в классификацию музыкальных инструментов и оркестровые, и ансамблевые составы, которые классифицируются совсем по иным признакам, нежели входящие в них инструменты. Эта же логика требует выделения в отдельную группу и составные (циклические) жанры (симфония, соната, сюита и т. п.), а также наиболее многочисленные формы монолитных произведений.

Следующее совершенно очевидное разделение монолитных жанров происходит по признаку отношения их к инструментальным, либо вокальным сочинениям. И здесь, что очень важно отметить, возрождается значение такого признака классификации жанров, как «содержание» — ранее выделенного В. А. Цуккерманом, но впоследствии, благодаря распространению теории А. Н. Сохора, потерявшего былую актуальность. Важную роль в возрождении этого признака сыграло многолетнее научное творчество Л. П. Казанцевой, придавшее музыкальному содержанию новый социальный статус [7].

⁷ Е. В. Назайкинский называл это явление — «сущность генезиса моторики» [9, с. 166] и условно выделял три достаточно самостоятельные сферы: шествие, танец и игра (см.: [9, с. 166]).

⁸ Перечень жанров мы используем только из списка «100 музыкальных жанров» Е. В. Назайкинского (см.: [9, с. 235]), хотя в фольклорном творчестве их значительно больше.

⁹ Согласимся с мнением авторов Музыкальной энциклопедии, указывавших на то, что модификация старых жанров и возникновение новых зависит от изменяющихся условий бытования музыкальных произведений (см.: [13, стб. 384]). Однако при этом в данной статье энциклопедии не указан важнейший фактор — изменение художественного мышления создателей и потребителей музыкального творчества.



Обратите внимание — мы говорим не об инструментальном или вокальном искусстве как о различных видах деятельности, а о вокальных или инструментальных произведениях. Эту проблему классификации музыкальных жанров необходимо рассмотреть отдельно, поскольку понятие «жанр» в музыке имеет неоднозначную трактовку.

Две диаметрально противоположные трактовки жанра представлены Е. М. Царевой (в Музыкальной энциклопедии под редакцией Ю. В. Келдыша) и А. Г. Коробовой. Первая считает, что понятие «жанр» характеризует «исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений» [13, стб. 383] (и только произведений. — Д. В.), тогда как вторая убеждена: «Современная теория распространяет понятие жанра на оба типа музыкальной культуры — как “культуру музыкального произведения”, так и “культуру музыкальной деятельности”» [8, с. 76]. Обратим внимание на то, что Е. М. Царева и А. Г. Коробова выражали точку зрения ученых разных поколений: первая — теоретиков второй половины XX века, вторая — специалистов начала XXI века.

На позицию, изложенную А. Г. Коробовой, по-видимому, повлияло мнение Е. В. Назайкинского¹⁰, который писал, что «музыкальный жанр можно определить как род или вид произведения, если речь идет об авторском, композиторском творении, или как род музыкальной деятельности, если имеется в виду народное творчество, бытовое музицирование, импровизация» [9, с. 95]. Однако Евгений Владимирович в приведенной выше цитате совершенно однозначно говорит о жанре как специфическом роде деятельности только в условиях фольклорного, то есть синкретичного творчества, которое он же выделил в качестве одной из трех самостоятельных исторических форм бытия музыки (см. выше). Таким образом, его позиция не опровергает дефиницию понятия «жанр», изложенную в Музыкальной энциклопедии, а наоборот доказывает необходимость дифференцированного подхода к определению жанра в условиях бесписьменной и письменной традиций: первое может включать и деятельность, но второе — однозначно только произведения.

Если же согласиться с определением А. Г. Коробовой, то следует признать любой вид исполнительской деятельность в качестве жанра (что, кстати, повсеместно встречается в околонучной литературе), например, жанр народно-инструментального или фортепианного исполнительства как вида деятельности. Однако включение в понятие жанр и род произведений, и вид деятельности только запутает и без того путаную теорию¹¹.

Подводя итог анализу процессов жанрообразования

в музыкальном искусстве, следует выделить главное:

- жанрообразование в музыке — естественный процесс эволюции искусства, обусловленный особенностями человеческой памяти и тенденциями традиционности художественной деятельности;

- онтологической основой жанрообразования являются академические тенденции интеграции и десинкретизации;

- в сущности жанрообразования лежат внутренние процессы единства и борьбы противоположностей: типического и специфического, проявляющихся в образовании типических черт группы произведений и, одновременно, специфических признаках по отношению к другим группам;

- выявление сущности жанрообразования позволяет утверждать, что этот процесс является одним из ранних признаков академизации искусства;

- в понятие «жанр» в музыкальном искусстве, несмотря на условную формальность, в соответствии с традицией музыковедения целесообразно включать только произведения, оставив виды художественной деятельности для иных форм (тип, вид и т. п.) обозначения.

Мы не ставили задачи разработки новой жанровой классификации, однако привлечение к анализу теории академизации искусства позволило выделить методологические рекомендации специалистам, занимающимся данной проблемой. К таким рекомендациям относятся:

- при разработке теории музыкальных жанров следует в равной степени рассматривать типические и, что особенно важно, специфические признаки произведений;

- в основе классификации жанров должны лежать признаки, отражающие сущность самих произведений, а не внешние атрибуты или условия их бытования;

- анализ принципиальных различий форм бытования музыки демонстрирует четыре группы жанров, которые нельзя смешивать в процессе классификации; к ним относятся:

- а) синкретичные жанры (жанры аутентичного фольклора);

- б) синтетические жанры (объединяющие различные виды искусств и имеющие в структуре монолитные жанровые формы);

- в) циклические жанры (включающие в свою структуру, в том числе, произведения монолитных жанров);

- г) жанры монолитных форм;

- анализ жанровых тенденций свидетельствует об актуализации признаков классификации, связанных с музыкальным содержанием.

¹⁰ Такое мнение возникло не случайно, поскольку Е. В. Назайкинский являлся научным руководителем А. Г. Коробовой в годы ее обучения в аспирантуре.

¹¹ Следует признать, что путаница прежде всего возникает в результате синонимичности самих слов жанр, вид, род, тип и некоторых других. То есть смысл феномена жанров не меняется от того, как мы его назовем. Но с позиции точности научных формулировок лучше, хотя бы даже и формально, придерживаться сложившейся традиции. В музыковедении эта традиция сформулирована в Музыкальной энциклопедии.



Литература

1. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма // Альшванг А. А. Избр. соч. в 2 т. Т. 1. / Сост. А. М. Сеславинская. М.: Музыка, 1964. С. 97–103.
2. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18–29.
3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6 / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. М.: Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
5. Варламов Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей, изд. 2-е, доп. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. 185 с.
6. Варламов Д. И. Сущность академизации искусства как эволюционного процесса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 16–20.
7. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание // Российский альманах музыки. 2007. № 1. С. 90–94.
8. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 172 с.
9. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 249 с.
10. Новиков А. М., Новиков Д. А. Методология: словарь системы основных понятий. М.: Либроком, 2013. 208 с.
11. Рапацкая Л. А. «Четвертая мудрость». О музыке и культуре Древней Руси. М.: Музыка, 1997. 181 с.
12. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исследования в 3-х ч. Ч. II. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 231–293.
13. Царева Е. М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 383–388.
14. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.

References

1. Al'shvang A. A. Problemy zhanrovogo realizma [Problems of genre realism] // Al'shvang A. A. Izbr. soch. v 2 t. T. 1 [Selected works in 2 volumes. Vol. 1]. / Sost. A. M. Seslavinskaya. M.: Muzyka, 1964. P. 97–103.
2. Amrakhova A. A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [The domestic theory of genre in the light of modern humanitarian methodologies] // Zhurnal Obshhestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2016. № 3 (15). P. 18–29.
3. Aranovskij M. G. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [The structure of the musical genre and the current situation in music] // Muzykal'nyj sovremennik [Musical contemporary]: sb. st. Vyp. 6 / sost. S. S. Ziv, red. V. V. Zaderatskij. M.: Sov. kompozitor, 1987. P. 5–44.
4. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. M.: Sovetskaya Rossiya, 1979. 320 p.
5. Varlamov D. I. Akademizatsiya i postakademicheskij sindrom v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii [Academization and post-academic syndrome in music art and education]: monograficheskij sbornik statej, izd. 2-e, dop. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2021. 185 p.
6. Varlamov D. I. Sushhnost' akademizatsii iskusstva kak ehvolyutsionnogo protsesssa [The essence of the academization of art as an evolutionary process] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 16–20.
7. Kazantseva L. P. Muzykal'nyj zhanr i ego sodержanie [Musical genre and its content] // Rossijskij al'manakh muzyki [Russian Almanac of Music]. 2007. № 1. P. 90–94.
8. Korobova A. G. Teoriya zhanrov v muzykal'noj nauke: istoriya i sovremennost' [Genre Theory in Music Science: History and Modernity]. M.: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo, 2007. 172 p.
9. Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. M.: Vlados, 2003. 249 p.
10. Novikov A. M., Novikov D. A. Metodologiya: slovar' sistemy osnovnykh ponyatij [Methodology: dictionary of the system of basic concepts]. M.: Librokom, 2013. 208 p.
11. Rapatskaya L. A. «Chetvertaya mudrost'». O muzyke i kul'ture Drevnej Rusi [«The fourth wisdom». About the music and culture of Ancient Russia]. M.: Muzyka, 1997. 181 p.
12. Sokhor A. N. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The aesthetic nature of the genre in music] // Voprosy sotsiologii i ehstetiki muzyki [Issues of sociology and aesthetics of music]: St. i issledovaniya v 3-kh ch. Ch. II. L.: Sov. kompozitor, 1981. P. 231–293.
13. Tsareva E. M. Zhanr muzykal'nyj [Musical genre] // Muzykal'naya ehntsiklopediya [Music Encyclopedia]. Gl. red. Yu. V. Keldysh. T. 2. M.: Sovetskaya ehntsiklopediya, 1974. P. 383–388.
14. Tsukkerman V. A. Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form [Musical genres and the basics of musical forms]. M.: Muzyka, 1964. 160 p.

Информация об авторе

Дмитрий Иванович Варламов
E-mail: varlamov2004@inbox.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Information about the author

Dvityri Ivanovich Varlamov
E-mail: varlamov2004@inbox.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.



Чепеленко Ксения Олеговна, доктор искусствоведения, профессор кафедры Бизнес-технологии и логистики Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А.

Chepelenko Kseniya Olegovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Business Technology and Logistics Department of Yuri Gagarin Saratov State Technical University

E-mail: Kseniya_ch@list.ru

Чепеленко Наталия Юрьевна, концертмейстер Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Chepelenko Nataliya Yuriyevna, concertmaster of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

E-mail: Crous.mail@gmail.com

ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ МОДУС «ЧЕТЫРЕХ ТЕМПЕРАМЕНТОВ» П. ХИНДЕМИТА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ПРОГРАММНОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА

Данная статья посвящена философско-психологической тематике программно творчества П. Хиндемита. Специфика проявления программности у Хиндемита рассматривается в аспекте использования различных способов вербального кодирования музыкального сообщения, основой которого может служить как художественный, так и нехудожественный программный контент. Принципы программности у Хиндемита характерны для камерной сонаты, симфонии, циклических композиций, хореографических опусов композитора, именуемых нередко как бессюжетный программный балет. Весьма характерно для творчества композитора возникновение разножанровых опусов с общим названием, среди которых лишь одно произведение является программным. Таковы концертная пьеса «Четыре темперамента» и одноименный балет — редкий пример обращения к психологической тематике, которая переплетается с философской направленностью творчества Хиндемита и таким образом корреспондирует с другими программными произведениями композитора.

Ключевые слова: темперамент, программность, концертное произведение, психологическая сюита.

PHILOSOPHICAL AND PSYCHOLOGICAL MODUS OF «FOUR TEMPERAMENTS» BY P. HINDEMITH IN THE CONTEXT OF HIS PROGRAM INSTRUMENTALISM

This article is devoted to the philosophical and psychological issues of P. Hindemith's program creativity. The specific of Hindemith's program manifestation is considered in the aspect of using various methods of verbal coding of a musical message, which can be based on both artistic and non-artistic program content. Hindemith's programming principles are characteristic of the chamber sonata, symphony, cyclic compositions, choreographic opuses often referred to as a program ballet without plot. Quite characteristic is the emergence of multi-genre opuses with the same name, among which only one work has a program. These are a concert piece «Four Temperaments» and a ballet of the same name presenting a rare example of addressing psychological themes that intertwine with the philosophical orientation of Hindemith's work and thus correspond with other program works of the composer.

Key words: temperament, programming, concert piece, psychological suite.

Статья посвящена рассмотрению одного из содержательных аспектов программно творчества П. Хиндемита, сопряженного с философско-психологической тематикой. Задача исследования состоит в выявлении особенностей трактовки данной тематической линии на примере концертного произведения «Четыре темперамента». Метод исследования предполагает использование сравнительной стратегии анализируемого произведения с другими программными произведениями композитора.

Гипотеза исследования состоит в утверждении, согласно которому «Четыре темперамента» представляет собой редкий в творчестве Хиндемита пример обращения к психологической тематике, которая переплетается с философской направленностью творчества и таким образом корреспондирует с другими программными произведениями композитора.

Программность — многосложное явление музыкального искусства, имеющее глубокие исторические корни. Термин произошёл от греческого слова «предписание», «объявление» «предварительное описание». В музыковедении термин «программность» применяется

по отношению к инструментальному произведению академической традиции, содержащему текстологические показатели — словесно выраженные внемузыкальные элементы в виде заголовка/подзаголовка, ремарки, автокомментария, эпиграфа, посвящения, развернутой программы или аннотации, принадлежащие композитору. Программность предполагает «выявление в музыке внемузыкального содержания, представление “за ней” образа, связанного с музыкальным звучанием, но не являющегося им» [9, с. 22].

Программность в горизонте понятия «внеинтонационное участие слова в музыке» конкретизирует образное содержание музыкального произведения благодаря многообразию ассоциативных связей, появление которых инспирировано программными намерениями композитора.

Неисчерпаемая проблематика, связанная с программной музыкой, находит отражение в многочисленных исследованиях, авторами которых являются известные музыковеды: М. Арановский [3], В. Бобровский [5], Т. Грачёва [7], Л. Казанцева [10; 11], Н. Рыбак [20], О. Соколов [21], А. Степанова [22], Ю. Тюлин [23], Ю. Хохло-



ва [24]. Особый интерес вызывает вопрос взаимосвязи программности с типологией жанровых моделей. Этой теме посвящены работы И. Гребневой [8], Р. Шитиковой [25].

Программные произведения Хиндемита составляют значительную часть творческого наследия композитора, однако исследовательское поле, его проблематизирующее, содержит немало «белых пятен».

Программность музыкального произведения раскрывается посредством авторского слова (своего или заимствованного), уточняющего творческие намерения композитора и соответствующего, в той или иной степени, имманентно музыкальному содержанию.

Программный инструментализм Хиндемита представлен развернутыми циклическими композициями — произведениями концертного и симфонического жанров, имеющими прямые программные заголовки, а в отдельных случаях и подзаголовки, выполняющими функцию своеобразных «маркеров» программности. Заголовок — первичный признак программности, однако только заголовочными комплексами ресурсы программности не ограничиваются. Широкий диапазон программной основы характерен для инструментальной музыки композитора.

Тематическая группировка программных произведений Хиндемита актуализирует вопрос о содержательной структуре его программного творчества и позволяет определить в нем значение философско-психологической тематики. Для программной поэтики Хиндемита характерно использование различных способов вербального кодирования музыкального сообщения, что обуславливает возможность его систематизации по ряду тематических рубрик.

Обусловленность программного содержания музыкального произведения образами изобразительного искусства — одна из наименее представленных у Хиндемита разновидностей программности живописно-изобразительного типа. Три части симфонии «Художник Матис» передают общую психологическую настроенность картин Изенгеймского алтаря, расписанного Матисом (Матиасом). Грюневальдом. Единые названия имеют части симфонии и живописные произведения: «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушения св. Антония».

Содержательно-смысловой «контрапункт» поэтического слова и музыки в Концерте для альты и малого симфонического оркестра «Der Schwanendreher» (1935) примечателен своей связью с фольклорными источниками. Полуироническое отношение Хиндемита — музыканта-теоретика — к программной музыке не помешало ему воспроизвести сценку праздничного застолья: «В веселом обществе появляется странствующий музыкант, который делится песнями и танцами, слышанными и виденными в далеких странах. С большой выдумкой и мастерством, свободно импровизируя и фантазируя, демонстрирует их» [18, с. 163].

Названия народных песен, взятых за основу, процедируются на части произведения: 1 часть — «Среди

гор и долин». 2 часть — «Зеленей, липонька, зеленой». Центральный эпизод части — фугато «На заборе кукушка сидела». 3 часть — вариации «Не увлекайтесь танцами!» [16].

Сближение с литературно-фольклорной сферой проявляется в поэтической программе Сонаты для двух фортепиано Хиндемита, которую предваряет стихотворный комментарий — цитата староанглийского стиха 1300 года о бренности земных радостей и вечности.

Близость программного музыкального произведения содержанию и образному строю литературно-поэтического первоисточника представляет распространенный тип программного контента произведений Хиндемита. Так, в Первой фортепианной сонате прослеживается очевидное влияние литературно-поэтического первоисточника, определившего авторскую интенцию: «Стихотворение Фридриха Гельдерлина “Майн” дало стимул к написанию этой сонаты» (по всей вероятности это поэтическое произведение было созвучно идее поиска гармонии мира, волновавшей композитора на протяжении всей творческой жизни) [4]. Помимо этого, произведение имеет подзаголовок: «Der Main» (в англ. пер. «The River Main»).

Не всегда программный контент распространяется на все произведение целиком; признаки литературно-ориентированной программности могут «локализоваться» на уровне его отдельной части. Таков медленный финал Сонаты для арфы. В качестве эпиграфа, предваряющего эту часть, выступает текст поэмы Людвига Кристофа Хейнриха Хёлти «Наказ». В авторской ремарке Хиндемит называет ее песней («Lied»). Следуя за текстом поэтического первоисточника, композитор разворачивает куплетно-вариационную форму финала [17].

В программном инструментализме Хиндемита особую группу представляют произведения, отличающиеся нехудожественным программным контентом. К такой группе относятся, в частности, произведения, написанные «на случай» или по заказу и имеющие нередко географическую привязку. Их заголовками могут стать названия городов — топоартионимы, служащие в программных произведениях кодами культурно-исторической информации.

Появление топоартионима Первой симфонии — «Бостонская» — связано с празднованием 50-летнего юбилея одного из ведущих оркестров США — Бостонского симфонического оркестра; «Питтсбургская симфония» написана к 200-летию города. Симфония «Гармония мира», посвященная известному швейцарскому дирижеру П. Захеру и руководимому им Базельскому оркестру, написана к 25-летию создания коллектива музыкантов. Произведения эти имеют «адресные» посвящения. При всем том, программные заголовки не влияют сколько-нибудь серьезным образом на их музыкальную концепцию; элемент программности в них сведен к минимуму.

Музыкальные произведения, имеющие статус программных, отличаются, как правило, оригинальными заголовками, несущими печать авторской интенции.



Цифровым кодом фортепианной сюиты, вынесенным в ее название, является последовательность четырех цифр — «1922», запечатлевшая год создания произведения. К репрезентации программности название это не имеет сколько-нибудь серьезного отношения.

Иронический оттенок комментария к одной из частей сюиты не меняет общей картины. В противовес «чувствительности и психологической расплывчатости» (Т. Левая) романтической музыки Хиндемита в нем акцентирует ударную трактовку фортепиано.

К рубрике, характеризующей нехудожественную основу программности, может быть отнесена симфония *Serena* (1946). В ней нельзя не усмотреть тип программности-посвящения, поскольку она написана по заказу Далласского оркестра. Символический характер «эмоционально-комментирующего» названия (О. Соколов) симфонии указывает на доминирование образов, которые могут быть определены в соответствии с переводным эквивалентом ключевого слова. *serena* — «ясная», «лучезарная», «лучистая», «светлая», «веселая», «радостная». Симфония связана с атмосферой игрового концертирования.

Особую группу составляют программные произведения, создание которых не связано с литературными или какими-либо иными художественными прообразами. Здесь приоритетна тематическая линия, определившаяся под воздействием эстетико-философских взглядов композитора.

Как теоретик музыкального искусства, философ, мыслитель-гуманист П. Хиндемита на протяжении всей своей жизни проявлял устойчивый интерес к идеям и теориями античности и средневековья, которые, будучи отрефлексируемыми в свете современных научных представлений, в той или иной степени повлияли на замыслы концепционных произведений программно-характера.

У фортепианного цикла «*Ludus tonalis*» много музыкальных и внемузыкальных программных коннотаций. Произведение «на случай» было написано в преддверии 200-летия создания И. С. Бахом второго тома «*Wohltemperiertes Klavier*». Характер «посвящения» Баху прочитывается в истории создания произведения Хиндемита.

У произведения есть еще одно своеобразное «посвящение», обыгрывающее дату его публикации. Приуроченное ко дню рождения жены композитора издание «*Ludus tonalis*» проиллюстрировано рисунками Хиндемита, на которых перед каждой пьесой было изображение льва в различных позах, что намекало таким нехитрым образом на объект посвящения (жена Хиндемита — Лев по гороскопу) [12].

Основной код программности содержит название произведения — латинский неологизм и сопутствующее ему жанровое уточнение — «упражнение». О последнем надо сказать, что термин этот обозначает не музыкальные упражнения для развития технических исполнительских навыков, а «упражнения» — в ином, высоком, художественном смысле. «Клавирными упражнениями» называл И. С. Бах свои произведения для клавира.

Можно прокомментировать еще несколько программных параметров этого сочинения. Изобретенное композитором и размещенное в заглавных титрах оригинальное словосочетание «*Ludus tonalis*» в переводе с латинского означает: «игра звуков», «игра тонов», «тоновая игра», «игра тональностей» и имеет отношение не только к тональной структуре пьес. Игровой принцип ложится в основу их чередования.

Философская коннотация слова «игра» отсылает к «игре» как универсальному свойству категории «Бытие». В контексте неоклассицизма Хиндемита акцентируются барочные представления об игре, главное из которых соотносится «с библейским толкованием этой категории и трактуется как божественная игра, [сопутствующая] установлению высшего порядка, в итоге — гармонии мира» [24].

Программный контекст большинства программных сочинений Хиндемита фундируется на философско-эстетической проблематике. Идеи Кеплера, Боэция, Августина, пифагорейцев были восприняты Хиндемита — знатоком античных теорий и средневековых музыкально-теоретических трактатов — и интерпретированы им во многих программных произведениях. В симфонии «Гармония мира» об этом свидетельствуют заглавные титры, воспроизводящие название философского трактата немецкого астронома XVII века И. Кеплера — автора учения о гармонии мироздания. Субтитры трех частей цикла восходят к средневековому эстетическому учению Боэция, его концепции трех музыкальных сфер: *Musica Instrumentalis*, *Musica Humana*, *Musica Mundana*.

От симфонии «Гармония мира», точнее от ее Второй части *Musica Humana*, тянется нить к другому программному произведению Хиндемита — вариационному циклу «Четыре темперамента». Если подойти к рецепции этого произведения, ориентируясь на эстетику Боэция — выразителя барочной идеи подобия космоса и человека, то нетрудно убедиться в том, что представления о темпераментах оказываются непосредственно связанными с «человеческой музыкой» (*musica humana*). В развернутом виде это положение выглядит следующим образом: «*Musica humana*» — это гармония человеческого микрокосма, проявляющаяся в человеческих темпераментах, в работе органов тела, в соответствии между «душой» и «телом», в этическом поведении» [14].

Цитированное высказывание подтверждает мысль о неслучайном характере обращения к теме темпераментов в симфоническом творчестве Хиндемита, определившей в ней психологическую линию программной концепции «Четырех темпераментов». (Известно, как высоко ценил Хиндемита такие области научного знания, как математика, физика, физиология и психология, всячески подчеркивал их значение для развития музыкальной теории).

Интерес к темпераментальной тематике некоторые биографы Хиндемита связывают с его профессорской деятельностью в Йельском университете (Нью-Хейвен), известным высоким уровнем профессиональной подго-



товки специалистов в области точных, гуманитарных и естественных наук. Композитор, в своих творческих исканиях открытый всему новому, скорее всего, не смог обойти вниманием и не откликнуться на актуальные для своего времени идеи перспективного направления американской школы психологии — идеи функционализма.

Человеческий организм в контексте психосоматического единства разума и тела, физических и психических аспектов, психология человека в неординарных, пограничных ситуациях, психологических проявлениях адаптивного характера — таковы некоторые актуальные направления исследований ученых-психологов того времени. Названия созданных ими научных работ говорят сами за себя: «Динамическая психология», «Динамика поведения» Р. Вудворта. Проблемы психологической науки, сконцентрированные на изучении свойств человеческих темпераментов, привлекали внимание ведущих представителей современных научных школ — К. Левина, Р. Вудворта, У. Томаса, Ф. Знанецкого [2].

Создание концертной пьесы «Четыре темперамента» совпадает с усилившимся интересом композитора к внутреннему миру человека, «поворотом» к психологии. Неслучайно произведение это в музыковедческих кругах приобрело определение «психологической сюиты» (А. Д. Алексеев) [1].

«Освоенная» Хиндемита тема оказалась органично вписанной в устойчивую историческую традицию, в которой огромное количество произведений разных авторов посвящено музыкальному воплощению образов человеческих темпераментов. В этой связи особый интерес представляет опосредованное претворение темы, не декларированное в соответствующем программном названии. Здесь речь идет о необарочной сюите.

В процессе своего развития необарочная сюита прошла путь от типизации жанровых моделей до развития психологической сферы, отразившей духовные устремления Нового времени. За частями сюиты были прочно закреплены контрастные образно-смысловые характеристики: одна фокусировала внимание на «моторно-двигательной» образности, другая — на эмоциональной, отражающей мир чувств и переживаний человека. Сохраняя характер и ритм своих жанровых прообразов, танцы, входящие в состав сюиты, все чаще становились выразителями характера, аллегориями темпераментов, темперамент же — атрибутом человека вообще.

Достигнув высот своего развития, барочная сюита стала поистине «энциклопедическим» жанром, способным в обобщенном виде выражать миропонимание эпохи, самосознание человека, подчеркивая при этом глубокую внутреннюю «связь между музыкальным и душевным (*motus har monicus — motus animi*), между музыкой и человеком, его телом» [6]. Она обретает качество высокой духовности.

Влияние необарочной сюиты многогранно проявляется в фортепианном концерте Хиндемита «Тема с четырьмя вариациями» для фортепиано и струнного

оркестра (1938), имеющим подзаголовок «Четыре темперамента». В фокус внимания композитора попадают человеческие характеры, типы, соответствующие четырем известным темпераментам.

Структура программного контента включает несколько составляющих. В качестве программного элемента можно рассматривать включение в название произведения числительного «четыре». Представляется возможным отразить этот момент через призму пифагорейских идей, характеризующих сферу философско-эстетических взглядов Хиндемита. Как известно, число четыре у древнегреческих натурфилософов символизировало четыре элемента — землю, воздух, огонь и воду, составлявших первооснову всего сущего. (Цифра четыре, кроме того, обозначает основные координаты вселенной — север, юг, восток и запад). Идею о том, что все сущее сводится к четырем первоэлементам, можно интерпретировать и как проявление гармонии мира — одной из ведущих тем творчества Хиндемита.

Комментируя название программного произведения, обратим внимание на его жанровую акцентуацию — «тема с вариациями». Форму произведения — Тема с вариациями — можно анализировать через призму барочной сюиты, представляющей, по определению С. С. Скребкова, «свободные вариации».

Тематическое единство паваны и гальярды, характерное для барочной сюиты, со временем заменяется интонационно-тематическим родством различных тем и наличием «однорядковых общих для всех частей признаков, обуславливающих их категориальное единство» [13].

Этот факт позволяет атрибутировать циклическую программность как жанровую программность. Определенная последовательность музыкального описания однорядковых феноменов — в данном случае, типов темперамента — по восходящей линии от первой части к пятой, по линии усиления энергетического, действенного начала, характеризует принцип систематизации, имманентный каталогизированию.

Аналогичным образом выстраивается драматургия танцевальной сюиты. Ее основные танцы, «коррелируя» с определенным типом темперамента, выстраиваются в циклической программной композиции в соответствии с принципом «прогрессирующего антитестического контраста “меланхолическая” аллеманда — “холерическая” куранта, “флегматическая” сарабанда — “сангвиническая” жига» [15].

В последовательности программных частей инструментального цикла Хиндемита актуализируется характерная для музыкально-эстетических воззрений барокко интерпретация старинной сюиты как каталога аффектов. Если учесть тот факт, что в музыкальном искусстве позднего барокко изображение аффекта сменяет установка на воплощение определенных свойств черт характера, а теорию аффектов сменяет теория человеческих темпераментов, то выражение «каталог темпераментов» оказывается вполне корректным как по отношению к сюите, так и в отношении пьесы Хин-



демита.

Принцип каталогизирования реализуется в «Четырех темпераментах» в контексте пятичастной композиции. Тема вариаций — ее первая часть — построена таким образом, что сама по себе представляет «каталогизированную» последовательность трех движений, трех состояний, трех жанрово, тематически, тонально замкнутых, структурно оформленных и контрастирующих между собой тем-моделей — условно говоря, субтем. Тема воспроизводит абрис малой барочной формы — одночастной трехсекционной АВС.

Все последующие за темой вариации соответственно будут называться — Вторая часть, Третья, Четвертая, Пятая. Каждая вариация имеет программный подзаголовок, утоняющий, «обрисовке» какого персонажа она посвящена.

Что же касается жанровых обозначений, то ими наделяются не только основные части пьесы, но и некоторые внутренние разделы. Так, Вторая вариация — «Сангвиник» — имеет обозначение *Waltz* (четверть = 63); Третий раздел Первой вариации, основанный на вариационном развитии третьей субтемы — «Меланхолик» — *march* (четверть = 46–50); третий раздел, основанный на вариационном развитии соответствующей субтемы Третьей вариации — «Флегматик» — *scherzando* (четверть = 100).

Помимо партитурных авторских обозначений, некоторые жанровые определения появляются в аналитических работах современных музыковедов. Это касается третьей субтемы Первой части произведения, где появляется излюбленная композитором сицилиана.

Жанровая программность в том виде, в котором она предстает в «Четырех темпераментах» П. Хиндемита, близка, на наш взгляд, программности Ф. Шопена. Это «жанровая, обобщенно-эмоциональная, психологическая, направленная на раскрытие внутреннего потенциала берущегося за основу жанрового прообраза» [23] программность.

Рассмотрение вопросов, отражающих жанровую специфику программности Хиндемита, представляет возможность полнее раскрыть содержание его творчества. Обратим внимание на тот факт, что с вариационным методом напрямую связан вопрос о жанровых метаморфозах. Принцип жанровых трансформаций ярко проявляется в Третьей части — «Сангвиник», в контексте которой разножанровый тематический материал Темы утрачивает свою характерность и всецело подчиняется единому вальсовому началу.

Программные произведения Хиндемита обладают одним характерным свойством — это подвижность жанровых границ, «разомкнутость» в другие жанры. Прежде всего, это сказывается в отсутствии четкого разграничения жанров концертной и симфонической музыки. Так, «Четыре темперамента» определяют и как

произведение симфонического жанра, и как концерт для фортепиано в сопровождении струнного оркестра, «Бостонская симфония» — это и «Концертная музыка» для струнных и медных духовых ор. 50.

Одна из особенностей жанровой системы Хиндемита, апробированная в практике мирового музыкального искусства, — существование парных опусов *Opus-trasformazione* (итал. — «преображение»). «Опусы-трансформации» (М. Романец) возникают в результате переосмысления композитором жанра какого-либо произведения и создания на его основе нового самостоятельного произведения, обладающего своей жанровой спецификой. Оперы и балеты при этом становятся симфониями, а инструментальные циклы — операми и балетами [19]. В творчестве Хиндемита есть две оперно-симфонические диалогические пары: «Художник Матис» и «Гармония мира». Симфония «Художник Матис» «производна» от одноименной оперы, а симфония «Гармония мира» инициировала создание одноименной оперы.

В творчестве Хиндемита есть примеры того, как в результате жанровой транспозиции инструментальное программное произведение прирастает хореографическим контентом, превращаясь в балет. В качестве примеров могут быть названы Фортепианный концерт в сопровождении струнных инструментов «Четыре темперамента» (1938), ставший в интерпретации Дж. Баланчина балетом (1940), и симфоническое произведение «Иродиада» («оркестровая декламация») по поэме С. Малларме, также существующее в балетной версии (автор хореографии — Марта Грэм). Оба произведения относятся к типу программного бессюжетного балета.

Подытоживая рассмотрение философско-психологического модуса программного инструментализма в контексте творчества П. Хиндемита, необходимо остановиться на некоторых резюмирующих положениях.

Программный дискурс Хиндемита отражает философско-этическую направленность его творчества, представляющую концепцию человека в современном мире, концепцию миропорядка, мировой гармонии.

Единый комплекс идей, опредмеченных программностью, служит основанием жанровых метаморфоз программного инструментализма, «взаимодействующего» с синтетическими жанрами — оперой и балетом.

Психологическая направленность произведения раскрывается в стихии движения, танцевальности, жанровой характерности музыкального материала.

Таким образом, интерпретация темпераментальной тематики в творчестве Хиндемита связана как с современной композитору психологической концепцией темпераментов, так и с философско-эстетическими воззрениями прошлого и опытом претворения рассматриваемой темы в музыкальном искусстве.



Литература

1. Алексеев А. А. История фортепианного искусства. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Анохина Н. В. История психологии. Шпаргалка. М.: Окей-книга, 2008. 58 с.
3. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962. 117 с.
4. Бахтизина Д. И. Музыка в гармонии мира: монография. Уфа: Изд-во БГПУ, 2012. 174 с.
5. Бобровский В. П. Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1965. Вып. 3. С. 32–67.
6. Власенкова Л. И. Жанры клавирной музыки в творчестве И. С. Баха. URL: <http://pedrazvitie.ru/servisy/publik/publ?id=2826> (дата обращения: 03.04.2022).
7. Грачёва Т. В. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 168–172.
8. Гребнева И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX — начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 162–168.
9. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика. Автореф. ... д-ра искусствования. Ростов-на-Дону, 2015. 27 с.
10. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие для музыкальных вузов. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
11. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchniepublicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (дата обращения: 06.04.2022).
12. Ксяомэй Ч. Ludus tonalis: к проблеме стиля неоклассицизма. Шанхай, 2010. 56 с.
13. Кэнлян С. Несонатные циклические формы: к проблеме каталога в западноевропейской музыке первой половины XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nesonatnye-tsiklicheskie-formy-k-probleme-kataloga> v-zapadnoevropeyskoj-muzyke-pervoy-poloviny-hh-veka (дата обращения: 06.04.2022).
14. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
15. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 155.
16. Мокрицкая Е. Д., Сапельников Д. С. Концерт для альты и малого симфонического оркестра «Der Schwanendreher». Композиционный Анализ цикла. URL: https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2015/mokriczkaya-e-d-sapelnikov-d-s.pdf (дата обращения: 06.04.2022).
17. Пёшл-Эдрих Б. Современное и тональное: аналитическое изучение сонаты для арфы Пауля Хиндемита. URL: https://studbooks.net/1069935/kulturologiya/tretya_chast (дата обращения: 03.04.2022).
18. Понятовский С. П. История альтового искусства. М.: «Музыка», 2007. 335 с.
19. Романец М. С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: автореф. ... канд. искусствования. Ростов-на-Дону, 2020. 26 с.
20. Рыбак Н. Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология: автореф. ... канд. искусствования. Магнитогорск, 2006. 28 с.
21. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. 88 с.
22. Степанова А. С. К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописный сюжет // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 167–173.
23. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. М.: Музыка, 1968. 66 с.
24. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
25. Шитикова Р. Г. Программная соната в музыке XX века // Фундаментальные исследования. 2015. № 2. Ч. 23. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38187> (дата обращения: 31.01.2018).

References

1. Alekseev A. A. Istoriia fortepiannogo iskusstva [History of piano art]. V 3-kh ch. Ch. 1 i 2. M.: Muzyka, 1988. 415 p.
2. Anokhina N. V. Istoriia psikhologii. Shpargalka [History of psychology. Crib]. M.: Okei-kniga, 2008. 58 p.
3. Aranovskii M. G. Chto takoe programmnaia muzyka? [What is a program music?] M.: Muzgiz, 1962. 117 p.
4. Bakhtizina D. I. Muzyka v garmonii mira: monografiia [Music in the harmony of the world: a monograph]. Ufa: Izd-vo BGPU, 2012. 174 p.
5. Bobrovskii V. P. Programmny simfonizm Shostakovicha [Shostakovich's program symphonism] // Muzyka i sovremenost [Music and Modernity]. M.: Muzyka, 1965. Vyp. 3. P. 32–67.
6. Vlasenkova L. I. Zhanry klavirnoi muzyki v tvorchestve I. S. Bakha [Genres of clavier music in the work of I. S. Bach]. URL: <http://pedrazvitie.ru/servisy/publik/publ?id=2826> (Access date: 03.04.2022).
7. Gracheva T. V. Programmnost kak kliuch k identifikatsii znakov i kodov muzykalnogo sochineniia [Programming as a key to the identification of signs and codes of a musical composition] // Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University]. 2009. № 35 (173). Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyp. 37. P. 168–172.
8. Grebneva I. V. Klassicheskii zhanr segodnia: skripichny kontsert kontsa XX — nachala XXI vekov [Classical genre today: violin concerto of the late 20th — early 21st centuries] // Muzykalnaia akademiia [Music Academy]. 2010. № 1. P. 162–168.
9. Diatlov D. A. Ispolnitelskaia interpretatsia fortepiannoi muzyki: teoriia i praktika [Performing interpretation of piano music: theory and practice]. Avtoref. ... d-ra iskusstvovedeniia. Rostov-na-Donu, 2015. 27 p.
10. Kazantseva L. P. Muzykalnoe sodержanie v kontekste kul'tury: uchebnoe posobie dlia muzykalnykh vuzov [Musical content in the context of culture: a textbook for music universities]. Astrakhan: Volga, 2009. 368 p.
11. Kazantseva L. P. Funktsii programmy v muzyke [Program functions in music]. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchniepublicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (Access date: 06.04.2022).
12. Ksiaomei Ch. Ludus tonalis: k probleme stilia neoklassitsizma [Ludus tonalis: to the problem of neoclassical style]. Shangkai,

2010. 56 p.

13. *Kenlian S.* Nesonatnye tsiklicheskie formy: k probleme kataloga v zapadnoevropeiskoi muzyke pervoi poloviny XX veka [Non-sonata cyclic forms: to the problem of the catalog in Western European music of the first half of 20th century] // Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Proceedings of the Russian State Pedagogical University A. I. Herzen]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nesonatnye-tsiklicheskie-formy-k-probleme-kataloga-v-zapadnoevropeyskoy-muzyke-pervoy-poloviny-hh-veka> (Access date: 06.04.2022).

14. *Levaia T., Leonteva O.* Paul Hindemith. Zhizn i tvorchestvo [Paul Hindemith. Life and art]. M.: Muzyka, 1974. 448 p.

15. *Lobanova M.* Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. M., 1994. 155 p.

16. *Mokritskaya E. D., Sapelnikov D. S.* Kontsert dlia alta i malogo simfonicheskogo orkestra «Der Schwanendreher». Kompozitsionnyi Analiz tsikla [Concerto for viola and small symphony orchestra «Der Schwanendreher». Compositional Analysis of the Cycle]. URL: https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2015/mokriczkaya-e-d-sapelnikov-d-s.pdf (Access date: 06.04.2022).

17. *Peshl-Edrikh B.* Sovremennoe i tonalnoe: analiticheskoe izuchenie sonaty dlia arfy Paulia Hindemitha [Modern and tonal: an analytical study of Paul Hindemith's sonata for harp]. URL: https://studbooks.net/1069935/kulturologiya/tretya_chast (Access date: 03.04.2022).

18. *Poniatovskii S. P.* Istoriiia altovogo iskusstva [History of viola

art]. M.: «Muzyka», 2007. 335 p.

19. *Romanets M. S.* Fenomen samozaimstvovaniia v tvorches-tve kompozitorov XX veka [The phenomenon of self-borrowing in the work of XX century composers]: avtoref. ... kand. iskusstvovedeniia. Rostov-na-Donu, 2020. 26 p.

20. *Rybak N. Ia.* Kartinnost i kartinnye obrazy muzyki: istoriia i tipologiia [Picturesqueness and picturesque images of music: history and typology]: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia. Magnitogorsk, 2006. 28 p.

21. *Sokolov O. V.* Morfologicheskaiia sistema muzyki i khudozhestvennyie zhanry [Morphological system of music and its artistic genres]. N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo un-ta, 1994. 88 p.

22. *Stepanova A. S.* K voprosu o klassifikatsii muzykalnykh proizvedenii, sozdannykh na zhivopisnyi suzhet [To the problem of classification of musical works created on a pictorial plot] // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2016. № 2 (43). P. 167–173.

23. *Tiulin Iu. N.* O programmnosti v proizvedeniiakh Chopena [On program in Chopin's works]. M.: Muzyka, 1968. 66 p.

24. *Khokhlov Iu. N.* O muzykalnoi programmnosti [About musical program]. M.: Muzgiz, 1963. 144 p.

25. *Shitikova R. G.* Programmnaia sonata v muzyke XX veka [Program Sonata in the 20th Century Music] // Fundamentalnye issledovaniia [Fundamental research]. 2015. № 2. Ch. 23. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38187> (Access date: 31.01.2018).

Информация об авторах

Ксения Олеговна Чепеленко

E-mail: Kseniya_ch@list.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А.» 410054, Саратов, ул. Политехническая, 77

Наталья Юрьевна Чепеленко

E-mail: Crous.mail@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» 410012, Саратов, пр. им. Петра Столыпина, 1

Information about the authors

Kseniya Olegovna Chepelenko

E-mail: Kseniya_ch@list.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Technical University named after Yuri Gagarin» 410054, Saratov, 77 Polytechnic St.

Nataliya Yur'yevna Chepelenko

E-mail: Crous.mail@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov» 410012, Saratov, 1 Petr Stolypin Av.



Божедомов Алексей Владимирович, военный дирижёр военного оркестра (Московского гарнизона) 154 отдельного комендантского Преображенского полка

Bozhedomov Aleksei Vladimirovich, military conductor of the military band (Moscow garrison) of the 154th separate commandant's Preobrazhensky regiment

E-mail: alekseibogov@list.ru

РУССКАЯ ВОЕННАЯ СИГНАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ ВЛИЯНИЯ НА ОТЕЧЕСТВЕННУЮ ВОЕННО-ОРКЕСТРОВУЮ ТРАДИЦИЮ

Статья посвящена военной сигнальной музыке, материалом для исследования которой явились императорские указы, военные уставы, ноты военных сигналов и современных произведений военной музыки. В статье представлен историко-культурологический очерк данного явления, начиная с XVII в., когда в России стала формироваться регулярная армия, и по настоящее время. В течение этого времени сигнальная музыка являлась органичной частью военного дела, ее особенности зависели от господствующих в конкретную эпоху вооружений, средств связи и военной тактики, набор сигнальных инструментов зависел от рода войск. Для армии, государства и общества в целом сигнальная музыка имела и имеет огромное атрибутивное и эстетическое значение, сигналы и по сей день являются значимыми элементами торжественных государственных и общественно значимых церемоний. Сигнальная музыка оказала значительное влияние на становление отечественной военно-оркестровой традиции: музыкальные формулы отдельных сигналов в настоящее время широко используются как самостоятельно, так и в качестве фактурных элементов многих произведений для военных оркестров. Три регистра звучания сигнальных инструментов являются обязательными в современных военных оркестрах.

Ключевые слова: военная сигнальная музыка, военно-оркестровая традиция, барабан, флейта, рожок, труба, сигнал, «поход», георгиевские трубы, преемственность военной культуры.

RUSSIAN MILITARY SIGNAL MUSIC IN THE ASPECT OF ITS INFLUENCE ON THE RUSSIAN MILITARY BAND TRADITION

The article is devoted to military signal music, studied on the material of imperial decrees, military regulations, music of military signals and modern pieces of military music. The article presents a historical and cultural outline of the phenomenon from the 17th century, when a regular army began to be formed in Russia, up to the present day. During this time, signal music has been an integral part of military affairs, its features depended on the weapons, military communications and military tactics prevailing in a particular era, while the set of signal instruments depended on the type of troops. Signal music had and still has great symbolic and aesthetic significance for the army, the state and the society as a whole, and to this day signals are significant elements of solemn state and socially significant ceremonies. Signal music had an important impact on the development of the Russian military band tradition: the musical patterns of some signals are still widely used both independently and as textural elements of many works for military bands. Three registers of signal instruments sounding are mandatory in modern military bands.

Key words: military signal music, military band tradition, drum, flute, horn, trumpet, signal, St. George's trumpets, continuity of military culture.

В последние два десятилетия существенно возрос исследовательский интерес к отечественной военной музыке, что отражено в растущем количестве статей и монографий на данную тему, в активном переиздании соответствующих нотных сборников, в публикациях архивных документов. Представляется закономерным преимущественное внимание авторов к маршу как основному жанру военной музыки. Однако маршем отнюдь не ограничивается её функционально-стилевая диапозон. Следует, в частности, отметить, что в поле серьёзного научного внимания до сих пор не попадала военная сигнальная музыка, обладающая яркой самобытностью, богатой историей и оказывающая бесспорное влияние на художественную сторону русского военно-оркестрового искусства. В существующих на сегодняшний день исследованиях мы, как правило, можем обнаружить лишь краткие упоминания о сигнальной музыке как составляющей военно-оркестровой традиции.

В связи с вышеизложенным **цель** представленной статьи — определить роль русской сигнальной музы-

ки в становлении отечественной военно-оркестровой традиции. Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- исследовать историю русской сигнальной музыки в связи с её военными и социальными функциями;
- рассмотреть музыкально-стилевые черты военной сигнальной музыки;
- установить линии исторического преемства в эволюции сигнальной музыки — от ее становления и развития до влияния на отечественную военно-оркестровую традицию.

Военная сигнальная музыка — звуковые сигналы, извлекаемые при помощи музыкальных инструментов и используемые для управления войсками как на поле боя, так и в повседневной деятельности. Основная функция военной сигнальной музыки состоит в оперативном доведении приказа до большой массы людей, побуждении их к конкретному действию. Этими задачами определяются и главные требования к сигналу: он должен быть четким, ясным, соотносящимся с нормами



функционирования человеческой психики. Краткость и выразительность мелодической интонации должны сочетаться в военном сигнале с яркостью и индивидуальностью тембровой окраски, чтобы его нельзя было спутать ни с какими другими звуками — повседневным фоновым шумом природы или жизнедеятельностью военного лагеря, города или другого населенного пункта, где расположены войска.

Ещё одна важная задача сигнала — обладать значительным громкостным ресурсом, способностью «пробивать» шум на поле боя, распространяться на большие расстояния. Невозможно представить себе битвы, в которых участвовали десятки и даже сотни тысяч человек и которые разворачивались на огромных пространствах, без понятной и оперативной системы связи, координации действий, без своевременного и четкого управления войсками, осуществлявшегося, как свидетельствуют исторические источники, с помощью музыкальных инструментов.

По данным летописей, воспоминаний иноземных путешественников и дипломатов, работавших в России, можно приблизительно представить, как могла звучать военная сигнальная музыка. Так, в Древней Руси широко используемыми инструментами были рога, трубы, сопели, варганы, бубны, накры, набаты, тулумбасы и др. [1, с. 818]. Воины били «во турий рог», «трубными гласами возвестиша» выступление в поход, атаку, штурм [8, с. 11]. Описания военной сигнальной музыки содержатся, например, в работе «О государстве Русском» (1591) английского поэта и дипломата Джайлса Флетчера, работавшего в России в XVI в.: «Большие дворяне, или старшие всадники, привязывают к своим седлам по небольшому медному барабану, в который они бьют, отдавая приказание или устремляясь на неприятеля» [11, с. 83]. В. И. Тутунов предполагает, что при совместном звучании рогов могли возникать «резко диссонансирующие, какофонические созвучия, подкрепляемые громким шумом ударных инструментов, криком и ревом дружинников и ополченцев» [8, с. 14], это же подтверждается и упомянутым выше свидетельством Дж. Флетчера, который отмечал, что военные трубы «издают дикие звуки» [11, с. 83].

На сегодняшний день нет прямых свидетельств тому, что до XVII в. русское воинство располагало сформированной и целенаправленно применяемой системой сигналов. Скорее всего, военачальники предварительно оговаривали их перед началом битвы, а набор музыкальных инструментов зависел от вкуса и возможностей командующего воинским подразделением. Так, в «Уставе ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки» 1607 г. автору представленной статьи удалось найти лишь одно упоминание о сигнальной музыке. А именно: в разделе «Как выезжать в загоны на добычу и как добычу делить» указывается, что «будет к тому собранию трубник понадобится, и тому трубнику в место седлания трубити стороже притчею» [9, с. 81]. Речь идет о добыче скота и лошадей на территории неприятеля, и очевидно, что «трубник», то есть музы-

кант-сигналист, среди военных был в наличии, но его использование было ситуативным — по необходимости, по распоряжению командиров.

В 1647 г. музыканты-сигналисты стали обязательными штатными единицами любого воинского подразделения. В российском воинском уставе этого года сказано, что в роте, состоящей из 300 человек, — три барабанщика [10, с. 41]. При движении войска «барабанщиком одной половине вели перед полком идти. А другой половине вели у знамени идти, потому что на походе у всякой роты в два барабана бьют один на переди, а другой у знамени» [10, с. 219]. Таким образом, впервые в официальном документе установлено, что музыкант (в данном случае барабанщик) является частью войска, его штатной единицей, и его действия в разных ситуациях также регламентированы уставом.

В Уставе 1647 г. автор-переводчик рассуждает о неразвитости системы сигналов в русских войсках и приводит в пример западноевропейские армии, где «трублею и битием по барабанам ведают разные знаки давати; <...> своя статья, как солдат будить, чтобы им с оружием знамени быти. Так же и иныя статьи, когда в поход идти. <...> Иной знак, в радостное, иной знак, в печальное время давати» [10, с. 270]. Судя по авторской ремарке, внесенной в текст перевода, «выкликание» являлось тогда общепринятым способом передачи команд. В связи с этим автор размышляет о возможности улучшения дисциплины в войсках посредством замены выкликания на многообразные барабанные бои, а затем резюмирует что «всё тебе можно с лучшею прибылью и пригодностью делать, нежели выкликанием» [10, с. 271].

Очевидно, что важные тенденции развития военной сигнальной музыки заключены в разработке дифференцированной системы сигналов, которая охватывала бы все сферы жизни войска, а также в появлении всё более сложных ритуалов. В труде «Воинский устав, составленный и посвященный Петру Великому генералом Вейде, в 1698 году», есть глава «О тапте, или битье зори» [2, с. 180–181], в которой описана достаточно простая церемония подачи сигнала «отбой» барабанами. Судя по тексту устава 1647 г., установленного сигнала «отбой» еще не существовало, поскольку автор рассуждает о необходимости сигналов «отбой» и «подъём», аргументируя это тем, что «когда солдату про подъем ввечеру скажут, <...> и они выбегают, грабят, разбивают, и то им на руку» [10, с. 270–271], иными словами, что сигнальная служба необходима для поддержания распорядка и дисциплины. На протяжении следующих десятилетий «битье зори», превратившись в сложный ритуал с молитвой, оркестровым сопровождением, пением гимна, не только просуществует до наших дней, но и не единожды станет для русских художников источником творческого вдохновения.

Нами уделено особое внимание XVII в. в связи с тем, что эта эпоха является переломной в плане организации военного дела в целом и, в частности, сигнальной музыки. Происходил постепенный переход от феодальных войск и народного ополчения к регулярной армии, и,



вместе с этим, от относительно спонтанного употребления музыкальных инструментов в качестве сигнальных к строгой, разработанной для нужд армии, системы музыкальных сигналов. Общеизвестным является факт, что юный царь Петр I был барабанщиком в потешном войске, чтобы, как считали его современники, освоить военное дело с азав. Для нас важно то, что во второй половине XVII в., в годы юности Петра, уже сложились определенные традиции военной сигнальной музыки, которые в последующие десятилетия активно развивались, в том числе самим Петром I, достигли апогея в первой половине XIX в. и сохранились до наших дней. Также важно отметить, что этот процесс шёл в фарватере эволюции военного дела в европейских странах.

Если исследование деятельности военных оркестров напрямую связано с проблемами эволюции музыкального искусства в целом, то сигнальная музыка не может быть рассмотрена вне её отношения, прежде всего, к военному делу, к распространенным в конкретный исторический период видам и родам войск, к принятой военной тактике. Осознавая высокую психологическую значимость, как и большие организационные возможности военной музыки в создании противодействия неприятелю, российские цари и императоры всегда стремились к тому, чтобы русские полки, гарнизоны и крепости были обеспечены военными оркестрами. Тем не менее, существовали воинские подразделения, где могло и не быть «хоров музыки» (так в императорской России называли военные оркестры), но без музыкантов-сигнальщиков подразделение существовать не могло — оно было бы дезорганизовано и не боеспособно.

В армейских лагерях, гарнизонах, крепостях, а также в населенных пунктах, где расквартировывались войска, вся жизнь регулировалась с помощью звуков военной сигнальной музыки. Как известно, часы вошли в широкий обиход только в начале прошлого века, а в XVII–XIX вв. армия, как и большая часть жителей России, ориентировалась на солнечные ритмы. В воинском уставе 1716 г. сказано: «Тапту (сигнал отбоя. — А. Б.) надлежит бить тогда, когда еще человека во 100 сажнях в лице и цвет платья свободно видеть возможно» [5, с. 41]. В 1843 г. в Уставе о службе в гарнизоне на нескольких страницах документа детализировано, как именно «бить зорю» — с учетом погоды и места размещения [5, с. 266–268].

Объемная картина возникает при чтении Уставов гарнизонной службы. Так, Устав 1716 г. предписывает, что, когда начнет смеркаться, должны все трубачи и барабанщики явиться в полк. Как будет дан «пароль», артиллерия стреляет из пушки, при гауптвахтах тапту протрубят «с политавренным и барабанным боем» [5, с. 41], затем сигналы повторяются в полках кавалерии и инфантерии, затем барабанщики идут через свои полковые улицы, причем полковой барабанщик ведет ротных барабанщиков, и сам идет перед ними с тростью. Для жителей крепости, гарнизона «пробитие тапты» означало окончание работы питейных заведений и запрет на продажу спиртного, закрытие ворот и запрет

на передвижение по определенным улицам. Сержанты после «пробития тапты» проверяли, не остался ли кто из подведомственного состава в питейных заведениях [5, с. 41–42].

Звуки военной сигнальной музыки звучали постоянно, сопровождая церемонии, построения и перестроения, учения, репетиции, сборы в поход, следование войск через определенную местность, вынос, разворачивание и сворачивание знамен, экзекуции, траурные мероприятия, причем сами сигналы могли быть довольно продолжительными по времени. Сражения также сопровождались непрерывными звуками сигнальной музыки. Как было сказано в воинском уставе Павла I 1796 г., «идучи линиею на неприятеля, бить в барабан, музыка играет, распустить знамена и держать ружья на плече» [5, с. 113].

Помимо утилитарного, военная сигнальная музыка и сами сигнальные инструменты имели огромное символическое значение. Поскольку армия как важнейший институт, воплощающий силу и мощь страны, неразрывно связана с государством, постольку символы государственной власти и военная атрибутика находятся между собой в теснейшей взаимосвязи. Анализ целого ряда соответствующих нормативных документов, принятый автором статьи, позволил сделать вывод, что сигнальные инструменты фактически пребывают в одном смысловом ряду с воинскими штандартами и знаменами, будучи равными им по степени значимости.

Так, в 1668 г. указ об организации церемонии вручения грамот царю Алексею Михайловичу Патриархом Антиохийским в Грановитой палате требовал, чтобы на паперти Благовещенского собора Московского Кремля «стояли стрельцы 4 приказов с ружьем и с знамены и с барабаны, в чистом платье» [5, с. 28]. В воинском уставе 1796 г. отмечается, что местом хранения литавр является то же место, где хранится знамя полка, например, у Шефа полка на квартире [5, с. 122]. В этом же уставе было зафиксировано, что «солдат, взявший у неприятеля знамя, штандарт или литавры, получает денежное вознаграждение, а офицер или унтер-офицер получает за то чин» [5, с. 121]. В 1792 г., в годы царствования Екатерины II, церемония утверждения в должности Киргиз-Кайсацкого Хана проходила следующим образом: «При звуке труб и литавр <...> надета <...> на Хана соболья шуба, сабля и шапка» [5, с. 115]. Два вышеприведенных примера указывают на особую торжественность, приносимую участием военной сигнальной музыки в событиях и ритуалах, играющие весомую роль в гражданственно-социальном плане, включая и международные отношения.

О глубоком символическом значении сигнальных инструментов свидетельствует также существовавшая в русской армии традиция награждения проявивших воинскую доблесть полков серебряными трубами и серебряными рожками. Например, в 1813–1816 гг. Александр I подписал большое число указов о награждениях полков, отличившихся в наполеоновских войнах. Многим полкам были пожалованы Георгиевские трубы,



Георгиевские трубы с крестами и лентами с надписью «За храбрость», серебряные трубы, серебряные трубы с надписью «За отличие», серебряные трубы с георгиевскими крестами и лентами. В связи с высокой ценностью наградных сигнальных инструментов как знаков-символов издавались указы, регулирующие особые правила их использования. Так, в 1856 г. Александр II повелел, чтобы «трубы, жалуемые за отличие, буде имеются, ставятся в двух шагах перед серединою музыки (военным оркестром. — А. Б.)» [5, с. 369], в 1877 г. им же было определено, что наградные сигнальные инструменты могли быть вынесены в строй лишь в особых случаях [5, с. 611].

В случае расформирования полков и создания на их базе новых, наградные сигнальные инструменты могли быть переданы новым «им соименным» воинским соединениям, причем между временем пожалования и временем передачи наградных сигнальных инструментов могло пройти несколько десятилетий. В конце XIX — начале XX в. некоторым новым полкам были переданы серебряные трубы «За отличие при изгнании неприятеля из пределов России 1812 года», «За отличие в Турецкую войну 1877 и 1878 годов» [5, с. 691]. Очевидно, что наградные сигнальные инструменты несли большую символическую нагрузку, связанную с памятью о ратных заслугах предыдущих поколений и означавшую преемственность славы русского оружия.

В нотных сборниках и приложениях к уставам с партиями сигнальной музыки русской армии неизменно присутствуют так называемые «походы» — «бои при отдании чести» [3, с. 117], короткие музыкальные произведения церемониального характера для сигнальных инструментов, использовавшиеся по торжественным поводам: при смотрах, парадах, при встрече начальников и августейших особ. Так, в случае, если в наличии не было военного оркестра, то предписывалось «при высочайшем следовании государя по фронту, вместо “Боже, Царя храни” играть и бить присвоенный войскам поход» [5, с. 232].

Как отмечалось в «Военном энциклопедическом лексиконе» середины XIX в., имелись следующие варианты похода: «гвардейский, гвардейский артиллерийский, гренадерский, мушкетерский и драгунский» [3, с. 117]. Гвардейский поход, в свою очередь, «бывает тройкий» — Преображенский, Семеновский и Измайловский [3, с. 117]. В целом названия походов соответствовали родам войск, которым они были присвоены: гвардейская пехота «била» гвардейские походы, гренадерские полки — гренадерский поход, армейская пехота — мушкетерский поход и т. д.

Походы для воинов русской армии также несли большое атрибутивное и поощрительное значение, так как они могли быть пожалованы за военные отличия, наряду со штандартами, знаменами, трубами, рожками и др. Как отмечала Н. Г. Кривцова, «такой вид нематериальной коллективной награды, как право исполнять ту или иную музыку, существовал только в русской армии» [4, с. 428]. Например, армейскому пехотному полку могли

присвоить вместо мушкетерского гренадерский поход, так как гренадеры являлись элитой пехотных частей, обладавшие особой военной подготовкой, егерскому полку — драгунский поход и т. д. В 1871 г. появился поход «За военные отличия», который также присваивался в качестве награды [4, с. 429]. Бывали случаи лишения похода: в 1799 г. Гренадерский Фанагорийский полк был лишен гренадерского похода и только спустя год получил право его использовать вновь в исключительных случаях [4, с. 429]. Поскольку гренадерский поход принадлежал полку по статусу, то лишение похода — это, безусловно, было символическим понижением ранга, признанием воинской несостоятельности, суровым наказанием для всех воинов упомянутого полка.

Сигнальные инструменты, которые использовались в воинских подразделениях, зависели от вида и рода войск. В целом сложилась следующая закономерность: барабан, рожок и флейта — это инструменты пехотных войск; труба и литавры — кавалерийских; барабан, рожок и труба — драгунских («конной пехоты»). Данный набор инструментов объясняется как возможностями самих сигнальных инструментов, так и принятой военной тактикой, характерной для конкретных видов и родов войск.

С XVII по XIX столетия в пехотных войсках основной являлась линейная тактика, в соответствии с которой пехота располагалась в линию, состоящую из нескольких шеренг. Каждая из шеренг делала выстрел, пока другие шеренги перезаряжали оружие. Строй солдат должен был быть плотно сомкнут, от его действий требовались четкость и слаженность, чего можно было добиться только путем долгих и тщательных тренировок, называемых в системе воинского обучения и воспитания муштрой (от нем. *Muster* — «образец», «шаблон»). Для организации многочасовых ежедневных «экзерциций» наиболее подходящим являлся барабанный бой. **Барабан**, как никакой другой инструмент, способен передавать темпо-ритмы человеческого тела, задавать темп для спокойного или скорого шага, для бега, побуждать к конкретному действию или сопровождать какую-либо церемонию. Метрический рисунок барабанных боев, сухость, чеканность звучания, отсутствие мелодических линий на психофизиологическом уровне заставляют подчиниться заданному темпу, при этом совместная деятельность «под барабан» создает чувство общности, сопричастности общему делу.

Линейная тактика в сочетании с муштрой неизменно способствовала победам русского оружия вплоть до середины XIX в. В связи с совершенствованием огнестрельного оружия линейная тактика уходила в прошлое, и пехотные сигнальные инструменты постепенно замещались трубами. Показательно, что значительное количество царских указов о замене барабанщиков трубачами в различных войсках пришлось на годы Крымской войны (1853–1856 гг.). Царствовавший в те годы император Николай I, известный своей особой любовью к муштре, собственноручно вносил правки в ноты военных сигналов. Однако война с противником,



обученным новой тактике ведения боя, оснащенным более современным на тот момент вооружением, была крайне неудачной для России. Менять систему управления войсками приходилось буквально во время военных действий, в том числе касательно и сигнальной музыки. Так, указ от 1855 г. требовал «во всей пешей артиллерии неотлагательно <...> заменить барабанщиков трубачами» [5, с. 342], в 1856 были упразднены флейтисты «во всех войсках, где они полагаются, кроме гвардейских и гренадерского корпусов» [5, с. 348].

Со второй половины XIX в. барабан как пехотный сигнальный инструмент постепенно утрачивает свое значение. Последний сборник барабанных боев русской армии датирован 1908 г., впервые барабанные бои для советской армии появляются лишь в строевом уставе 1947 г. Между этими двумя датами произошли три кровопролитные войны — I Мировая 1914–1918 гг., Гражданская в России 1917–1922 гг., II Мировая 1939–1945 гг., в которых барабан как сигнальный инструмент уже не использовался.

Очевидно, что возвращение в советскую армию барабана и должности сигналиста-барабанщика носило в большей степени символический и эстетический, нежели функциональный характер, хотя отчасти утилитарное значение оно сохранило. В актуальном в настоящее время Строевом уставе Вооруженных Сил Российской Федерации 2006 г. также предусмотрена должность ротных сигналистов-барабанщиков [7, с. 47], которые, как и их предшественники сигналисты-барабанщики русской армии, участвуют в организации жизнедеятельности своих воинских подразделений. В настоящее время у барабанщиков осталось всего четыре сигнала — «Сбор», «Боевая тревога», «Походный марш», «Встречный марш», в отличие от десятков барабанных боев в армии XVIII–XIX вв. Под барабанные бои в современной армии может проходить также строевая подготовка. А об огромном символическом значении барабана говорит тот факт, что на протяжении многих десятилетий рота барабанщиков-суворовцев Военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова открывает военные парады на Красной площади в Москве. Очевидно, что следование этой красивой и торжественной традиции, сложившейся в XVII в., когда, согласно Уставу 1647 г., в походах перед войсками всегда шли барабанщики, задавая темп, боем барабанов вдохновляя и поддерживая воинов, привносит в современный воинский ритуал особый смысл и особое воодушевление.

Важнейшим сигнальным инструментом пехотных войск, существовавшим в русской армии с эпохи Древней Руси и до XIX в., является *флейта*. Основной особенностью флейтовых сигнальных мелодий является отсутствие мощной, ярко выраженной громкостной динамики. Сигналы в исполнении флейты производят впечатление напевов и призваны скорее сопровождать действие, нежели выражать императивы; звуки флейты в большей степени служили мелодизированным дополнением, украшением барабанных боев. Несмотря на укорененность флейты в традиции русской сигналь-

ной музыки, этот инструмент не приобрел самостоятельного значения, возможно, из-за недостаточной яркости звучания. Высказанную мысль отчасти подтверждает и тот факт, что в нотных сборниках сигналов отсутствуют отдельные партии для флейты, применявшейся либо в паре рожком или барабаном, либо в совместном звучании всех трех сигнальных инструментов пехоты.

При рассмотрении сигнальных инструментов нельзя обойти вниманием такую их разновидность, как *пехотный рожок*. Медный духовой инструмент без раструба, с одним витком, относительно небольшого размера, сопоставимого с размером мужской руки, способный извлекать ноты только натурального звукоряда, обладал более мягким звучанием по сравнению, например, с кавалерийской трубой. Диапазон мелодической линии сигналов, исполняемых на рожке, достаточно ограничен, что обусловлено техническими особенностями данного инструмента. Сигнальный рожок по своей конструкции не имеет кронов или вентиляей — механизмов изменения высоты звучания. Звуки извлекаются только способом «передувания» по натуральному звукоряду. Позднее вводились сигнальные инструменты с одним-двумя кронами или с насадкой для изменения строя. Тем не менее, при всех имеющихся конструктивных «слабостях» хорошие акустические возможности рожка позволяли ему в полной мере быть востребованным в качестве самостоятельного инструмента для подачи сигналов, о чем свидетельствует наличие отдельных партий. Последняя публикация партий для сигнального рожка состоялась в 1908 г., в советскую же и постсоветскую эпохи сигнальная музыка сохранилась лишь для двух инструментов — для барабана и трубы. Тем не менее, необходимо отметить, что хотя в упомянутом выше строевом уставе от 2006 г. сигнальный инструмент и назван «трубой», но при этом на иллюстрации изображен музыкант-сигналист именно с традиционным пехотным сигнальным рожком [7, с. 65–70].

Бесспорно, главенствующим сигнальным инструментом кавалерийских войск является *труба*, обладающая неповторимым блестящим, звонким тембром. Её высокое пронзительное звучание рельефно выделяется не только из естественных звуков природы, но способно перекрывать шум боевых схваток и быть слышимым на значительные расстояния. Кавалерийские трубы, как и рожки, будучи инструментами, способными извлекать звуки натурального звукоряда, от сигнальных рожков отличались наличием раструба, удлиненной конструкцией, более ярким и при необходимости резким звуком. Кавалерийские сигналы являлись самостоятельными, исполнялись отдельно без сопровождения какого-либо другого инструмента. Кавалерия как вид войск стала утрачивать свое значение с конца XIX в. в связи с развитием стрелкового оружия и артиллерии и появлением автобронетанковых войск. В СССР кавалерийские соединения окончательно были упразднены в 1955 г., но отдельные кавалерийские сигналы продолжали использоваться и в советскую эпоху, и применяются до сих пор.



В период наиболее широкого распространения военной сигнальной музыки в XVIII–XIX вв., когда количество сигналов было значительным, военному служащему русской армии необходимо было знать около 40–50 сигналов. Сигналы принадлежали определённым видам войск (кавалерийские, конно-артиллерийские, пехотные, драгунские, егерские), соответственно, были написаны для одного или группы инструментов и, как правило, представляли собой простые музыкальные построения не сложнее периода. Ноты сигналов издавались в виде самостоятельных сборников и как приложения к воинским уставам; первое печатное издание нот, известное ныне, относится к 1823 г.

Сигналы условно можно классифицировать на *регулирующие жизнедеятельность* («Повестка», «Утренняя заря», «Вечерняя заря», «На молитву», «Побудок», «Бой при наказании», «Сбор», «Во время лагеря к столу» и др.) и *служебные* («Деплоировать из колонны», «Коноводам», «На штыки или марш колонны, идущей в атаку», «В колоннах взять полные дистанции», «Для вызова штуцерных стрелков в драгунских полках», «Отступление», «Переправа» и др.). Сравнение нот одноименных сигналов в разных видах войск (например, «Отбой, перестать стрелять», «Похоронный марш») показывает, что, несмотря на общие названия, они не были идентичными, следовательно, создавались в тесной связи с принятыми в конкретном виде войск сигнальными инструментами и с имевшейся служебной и жизненной практикой.

В целом эволюция сигнальной музыки в советское время шла по пути уменьшения количества сигналов и их упрощения, что объясняется коренными изменениями и в способах ведения войны, и в вооружении. Тем не менее, в сборнике «Сигналы пехотных частей РККА» от 1933 г. содержится 13 сигналов для трубы, в актуальном в настоящее время строевом уставе 2006 г. — 15 сигналов. Составители сигналов в 1930-е гг., по-видимому, обратились к наследию царской армии и выбрали из огромного количества вариантов наиболее функциональные и отточенные в художественном плане.

Так, сигнал «Вечерняя заря» с 1832 г. практически не изменился — в 1933 г. он именовался «Зоря», а сейчас называется «Красная заря». Сигнал «Утренняя заря» 1832 г. остался тем же и в настоящее время носит название «Подъём». Сигнал «Короткий сбор» почти полностью использован в современном сигнале «Сбор». Во вступлении сигнала «Короткий сбор» 1832 г. мы можем услышать полный сигнал «Слушайте все» из современного устава с незначительным изменением: не хватает лишь одного такта и одной ноты «ми» второй октавы в окончании. Сигнал на рожке 1832 г. «Сомкнуть теснее цепь» для егерских частей, состоящий из трех мотивов в триольной ритмической пульсации и изложенный в нисходящем движении по нотах до-мажорного трезвучия от «соль», абсолютно идентичен современному сигналу «Сбор начальников». Сигнал «Стрелять» 1832 г. на рожке для егерских частей, состоящий из трех мотивов, которые в свою очередь состоят из квинтово-квартовых скачков, соединённых с пунктирным ритмом, идентичен

современному сигналу «Огонь». В сигналах для рожка и барабана к Уставу береговой службы для флота от 1874 г. в сигнале «Бой по караулам» в современном варианте представлен сокращённым вариантом и называется «Марш по караулам». Кавалерийский сигнал 1837 г. «Парсель перед молитвою церковного парада» интонационно и ритмически схож с «Московской парадной фанфарой» А. Головина. Кавалерийский сигнал 1823 г. «Отбой, перестать стрелять» аналогичен сигналу «Отбой» 1948 г. Также этот торжественный, красивый по звучанию сигнал, представляющий собой нисходящее движение по нотам тонического до-мажорного трезвучия от «до» второй октавы до «до» первой октавы с триольным ритмическим выделением V, III и I ступеней, использовался во всех Парадах Победы на Красной площади в Москве по 2003 г. включительно. Сразу после исполнения Государственного гимна данный сигнал означал команду «Вольно» для всех участников Парада, которые во время звучания Гимна выполняли команду «Смирно». Вышеприведённые примеры позволяют сделать вывод о значительной степени преемственности и отсутствии разрыва традиций в сигнальной музыке, а также о том, что сигнальная музыка не подвержена идеологическим переменам, развивается от глубокой древности и не теряет своей актуальности и в настоящее время.

Завершая рассмотрение русской сигнальной музыки, ее роли в армии и обществе, необходимо отметить ее взаимосвязь с отечественной военно-оркестровой традицией. Под термином *военно-оркестровая традиция* мы понимаем возникшую в XVIII в. и развивающуюся в настоящее время совокупность процессов и явлений, связанных с деятельностью военных оркестров как особых воинских подразделений по поддержанию обороноспособности и престижа страны через исполнение специального репертуара, состоящего из сигнальной, маршевой и церемониальной музыки.

В среде специалистов по военной музыке имплицитно существует представление, что сигнальная музыка — это ответвление, служебно-утилитарный вариант военно-оркестровой музыки. Например, в литературе распространено суждение о том, что походы являются предшественниками, самым ранним типом военного марша [3, с. 427; 8, с. 73]. Однако исследователь М. Д. Черток высказывает иную точку зрения, предполагая, что «возможно, сигнал не предшествовал маршу, а развивался с ним параллельно» [12, с. 209]. Нами было проведено сравнение Преображенского, Измайловского, Семеновского походов (в варианте 1832 г.) и одноименных им маршей, которое показало, что в музыкальном отношении они не имеют между собой ничего общего (различная композиционная структура, форма произведения, мелодия, ритмическая основа, гармония, состав исполнителей), несмотря на то что одноименные походы и марши существовали одновременно и выполняли одну и ту же функцию. Данный факт, на наш взгляд, подтверждает справедливость мысли об относительно автономном бытовании сигнальной музыки. Такой



подход, по нашему глубокому убеждению, позволяет более дифференцированно подходить к определению и роли различных компонентов военно-оркестровой традиции, указывающих на их аутентичные исторические смыслы и значения.

Высокая значимость сигнальной музыки в формировании и развитии военно-оркестровой традиции состоит прежде всего в том, что сигналы, исполнявшиеся на рожках или сигнальных трубах, способствовали расширению композиторских возможностей при создании репертуара для военно-духовых оркестров, о чем свидетельствует наличие такого вида марша, как «фанфарный», а также сигнально-фанфарные элементы в современных маршах других видов. Как отмечает исследователь А. В. Петропавловский, характерной чертой фанфарного марша «являются “сигнально-фанфарные темы и реплики”, которые, как правило, поручаются инструментам характерной медной группы совместно с корнетами и проводятся в октавном удвоении. Кроме этого, зачастую подобные марши имеют достаточно протяженное фанфарное вступление-пролог» [6, с. 52]. Например, в марше «Стрелковый» В. М. Халилова использован сигнал «Огонь», в «Столичном марше» В. С. Рунова — фанфарное вступление, С. А. Чернецкий к написанию музыки для торжественной церемонии «Красная заря» привлёк сигналы «Слушайте все», «Заря», «Отбой».

Походы, короткие произведения, исполнявшиеся сигнальщиками для приветствия и отдания чести, в музыкальном отношении вряд ли могут быть названы предшественниками известных ныне маршей, но функционально они эволюционировали в жанр встречных маршей. Советские и современные встречные марши, как и походы в царской армии, связанные с определенным видом войск, исполняются на смотрах, парадах, при встрече начальников. В качестве примеров можно привести «Встречный марш военных училищ», «Встречный марш танкистов» С. А. Чернецкого; «Гвардейский встречный марш» Н. П. Иванова-Радкевича и др. Как когда-то Преображенский поход, так и сегодня марш Преображенского полка используется для отдания чести (устаревшее понятие, в современном уставе применяется понятие отдания «воинского приветствия»)

боевым знаменам, государственному флагу при их выносе и относе.

В партиях сигнальных инструментов четко прослеживается три регистра звучания — верхний, средний (основной) и нижний. Каждый из регистров наполнен своим функционалом: верхний регистр (партия флейты) является украшением сигнального произведения. Средний регистр (партия трубы или рожка) идентичен диапазону человеческого голоса, которым отдаются приказы и команды — именно в данном регистре звучит основная мелодическая линия, раскрывается основное содержание сигнального произведения. Нижний регистр (барабаны) формирует темпо-ритмическую и «энергетическую» основу сигнала. Наличие представителей от каждой из основных оркестровых групп, существующих в современных военных оркестрах (деревянных — флейта; медных — пехотный рожок, труба; ударных — барабан), и в художественно-функциональном плане, и с семантической точки зрения подчеркивает глубинную связь сигнальной и военно-оркестровой музыки. Основа этой связи состоит в единстве задач по обеспечению обороноспособности страны, в которых идейная, духовная, творческая преемственность современной военной культуры России с многовековыми историческими традициями играет важнейшую роль.

Сигнальная музыка несёт в себе глубокую символику, причём как для военных, так и для общества в целом. Военные в течение многих лет своей службы слышали сигналы изо дня в день по многу раз. В силу многократных повторов интонационные и ритмические формулы сигнальной музыки были укоренены и в каждом исполняющем воинский долг человеке и в военной культуре в целом. Откристаллизованные формулы перешли в выразительные фрагменты маршей и других произведений военной музыки, стали самостоятельными элементами церемоний. Всё это позволяет утверждать, что сигнальная музыка явилась и продолжает оставаться важнейшим пластом военно-оркестровой традиции, по сей день не переставая оказывать значительное воздействие на развитие музыкального искусства российской армии.

Литература

1. Апостолов П. И. Военная музыка // Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М.: «Советская энциклопедия», 1973. С. 815–821.
2. Вейде А. А. Воинский устав, составленный и посвященный Петру Великому генералом Вейде в 1698 году. СПб.: Военная типография, 1841. 189 с.
3. Военный энциклопедический лексикон. В 14 Т. Изд-е 2-е. СПб.: Типография штаба военно-учебных заведений, 1853. Т. 2. 654 с.
4. Кривцова Н. Г. Русская военная музыка в конце XVIII в. // История военного дела: исследования и источники. 2019. Специальный выпуск II. Лекции по военной истории XVI–XIX вв. Ч. III. С. 400–440. URL: <http://www.reenactor.ru/ARH/>

PDF/Krivcova.pdf (дата обращения: 29.03.2022).

5. Ордонанс-гауз: свод законов о военной музыке / сост. М. Черток. М.: Изд-во «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2019. 1120 с.
6. Петропавловский А. В. К вопросу о классификации видов марша // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1 (3). С. 49–54.
7. Строевой устав Вооруженных Сил Российской Федерации. М.: Военное издательство, 2006. 78 с.
8. Тутунов В. И. История военной музыки России: Учебник / Под общ. ред. Е. С. Аксёнова. М.: Музыка, 2005. 496 с.
9. Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки, состоящий в 663 указах, или статьях,



в государственное управление Василия Иоановича Шуйского и Михаила Федоровича, всея Руси Самодержцев. СПб.: Издательство при Государственной военной коллегии, 1777. 239 с.

10. Учение и хитрость ратного строения пехотных людей. 1647 год. СПб.: Типография «Бережливость», 1904. 310 с.

11. Флетчер Дж. О государстве Русском // Проезжая по Мо-

сковии (Россия XVI–XVII веков глазами дипломатов). М.: Междунар. отношения, 1991. С. 25–284.

12. Черток М. Д. Служба музыкантов в русской армии (первая половина XIX века). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2021. 272 с.

References

1. *Apostolov P. I. Voennaya muzyka [Military music] // Muzykal'naya enciklopediya [Musical encyclopedia]. Gl. red. YU. V. Keldysh. T. 1. M.: «Sovetskaya enciklopediya», 1973. P. 815–821.*

2. *Vejde A. A. Voinskij ustav, sostavlennyj i posvyashchennyj Petru Velikommu generalom Vejde v 1698 godu [Military Charter compiled and dedicated to Peter the Great by General Veide in 1698]. SPb.: Voennaya tipografiya, 1841. 189 p.*

3. *Voennyj entsiklopedicheskiy leksikon [Military encyclopedic lexicon]. SPb.: Tipografiya shtaba voenno-uchebnyh zavedenij, 1853. V. 2. 654 p.*

4. *Krivtsova N. G. Russkaya voennaya muzyka v kontse XVIII v. [Russian military music at the late 18th century] // Istoriya voennogo dela: issledovaniya i istochniki. 2019. Spetsial'nyj vypusk II. Lekcii po voennoj istorii XVI–XIX vv. [Military history: research and sources. 2019. Special edition II. Lecture on military history of 16–19th centuries]. V. III. P. 400–440. URL: <http://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Krivtsova.pdf> (Access date: 29.03.2022).*

5. *Ordonans-gauz: svod zakonov o voennoj muzyke [Ordonans-gauz: code of laws on military music] / sost. M. Chertok. M.: Izd-vo «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2019. 1120 p.*

6. *Petropavlovskij A. V. K voprosu o klassifikatsii vidov marsha [To the question of the classification of march types] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 1(3). P. 49–54.*

7. *Stroevoy ustav Vooruzhennyh Sil Rossijskoj Federatsii [Com-*

bat Charter of the armed forces of the Russian Federation]. M.: Voennoe izdatel'stvo, 2006. 78 p.

8. *Tutunov V. I. Istoriya voennoj muzyki Rossii: Uchebnik [History of Russian military music: Textbook] / Pod obshch. red. E. S. Aksyonova. M.: Muzyka, 2005. 496 p.*

9. *Ustav ratnyh, pushechnyh i drugih del, kasayushchihysya do voinskoj nauki, so-stoyashchij v 663 ukazah, ili stat'yah, v gosudarstvovanii Vasiliya Ioanovicha Shujtskogo i Mihaila Fedorovicha, vseya Rusi Samoderzhcev [The charter of military, cannon and other matters related to military science, consisting in 663 decrees, or articles, at the reign of Vasily Ioanovich Shuisky and Mikhail Fedorovich, All Russia Autocrats]. SPb.: Izdatel'stvo pri Gosudarstvennoj voennoj kollegii, 1777. 239 p.*

10. *Uchenie i hitrost' ratnogo stroeniya pekhotnyh lyudej. 1647 god [The doctrine and cunning of the military formation of infantry people. 1647]. SPb.: Tipografiya «Berezhlivost'», 1904. 310 p.*

11. *Fletcher Dzh. O gosudarstve Russkom [About the Russian state] // Proezzhaya po Moskovii (Rossiya XVI–XVII vekov glazami diplomatov) [Driving through Muscovy (Russia in the 16–17th centuries through the eyes of diplomats)]. M.: Mezhdunar. otnosheniya, 1991. P. 25–284.*

12. *Chertok M. D. Sluzhba muzykantov v russkoj armii (pervaya polovina XIX veka) [Service of musicians in the Russian army (first half of the 19th century)]. M.: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya», 2021. 272 p.*

Информация об авторе

Алексей Владимирович Божедомов

E-mail: alekseibogov@list.ru

Военный оркестр (Московского гарнизона) 154 отдельного комендантского Преображенского полка
111033, г. Москва, 1-й Краснокурсантский проезд, 1/4

Information about the author

Alexey Vladimirovich Bozhedomov

E-mail: alekseibogov@list.ru

Military band (of the Moscow garrison) of the 154 separate Commandant's Preobrazhensky regiment
111033, Russia, Moscow, 1/4, 1st Krasnokursantskij proezd



Золотова Екатерина Владимировна, аспирант Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

Zolotova Ekaterina Vladimirovna, post-graduate student of St. Tikhon Orthodox University for the Humanities

E-mail: zolotovaeka@mail.ru

О САРАТОВСКОМ ПЕРИОДЕ ЖИЗНИ, ТВОРЧЕСКОЙ И НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОТОИЕРЕЯ В. М. МЕТАЛЛОВА

Выдающийся отечественный ученый-медиевист прот. Василий Михайлович Металлов (1862–1926) — уроженец Саратовской губернии, на этой земле проходило его становление как священника, регента, композитора, ученого и педагога. В статье уделено внимание учебе В. М. Металлова в духовных заведениях, первым годам его пастырского служения, созданию первых духовно-музыкальных сочинений и началу научной деятельности. В публикации впервые представлены документы из Государственного архива Саратовской области, связанные с обучением отца Василия в Саратовской духовной семинарии, другие архивные источники, раскрывающие детали его образования в Московской духовной академии и служения в храмах Саратовской епархии. Анализ фрагментов переписки отца Василия с прот. Д. В. Разумовским и С. В. Смоленским, хранящейся в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки, показывает, как формировались его творческие и научные интересы. Показано, что 1890–1895 гг. по насыщенности и результативности деятельности В. М. Металлова можно считать кульминацией Саратовского периода.

Ключевые слова: В. М. Металлов, Д. В. Разумовский, С. В. Смоленский, архивы, Камышинское духовное училище, Саратовская духовная семинария, «Саратовские епархиальные ведомости».

SARATOV PERIOD OF LIFE, CREATIVE AND SCIENTIFIC ACTIVITY OF ARCHPRIEST V. M. METALLOV

An outstanding Russian medievalist Fr. Vasily Mikhailovich Metallov (1862–1926) is a native of the Saratov province, here he developed as a priest, regent, composer, scientist and teacher. The article focuses on the studies of V. M. Metallov in spiritual institutions, the first years of his pastoral serving, creation of the first spiritual and musical compositions and beginning of his scientific activity. The publication for the first time presents documents from the State Archives of the Saratov Region related to Father Vasily's studies at the Saratov Theological Seminary and other archival sources revealing the details of his education at the Moscow Theological Academy and ministry in the churches of the Saratov Diocese. Analysis of the correspondence between Father Vasily and Archpriest D. V. Razumovsky and S. V. Smolensky, kept in the Research Department of Manuscripts of the Russian State Library, shows how his creative and scientific interests were formed. It is shown that 1890–1895 can be considered the culmination of the Saratov period in terms of intensity and effectiveness of V. M. Metallov's activities.

Key words: V. M. Metallov, D. V. Razumovsky, S. V. Smolensky, archives, Kamyshin Theological School, Saratov Theological Seminary, Saratov Diocesan Gazette.

Протоиерей Василий Михайлович Металлов (1862–1926) — выдающийся отечественный ученый, профессор Московской консерватории (1901–1926), посвятивший свою жизнь изучению теории, истории и семиографии русского церковного пения. Целью настоящей статьи является развернутая характеристика первого периода его жизни и деятельности, прошедшего на Саратовской земле. Для достоверного исследования привлечены и проанализированы материалы различных архивов, в том числе уникальные и ранее не опубликованные документы из Государственного архива Саратовской области (ГАСО), свидетельствующие об учебе Василия Металлова в Саратовской духовной семинарии (1876–1882). Благодаря сведениям из переписки В. М. Металлова, хранящейся в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ) можно проследить становление саратовского священнослужителя как духовного композитора и исследователя истории церковной музыки. Ценные

биографические источники содержатся в Центральном государственном архиве г. Москвы (ЦГА г. Москвы) и Архиве Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Василий Михайлович Металлов родился 1 марта 1862 г. в деревне Антиповка Саратовской губернии¹. Его отец Михаил Александрович служил священником при церкви Михаила Архангела. Когда Василию исполнилось 4 года, скончалась мать, а в 10 лет он стал круглым сиротой. В 1872 г. мальчик поступил на казенное содержание в Камышинское духовное училище [1, с. 58].

Очевидно, Василий был способен к учебе и проявлял старание и прилежание. В августе 1876 г. он успешно выдержал серьезные вступительные экзамены в Саратовскую духовную семинарию. Наивысший балл «5» получил по географии, «4» по арифметике [21, л. 18]. По русской словесности и славянскому языку все преподаватели единогласно выставили отметку «4». Экзамены по греческому и латинскому будущий священник сдал

¹ Антиповка — ныне село Камышинского района Волгоградской области (с 1781 г. входило в состав Саратовской губернии), расположенное 50 км южнее районного центра города Камышин. Возникло на месте Михаило-Архангельской казачьей станицы, учрежденной указом царя Ивана Грозного в 1550 г. и составленной из потомков московских стрельцов.



на «хорошо» и «удовлетворительно» [21, л. 3]. Впоследствии знание языков было чрезвычайно важным для его научной работы.

Не так удачно, с отметкой «З», прошли экзамены по катехизису, Священной истории и Церковному Уставу [21, л. 10]. Преподаватели Алексей Архангельский и Николай Бриллиантов, оценивавшие знания поступающих по этим предметам, помимо отметок, дали общую характеристику о приемных испытаниях: «Из Катехизиса. Училище Балашовское и Камышинское могут быть отмечены в том отношении, что ответы их воспитанников обнаружили более ровные успехи: никто из них не получил неудовлетворительного балла, никто и не отвечал по Закону Божию на пять, т. е. на отличный балл» [17, л. 139]. По предмету священной истории также сохранена запись экзаменационной комиссии: «Воспитанники духовных училищ Саратовской Епархии на приемных испытаниях в Семинарии в августе 1876 г. обнаружили не вполне удовлетворительное знание священной истории. Лучшие ответы давали воспитанники Камышинского училища. Они рассказывали сравнительно сносно по крайней мере главные события из ветхозаветной и новозаветной истории, не перемешивали слишком исторические лица и события. <...> Если что бросается в глаза при ответе учеников означенного училища, так это недостаточное обращение внимания на то, что совершалось то или другое событие историческое» [21, л. 144].

В общей сложности Василий Металлов получил 32 балла и был зачислен в Саратовскую духовную семинарию с шестым результатом в числе тридцати двух абитуриентов [21, л. 27, 28 об.] (рис. 1, 2).

Из дошедших до нас источников достоин внимания «Классный журнал по Священному Писанию (V и VI кл.) за 1881–1882 гг.» [4], согласно которому в 1882 г. в выпускном классе, где учился о. Василий, осталось лишь 15 человек. Отметки «4» Василия Металлова относительно отметок других семинаристов (восемь четверок, один не аттестован, остальные тройки) документально подтверждают его хорошие успехи.

Следует отметить, что Василий Металлов отличался прилежанием, и пробелы в своем музыкальном образовании восполнял самостоятельно: «Музыкальное образование В. М. приобрел самоучкой, занимаясь еще в семинарии, этому самообразованию помогло тоже хорошее знание новейших языков: немецкого, английского и итальянского. По иностранной литературе он изучал теорию и историю музыки. Церковное пение практически проходил вместе с теорией композиции и игрою на скрипке и фортепиано» [20, с. 157].

В июне 1882 г. он окончил Саратовскую духовную семинарию по первому разряду, с отличием. Дальнейшее образование Василий Металлов продолжил внештатным слушателем в Московской духовной академии. На тот момент он уже был женат на Павле Петровне Кортневой (1863 — после 1924), происходившей из семьи

Рисунок 1. Табель для вывода средних баллов, выведенных из экзаменационных баллов

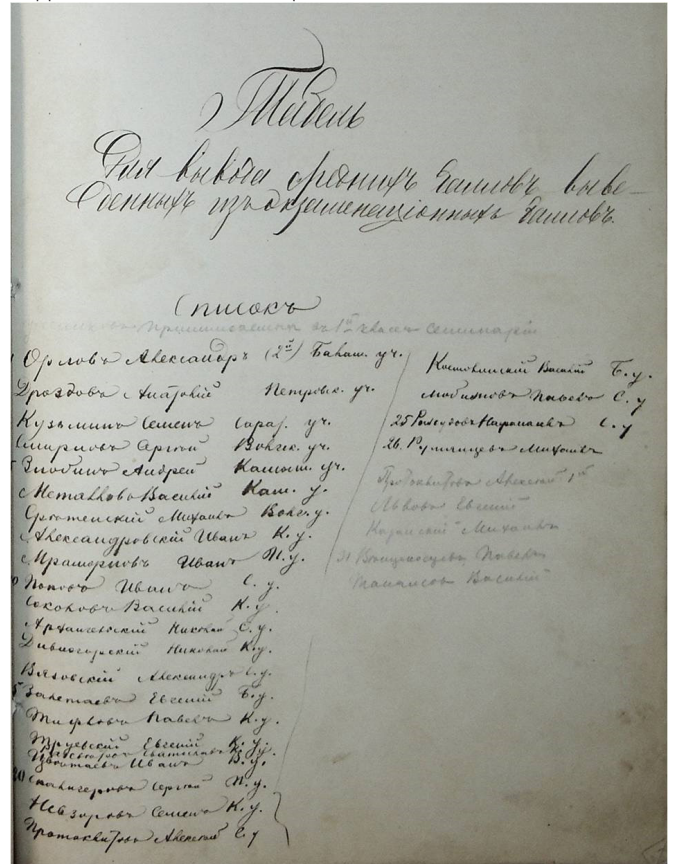


Рисунок 2. Общий вывод баллов

В Камышинском Училище		Баллы									
		3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
1	Металлов Василий	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
2	Давыдов Андрей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
3	Кузнецов Алексей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	Клириков Артем	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
5	Александровский Иван	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
6	Красноярцев Иван	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
7	Новиков Иван	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
8	Соловьев Василий	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
9	Архангельский Алексей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
10	Давыдов Алексей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
11	Васильев Алексей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
12	Михайлов Алексей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3
13	Михайлов Алексей	-	3	3	3	3	3	3	3	3	3

потомственного священника, Петра Георгиевича Кортнева (2-я четв. XIX в. — между 01.07.1883 и 31.12.1883), служившего священником, а затем настоятелем Михаило-Архангельской церкви в с. Липовка² Царицынского уезда. В «Саратовских епархиальных ведомостях» не раз писали о больших трудах отца Петра и его жены Анастасии Михайловны в деле образования детей прихожан. В 1874 г. было отмечено, что в школе Кортнева, имеющейся в его доме, «39 мальчиков и 6 девочек отлично

² Село Липовка Ольховского района Царицынской губернии (в настоящее время Волгоградской области) основано в 1768 г. В 1779 г. в селе была построена церковь Михаила Архангела.

читают, хорошо поют понаслышке, толково и разумно отвечают из начатков, хорошо знают четыре правила арифметики» [6].

Учеба о. Василия в Московской духовной академии складывалась непросто. Спустя семь лет он просил разрешения закончить образование, прерванное как по материальным причинам, так и в связи с болезнью. В одном из документов 1899 г. он писал: «В 1882/3 учебном году я поступил своекоштным³ студентом в Московскую Духовную Академию, по Богословскому отделению, и, проучившись два года, не переходя на третий курс, уволился из Академии по собственному прошению, по семейным обстоятельствам и по недостатку средств к содержанию. <...> Мне не пришлось осуществить свое намерение — вновь поступить в Академию по истечении 2-х лет и по устройению семейных обстоятельств, несмотря на искреннее мое желание окончить образование в Академии. Причина тому была хроническая болезнь глаз, не дававшая мне посвятить свой пастырский досуг ученым занятиям и лишавшая меня возможности окончить образование в Академии» [8, л. 11].

Осенью 1884 г. в Саратовской епархии Василий Металлов начал свое служение на духовном поприще. 10 сентября он был рукоположен во священника [7, л. 8 об.], его пастырская служба началась в Михайло-Архангельской церкви села Липовка Царицынского уезда, где настоятелем был отец его супруги.

В этом храме отец Василий организовал небольшой народный хор, для которого стал сочинять духовные песнопения. Он писал об этом впоследствии известному ученому-медиевисту, профессору Московской консерватории прот. Д. В. Разумовскому: «Я вспомнил, что когда-то в Семинарии был неплохим певчим и недурно играл на скрипке, а познакомившись с учебником музыки Адольфа Маркса (под ред[акцией] Фаминц[ына] 1881 г. Москва) и учебником гармонии Рихтера и другим Чайковского⁴, по своей страсти к музыке нередко слагал светские и духовные вещицы. При этом я столкнулся с тем фактом, что дьячок мой не умел “путно” петь, и я задумал и, положивши немало на то трудов, в течение двух лет устроил из мужичков “хор”. Но по своему пристрастию к турчаниновской музыке и отсутствию хорошей церковной музыки я был поставлен в необходимость слагать нужные и годные к употреблению пьесы самому. Тут явилось препятствием отсутствие проверки — отсутствие фортепиано — я стал руководиться скрипкой» [11, л. 1 об. — 2].

В 1886 г. о. Василий, по его личному прошению, был переведен в Казанскую церковь села Рыбинка (или Рыбное) Камышинского уезда. В ГАСО имеются сведения об этой церкви. Так, в своем отчете за 1887 г. благочинный Иоанн Гусаков писал в графе «Сведения

о церквах и о числе прихожан»: «В селе Рыбном Казанская церковь, однокрестная каменная, холодная, прочная. Прихожан православного типа муж[ского] пола 1496 д[уш], жен[ского] пола 1546 д[уш]. Раскольников муж[ского] пола 56 д., жен[ского] пола 46 д[уш]», а в графе «Сведения о составе причтов» он сообщил, что при храме служит 1 священник и 2 псаломщика. В другой графе благочинный Иоанн указал: «У священника дом общественный, у псаломщиков — собственные» [18, л. 498–499].

Видимо, этим священником, не имевшим собственного жилья, и был о. Василий. Но в этом храме не было хора, и условия жизни и работы были гораздо хуже: «Оторванный от мысли и жизни и заброшенный в такую глушь, как настоящий мой (в селе Рыбное) приход, ошеломленный таким ударом судьбы, я на первых порах совершенно растерялся и не знал, за что взяться — так резок был для меня, с рыданиями водимого при посвящении вокруг престола, переход от академической атмосферы в сферу мирских сходов сельских с неизбежными их невежеством и безобразиями» [11, л. 1 об.]. «В настоящее время, перейдя в другой приход, я даже не имею возможности проверять своих работ иначе, как только со скрипкой, так как хора певчих здесь нет и фортепиано у меня нет» [11, л. 4 об.]. Священник Металлов возлагал большие надежды на советы и помощь о. Димитрия Разумовского: «При таких-то обстоятельствах, при полном духовном разочаровании и при всех материальных неудачах и неудобствах я выступил на поприще слишком для меня высокое; идти или не идти по которому зависит от Вашего разрешения» [11, л. 2 об.].

Из письма следует, что в середине 1887 г. о. Василием было написано уже около двух десятков церковных песнопений: «Моих переложений — счетом около двадцати номеров, и сделаны они мною с обихода издания 1833 года и своих собственных работ номеров пять, — а если я получу одобрение своих работ, то буду по мере сил и возможности продолжать свои переложения и дальше» [11, л. 3]. К письму Металлов приложил ноты, на его взгляд, самого удачного рукописного сочинения «Тебе одеющегося» [11, л. 5 — 6 об.].

Молодой священник хотел развиваться как духовный композитор и потому желал знать, может ли он, сочиняя и распространяя собственные произведения, получить право регентовать или преподавать: «Кроме авторского желанья узнать, одобрите ли Вы мои работы в этом роде или нет и должен ли я продолжать трудиться в этом роде или оставить все как бесполезное времяпровождение, я желал бы также спросить Вас, не может ли какая-либо из моих работ, хоть бы эта и др[угие], доставить мне право на учителя пения или регента хора, а если нет, то нельзя ли мне получить разрешение на отпечатание

³ Своекоштный — находящийся, в отличие от казеннокоштного, на собственном содержании.

⁴ Металлов имеет в виду следующие книги: Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям муз. образования: Пер. с 9-го нем. изд. Под ред. [и с предисл.] А. С. Фаминцына. 2-е изд., испр. М.: П. Юргенсон, 1881; Рихтер Э. Ф. Учебник гармонии: Практ. руководство к ее изучению: Пер. с 6-го изд. 1866 г. [и с предисл.] А. Фаминцын. СПб., 1868 (Лейпциг); Чайковский П. И. Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России. М.: П. Юргенсон, 1875.



этого и др[угих] моих переложений, а Вас я покорнейше просил бы, если найдете возможным, с своей стороны посодействовать этому» [11, л. 3 об. — 4 об.].

Очевидно, Разумовский поддержал Металлова, так как 8 марта 1888 г. [11, л. 7] о. Василий выслал из Саратова второе известное нам письмо Д. В. Разумовскому с благодарностью, так как он уже получил разрешение цензуры на печатание своих произведений. Впоследствии Металлов писал: «Я всегда с глубокою благодарностью вспоминаю те дорогие мне слова незабвенного покойного Дмитрия Васильевича Разумовского, которые сохраняются в письме его ко мне от 29 июня 1887 г.: “Ваши сочинения вполне достойны внимания” и проч. “Продолжайте писать сочинения. Господь да благословит Ваши труды и занятия и да утешит Вас благодатным успехом”. Эти слова имели для меня решающее значение — с того времени я всецело предан изучению церковного пения со всех его сторон» [18, с. 555].

В течение 1890–1892 гг. в издательстве П. Юргенсона были опубликованы 43 номера духовно-музыкальных сочинений и переложений Металлова. В 1893 г. вышли в свет «Пение на Литургии св. Иоанна Златоуста, киевского распева» и сборник «Духовные произведения древних церковных напевов (из Синодального обихода) в переложении для четырехголосного хора» (изд. В. Гроссе).

Музыка о. Василия вскоре нашла признание в церковной среде. Сохранилось письмо, в котором регент московского хора слепых детей Алексей Иванович Елисеев пишет отцу Василию: «С большим наслаждением я рассматривал и проигрывал Ваши, в строгом стиле, переложения с древних напевов. Ваш труд по сочинению и переложению составляет клад для церковно-музыкальной литературы: Ваши сочинения и переложения служат отличной школой для русских композиторов, и впоследствии эта школа вытеснит всех итальянских композиторов и их последователей и будет первой. Заслуги Ваши по переложению и сочинению так велики, что Вы достойны быть управляющим Императорской певческой капеллой. Приношу мою Вам сердечную благодарность за присылку Ваших переложений, которые доставили мне истинное удовольствие» [3, л. 3 — 3 об.].

В 1887 г. отец Василий по собственному прошению был переведен к Николаевской церкви Саратовского исправительного арестантского отделения, где прослужил до 17 сентября 1889 г. В ГАСО нами обнаружена «Метрическая книга, данная из Саратовской Духовной консистории города Саратова в Николаевскую церковь при арестантской роте, для записи родившихся, браком сочетавшихся и умерших на [...] год» [16, л. 100 — 121 об.], содержащая данные, внесенные о. Василием. Добавим, что следующее место церковного служения священника Металлова также было связано с заключенными: 2 сентября 1894 г. он был по собственному прошению перемещен к Тихвинской церкви Саратовской губернской тюрьмы [5, л. 239 — 239 об.].

В конце 1880-х гг. о. Василий начинает активно выступать в периодической печати, а именно в «Саратов-

ских епархиальных ведомостях». Цикл статей «О церковном пении», опубликованный в 1888 г. (№ 7, 9, 13), скорее всего, является его первой работой, посвященной как особенностям церковного пения в Саратове, так и различным периодам в истории русского церковного пения и некоторым теоретическим, ладовым аспектам.

Первые опыты были продолжены и вышли на новый уровень в ряде статей о духовной музыке Д. Бортиянского, П. Турчанинова, А. Львова, Г. Ломакина, П. Воротникова, М. Виноградова, Н. Потулова, М. Георгиевского, Д. Соловьева, появившихся на страницах епархиального издания в 1890 (№ 4, 6, 8, 10, 16, 17, 23) и 1891 г. (№ 10, 24). Вероятно, статьи появились, в том числе, в связи с чтением учебного курса, ведь 10 февраля 1890 г. о. Василий был приглашен учителем церковного пения в Саратовскую духовную семинарию [7, л. 8 об.]. Позже они стали составной частью первого крупного труда В. М. Металлова «Очерк истории православного церковного пения в России». Впервые изданный в Саратове типографией Губернского земства в 1893 г. «Очерк» был принят в качестве учебного руководства в V–VI классах духовных семинарий [8, л. 11] и выдержал немало переизданий, а в 1901 г. был удостоен премии митрополита Макария (Булгакова).

Вскоре появилась рецензия Д. Н. Соловьева, в которой известный церковно-певческий деятель одобрил книгу: «Что касается изложения “Очерка”, то следует сказать, что он за немногими исключениями написан правильным, хорошим литературным языком и в кратком виде заключает в себе все существенное и необходимое по отделу истории церковного пения» [2, с. 1462]. Вместе с тем внимательный критик отметил и недостатки труда Металлова, который во многом следовал за книгой Разумовского «Церковное пение в России», компилируя ее, но при этом не всегда верно передавая мысли и факты. Соловьев разобрал в своей статье следующие ошибки: о влиянии истинноречия на мелодику распевов, о «Ключе» Тихона Макарьевского (который Металлов назвал ключом к изучению нотолитнейного пения), о проекте издания Синодальных книг и датах издания. В последующих изданиях Металлов, безусловно, исправлял допущенные неточности.

Педагогическая работа нашла отражение и в других статьях о. Василия — «О преподавании в начальных школах церковного пения» [10, с. 218–232] и «Церковно-приходская школа» [15, с. 304–309]. Кроме того, он опубликовал свои проповеди в четырех выпусках под названием «Из бесед с заключенными» (1889) [9]. Годом позже в печати появляются две проповеди о. Василия на Евангельские чтения [12; 13]. «За ревностное служение во священстве» Металлов был 17 сентября 1889 г. награжден набедренником, а в 1894 г. — скуфьей «за отличное служение во священстве» [7, л. 8 об.].

В целом по насыщенности и результативности деятельности в разных сферах последнее пятилетие пребывания на Саратовской земле (1890–1895) является кульминационным.

Широкая деятельность отца Василия Металлова



в сфере церковного пения не могла остаться незамеченной. Директор Синодального училища и профессор Московской консерватории С. В. Смоленский, вероятнее всего, знал об о. Василии от о. Димитрия Разумовского, скончавшегося в 1889 г., и стал его новым покровителем. В июне 1894 г. Смоленский пишет Металлову: «Что сказали бы Вы, если бы мне с помощью Божиею и надобных мне удалось перетащить Вас в Москву?» [19, л. 3]. Ряд писем 1894–1895 гг. содержит подробные рассказы Степана Васильевича о том, как обстоят дела с возможным новым назначением [19, л. 13]. К одному из них приложена копия письма обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева (1827–1907) о поиске места службы для о. Василия в Москве: «О Металлове, помнится, желали Вы[,] чтоб он определился на приходе к малому Вознесению, предполагая[,] вероятно[,] что там вскоре очистится место. Потом от Саблера слышал я, что он говорил с Митрополитом⁵, но Митр[ополит] не соглашается[,] ссылаясь на то[,] что у него много своих кандидатов. Перед отъездом отсюда Митрополи-

та я говорил с ним о Металлове — и услышал от него, что он не противится. Только место у Вознесения[,] по словам его, занято» [19, л. 5–6]. Наконец, 7 сентября 1895 г. о. Василий Металлов был переведен к московской церкви Василия Кесарийского [5, л. 239 об.].

Своеобразным заветом для земляков-саратовцев стала речь отца Василия при открытии летних курсов церковного пения для учителей церковно-приходских школ в Саратове: «Да позволено будет надеяться, что вы без труда поймете всю важность возложенного на вас дела, <...> и с честью выполните потом предстоящую вам скромную, но многополезную и многоплодную миссию, скромное, но высокоценное служение делу подъема отечественного православного служения» [14, с. 756].

Таким образом, архивные документы и публикации позволяют представить различные сферы деятельности священника Василия Металлова до 1895 г.: пастырское служение, регентскую, педагогическую и научную работу, композиторское творчество. Все начатое на Саратовской земле дало в московский период богатые плоды.

Литература

1. Андреева Е. В. Металлов В. М. // Православная энциклопедия. Т. XLV. М., 2017. С. 58–59.
2. Д. С[оловьев]. Рец. на труд В. М. Металлова «Очерк истории православного церковного пения в России» // Церковные ведомости. 1893. № 40. С. 1460–1463.
3. Елисеев А. И. Письмо Металлову В. М. // РГБ. Ф. 178. Оп. 1. М 10974. № 10, 1890-е — 1900-е.
4. Классный журнал по Священному Писанию (V и VI кл.) за 1881–1882 гг. // ГАСО. Ф. 12. Оп. 1. № 5354.
5. Клировые ведомости 1912 г. Москвы Сретенского Сорока 4-го отделения. 1912 год // ЦГА г. Москвы. Ф. 2126. Оп. 1. № 1145.
6. Кортнев Петр Георгиевич, священник [Биогр.] URL: <https://pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/person/12978/> (дата обращения: 20. 07. 2021).
7. Личное дело В. М. Металлова // Архив МГК. Ф. 2. Оп. 24. № 3838.
8. Личное дело В. М. Металлова // ЦГА г. Москвы. Ф. 209. Оп. 4. № 2353.
9. Металлов В. М. Из бесед с заключенными. Издание попечительства над саратов. исправительным арестантским отделением. Вып. I. Саратов, 1889. 12 с.; Вып. II. Саратов, 1889. 11 стр.; Вып. III. [Не обнаружен]. Вып. IV. Саратов, 1893. 11 с.
10. Металлов В. М. О преподавании в начальных школах церковного пения // Саратовские епархиальные ведомости. 1888. № 8. С. 218–232.
11. Металлов В. М. Письма к Разумовскому Д. В. // РГБ. Ф. 380. № 90.
12. Металлов В. М. Поучение в неделю 17-ю по Пятидесят-
- нице // Саратовские епархиальные ведомости. 1891. № 22. С. 963–966.
13. Металлов В. М. Поучение в неделю двадцать первую по Пятидесятнице // Саратовские епархиальные ведомости. 1890. № 20. С. 845–849.
14. Металлов В. М. Речь при открытии летних курсов церковного пения для учителей церковно-приходских школ, в г. Саратове // Саратовские епархиальные ведомости. 1895. № 18. С. 750–756.
15. Металлов В. М. Церковно-приходская школа // Саратовские епархиальные ведомости. 1888. № 10. С. 304–309.
16. Метрические книги Николаевской церкви Саратовского исправительного арестантского отделения г. Саратова за 1876–1877, 1885–1890 гг. // ГАСО. Ф. 637. Оп. 2. № 916.
17. Отчет о состоянии духовного училища за 1875/6 учебный год // ГАСО. Ф. 12. Оп. 1. № 4962.
18. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VI. С. В. Смоленский и его корреспонденты. Кн. 2 / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; Научный консультант А. А. Наумов. М.: Знак, 2010. 888 с.
19. Смоленский С. В. Письма к Металлову В. М. // РГБ. Ф. 178. Оп. 1. М 10974. № 36.
20. Соколов С. Д. Саратовцы писатели и ученые // Труды Саратовской ученой архивной комиссии. Вып. 33. Приложение 7. Саратов: типография Союза Печатного Дела, 1916. 197 с.
21. Табель баллов, полученных на приемных испытаниях в семинарии // ГАСО. Ф. 12. Оп. 1. № 4991.

References

1. Andreeva E. V. Metallov V. M. [Metallov V. M.] // Pravoslavnyaya entsiklopediya. T. XLV [Orthodox Encyclopedia. T. XLV]. M., 2017. P. 58–59.
 2. D. S[olov'ev]. Rets. na trud V. M. Metallova «Ocherk istorii
- ⁵ Митрополит Сергей (Ляпидевский) (9 [21] мая 1820, Тула — 11 [23] февраля 1898, СПб.) — епископ Русской православной церкви, с 1893 г. митрополит Московский и Коломенский.



pravoslavnogo tserkovnogo peniya v Rossii» [Review on the book of V. M. Metallov «Essay on the history of Orthodox church singing in Russia»] // *Cerkovnye vedomosti* [Church Gazette]. 1893. № 40. P. 1460–1463.

3. *Eliseev A. I.* Pis'mo Metallovu V. M. [Letter to V. M. Metallov] // *RGB* [Russian State Library]. F. 178. Op. 1. M 10974. № 10. 1890–1900.

4. *Klassnyj zhurnal po Svyashchennomu Pisaniyu* (V i VI kl.) za 1881–1882 gg. [Class journal on the Holy Scriptures (V and VI classes) for 1881–1882] // *GASO* [Saratov Regional State Archive]. F. 12. Op. 1. № 5354.

5. *Klirovye vedomosti 1912 g. Moskvy Sretenskogo Soroka 4-go otdeleniya. 1912 god* [Clergy sheets of 1912 of Moscow Sretensky Sorok 4th Department. 1912] // *CGA g. Moskvy* [Central State Archive of the City of Moscow]. F. 2126. Op. 1. № 1145.

6. *Kortnev Petr Georgievich, svyashchennik* [Biogr.] [Kortnev Petr Georgievich, Priest [Biogr.] URL: <https://pravoslavnoe-duhovenstvo.ru/person/12978/> (Access date: 20. 07. 2021).

7. *Lichnoe delo V. M. Metallova* [Personal file of V. M. Metallov] // *Arhiv MGK* [Archive of the Moscow State Conservatory] F. 2. Op. 24. № 3838.

8. *Lichnoe delo V. M. Metallova* [Personal file of V. M. Metallov] // *CGA g. Moskvy* [Central State Archive of the City of Moscow]. F. 209. Op. 4. № 2353.

9. *Metallov V. M. Iz besed s zaklyuchennymi. Izdanie popochitel'stva nad saratov. ispravitel'nyim arestantskim otdeleniem* [From conversations with prisoners. Publication of guardianship over Saratov correctional detainee department] Issue I. Saratov, 1889. 12 p.; Issue II. Saratov, 1889. 11 p.; Issue III [Not found]. Issue IV. Saratov, 1893. 11 p.

10. *Metallov V. M. O prepodavanii v nachal'nyh shkolah tserkovnogo peniya* [On Teaching Church Singing in Primary Schools] // *Saratovskie eparhial'nye vedomosti* [Saratov Diocesan Gazette]. 1888. № 8. P. 218–232.

11. *Metallov V. M. Pis'ma k Razumovskomu D. S.* [Letters to Razumovsky D. S.] // *RGB* [Russian State Library]. F. 380. № 90.

12. *Metallov V. M. Pouchenie v nedelyu 17-yu po Pyatidesyatnice* [Preaching on the 17th Sunday after Pentecost] // *Saratovskie eparhial'nye vedomosti* [Saratov Diocesan Gazette]. 1891. № 22. P. 963–966.

13. *Metallov V. M. Pouchenie v nedelyu dvadcat' pervuyu po Pyatidesyatnice* [Preaching on the 21st Sunday after Pentecost] // *Saratovskie eparhial'nye vedomosti* [Saratov Diocesan Gazette]. 1890. № 20. P. 845–849.

14. *Metallov V. M. Rech' pri otkrytii letnih kursov tserkovnago peniya dlya uchitelej tserkovno-prihodskih shkol, v g. Saratove* [Speech at the opening of summer church singing courses for teachers of parochial schools in Saratov] // *Saratovskie eparhial'nye vedomosti* [Saratov Diocesan Gazette]. 1895. № 18. P. 750–756.

15. *Metallov V. M. Tserkovno-prihodskaya shkola* [Church School] // *Saratovskie eparhial'nye vedomosti* [Saratov Diocesan Gazette]. 1888. № 10. P. 304–309.

16. *Metricheskie knigi Nikolaevskoj tserkvi Saratovskogo ispravitel'nogo arestantskogo otdeleniya g. Saratova za 1876–1877, 1885–1890 gg.* [Metric books of the St. Nicholas Church of the Saratov Correctional Prison Department for 1876–1877, 1885–1890] // *GASO* [Saratov Regional State Archive]. F. 637. Op. 2. № 916.

17. *Otchet o sostoyanii duhovnogo uchilishcha za 1875/6 uchebnyj god* [Report on the state of the religious school for the 1875/6 academic year] // *GASO* [Saratov Regional State Archive]. F. 12. Op. 1. № 4962.

18. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 6. S. V. Smolenskiy i ego korrespondenty. Kn. 2* [Russian sacred music in documents and materials. Vol. 6. S. V. Smolenskiy and his correspondents. B. 2] / *Gos. in-t iskusstvovedeniya; Gos. centr. muzej muz. kul'tury im. M. I. Glinki; Podgot. teksta, vstupit. st. i komment. M. P. Rahmanovoj; Nauchnyj konsul'tant A. A. Naumov. M.: Znack, 2010. 888 p.*

19. *Smolenskij S. V. Pis'ma k Metallovu V. M.* [Letters to V. M. Metallov] // *RGB* [Russian State Library]. F. 178. Op. 1. M 10974. № 36.

20. *Sokolov S. D. Saratovtsy pisateli i uchenye* [Saratov writers and scientists] // *Trudy Saratovskoj uchenoj arhivnoj komissii. Vyp. 33* [Proceedings of the Saratov Scientific Archival Commission. Vol. 33]. Saratov: Tipografiya Soyuz Pechatnogo Dela, 1916. 197 p.

21. *Tabel' ballov, poluchennyh na priemnyh ispytaniyah v seminarii* [Bulletin of scores received on admission tests in the seminary] // *GASO* [Saratov Regional State Archive]. F. 12. Op. 1. № 4991.

Информация об авторе

Екатерина Владимировна Золотова

E-mail: zolotovaeka@mail.ru

Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет»
115184, Москва, 1-й Новокузнецкий переулок, дом 4, строение 1

Information about the author

Ekaterina Vladimirovna Zolotova

E-mail: zolotovaeka@mail.ru

Non-state educational institution of higher professional education «St. Tikhon Orthodox University for the Humanities»
115184, Moscow, 4, 1st Novokuznetsky lane, building 1



Шубина Людмила Александровна, доцент, заведующая секцией сценической речи Пермского государственного института культуры

Shubina Lyudmila Aleksandrovna, Assistant Professor, Head of speech and voice section of the Perm State Institute of Culture

E-mail: LDshubina@rambler.ru

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ: ПЕРМСКИЙ РЕЖИССЕРСКИЙ ВЗГЛЯД

Актуальность темы связана с современным состоянием речи на сцене. Остро встает вопрос режиссерского взгляда на сценическую речь как выразительного средства спектакля. В статье приводятся сведения из нескольких диалогов с действующими режиссерами театров, художественными руководителями театральных мастерских о состоянии современной сценической речи, актерских возможностях. В статье анализируются данные восьми интервью режиссеров Пермского края. Целью данного исследования является выявление требований режиссеров к речевой подготовленности и оснащенности актеров, освещение вопросов авторского стиля и звучания речи в спектакле. Затрагиваются вопросы взаимодействия режиссера и педагога сценической речи во время подготовки спектакля в профессиональном театре. В статье анализируется выбор речевых выразительных средств для создания спектаклей современными режиссерами. Методом исследования является интервьюирование режиссеров и анализ полученных данных. Подготовка к разговору была осуществлена с опорой на последние авторитетные публикации в этой области. Результатом изыскания стали восемь описанных разговоров с режиссерами Пермского края, они позволили сделать выводы о важности для режиссеров такого выразительного средства, как «сценическое слово», уровне речевой подготовки актеров разных возрастов местных театров, а также получить представление о тенденциях развития речевой сценической культуры в регионе.

Ключевые слова: сценическая речь, режиссер, спектакль, актер, стиль автора.

PROBLEMS OF MODERN SPEECH AND VOICE: PERM DIRECTORS' VIEW

The relevance of the topic is related to the current state of stage speech and the issue of the director's view of a stage speech as an expressive means of a performance. The article is based on the analysis of views on modern stage speech and acting opportunities of theater directors and theater workshop managers from Perm region expressed in 8 interviews. The aim of the investigation is to reveal director's requirements to stage speech skills of actors; to highlight issues of author's style and sounding of speech during performance. The article raises questions of interaction between director and stage speech teacher working at a play in professional theater; studies the choice of speech expressive means by modern directors. Methods of the investigation were interviewing of directors and analysis of the received material. The interviews were held using the latest techniques in this field. The analysis of eight interviews with Perm region directors revealed the importance of «speech and voice» as a way of expression; level of qualification among actors of different age in local theaters. The interviews also provided information about trends of stage speech culture development in the region.

Key words: speech and voice, stage speech, director, a play, actor, author's style.

Предмет «Сценическая речь» в театральной школе является частью мастерства актера, он призван воспитать в актере некоторые навыки внешней выразительности: голос, дикцию, интонирование, сценическое дыхание. Все это должно помочь актеру создавать яркие сценические образы, запоминающиеся характеры, передавать внутреннее напряжение персонажа, выражать все нюансы и оттенки внутренней жизни роли. Режиссер и педагог Л. Ф. Макарьев пишет: «Нет звука человеческого голоса-речи, который не был бы связан с человеческим действием, то есть целью существования человека в каждый данный момент. Так, «речь Хлестакова» и «речь Гамлета» у одного и того же актера будут различны! В этом и состоит тончайшая внутренняя техника талантливого актера» [2, с. 482]. Режиссер размышляет о речи как о необходимой части актерского мастерства.

Однако новое тысячелетие отразилось на театральном языке, появились постановки, ломающие привычные требования к сценической речи. Ситуация требует внимательного рассмотрения. Профессор Н. Л. Прокопова отмечает, что «развитие современной театральной

культуры, начиная с нулевых годов XXI века и по настоящее время, сфокусировано на изменении характера чтения и радикальном преобразовании звучания классических текстов с театральной сцены. Кризис трактовки классических текстов приводит современных режиссёров к поиску уникальных и порой маргинальных смыслов в работе над классическим произведением» [4, с. 25].

Действительно, именно режиссер в сегодняшнем театре решает вопросы эстетики. «Идея первенства режиссера, оформившаяся в театре благодаря Г. Крэггу, М. Рейнхардту, В. Мейерхольду и другим, по сей день сохраняет всеобщее значение. Сегодня тот, кто всерьез вздумал бы доказывать превосходство «актерского» театра (в старом смысле этого слова) над «режиссерским», вызвал бы недоумение у большинства критиков. В самом деле, история последних десятилетий знает много красноречивых примеров, как театр с первоклассной актерской труппой выходил из творческого кризиса лишь тогда, когда обретал своего режиссера и художественного руководителя» [7, с. 97–98], — справедливо и верно отмечает профессор ГИТИС Д. В. Трубочкин.



Со всех сторон раздаются реплики режиссеров: «не играйте», «не нужно интонировать», поиск современного языка начался с отмены классической «сценической речи». Это явление происходит не в первый раз. Достаточно вспомнить, что в советское время был так называемый «шептальный реализм», можем вспомнить прекрасного актера Иннокентия Смоктуновского и его особенную манеру говорить, продиктованную эстетикой нового времени. Об этом пишет в своей книге профессор школы-студии МХАТ А. Н. Петрова: «Молодая режиссура шестидесятников — страстная, подчиненная новым смыслам, искавшая новые пути сценической правды, — с неизбежностью отказалась и от стандартного театрального слова. Это было трудной болезненной попыткой уйти от театральной лжи» [3, с. 14].

Сегодня время новых поисков, открытий и требований к театральному слову. К примеру, в Пермском академическом Театре-Театр был поставлен спектакль «Пермские Боги» режиссером Дмитрием Волкостреловым. Спектакль-ритуал с неспешным течением времени, сменой сезонов. Актеры выполняли традиционные хозяйственные действия: сходить к колодцу за водой, заместить тесто, заварить чай или попарить ноги. Но в какой-то момент актеры замирали как в стоп-кадре и издавали долгий звук «м». Так режиссер создавал эффект минутной остановки времени. Параллельно с хозяйственными делами актеры по очереди выходили на особый стул и читали стихи, одновременно с этим другой актер озвучивал отзывы посетителей Пермской художественной галереи разных лет — так возникала какофония звука, речи, смыслов. Нужно сказать, что в таком спектакле привычная «сценическая речь», опирающаяся на принцип «слышно, внятно и понятно», не нужна, она разрушит камерную атмосферу действия, помешает медитативной ноте, которую создают актеры. Все построено на живом сиюминутном дыхании.

Однако невнятная, непрофессиональная речь мешает современным режиссерам, когда задачи спектакля совсем иные, чем в спектакле «Пермские Боги». Далеко не в каждом спектакле необходима деконструкция звука и смысла произносимого текста. И вот, когда речь становится частью спектакля, краской, необходимой режиссеру для выявления смысловых пластов, создания образов, тогда вновь мы слышим претензии к обученности, оснащенности внешней выразительности актеров. Режиссер А. Л. Баргман, много работающий в регионах России, пишет о своих наблюдениях: «Я и мое ухо — мы вместе часто вянем не от отсутствия правильного произношения или владения голоса, а от почти тотально присутствующего говора у молодежи. И в эмпирии произношения, голосоведения мы с ухом вообще не улетаем, мы даже на вертолет не садимся. Так как моя, даже не режиссерская, а зрительская мысль не подключается к спектаклю, когда я в пьесах Булгакова, Шекспира, Чехова, Вампилова, Шиллера слышу нечто произносимое артистами в салате из полной неразберихи пренебрежения к речи, да и к языку» [5, с. 497].

Четыре года студенты обучаются различным специ-

альным предметам в театральной школе: мастерству актера, сценической речи для того, чтоб работать в театре. Они мечтают о Театре. Но нас интересует театр не как абстрактная идея, а как реальный, обычный театр, куда бывшие студенты, выпускники театрального вуза приходят устраиваться на работу и показываются обычному режиссеру, художественному руководителю театра. Режиссеры имеют свои представления о том, какие артисты нужны именно этому театру. Какими умениями и навыками дыхания, голосоведения, артикуляции, дикции и прочими техническими квалификациями должен обладать актер, чтоб режиссер мог бы использовать это в спектакле?

Исследовать мнения режиссеров подсказала вышедшая в 2017 году коллективная монография «Речевое творчество актера: данность и предчувствие». Глава «Режиссерский взгляд» содержит несколько статей-рассуждений режиссеров о речи на сцене, в спектаклях и наводит на размышления. Режиссеры говорят о сложностях в работе над спектаклями, об оснащенности актеров, об их речевой и телесной пластичности, и о подготовке актеров [5, с. 474–523].

Идея проведения опросов о сценической речи не нова. К примеру, этим методом пользовались: профессор школы-студии МХАТ А. Н. Петрова [3, с. 144–218], доцент ГИТИС И. А. Автушенко [1, с. 19–34], педагог СПбГАТИ В. И. Тарасов [6, с. 112–126] и многие другие.

Для исследования был создан опросник по материалам статьи А. Л. Баргмана и по тем проблемам, которые сформулировал для главы «Режиссерский взгляд» один из ведущих современных мастеров театральной педагогики, профессор РГИСИ Ю. А. Васильев [5, с. 495]. Проведены беседы с профессиональными режиссерами Пермского края.

Цели исследования:

1) получить представление о требованиях режиссеров к оснащенности артиста с точки зрения дыхания, дикции, орфоэпии, пластичности голоса и других параметрах техники актера,

2) выяснить, как сами режиссеры подходят к трудностям в процессе создания звуковой партитуры спектакля, к проблемам интонирования, музыкальности слова на сцене,

3) испытывают ли они потребность в помощи педагогов по сценической речи.

В исследовании приняли участие восемь режиссеров. Все опрошенные режиссеры опытные постановщики, прошедшие в профессии большой творческий путь: Б. Л. Мильграм, В. А. Ильев, Т. П. Жаркова, М. Ю. Скоморохов, Д. В. Заболоцких, Я. Ю. Колчанов, А. А. Тишура, А. А. Югов. Из них пятеро — художественные руководители актерских и режиссерских курсов, имеют преподавательский опыт.

Понятие «речевая музыка» для первого опрошенного — это «гармония происходящего на сцене, слияние голосов и индивидуальное звучание одновременно». Ему почти созвучен ответ второго интервьюируемого. Режиссер говорит о том, что с годами стал подходить



к тому, что речь и есть музыка в драматическом спектакле. И репетируя «Конец игры» С. Беккета, он обнаружил, что актеру нужны мгновенные переключения. «Это — как взять другую ноту или сменить темп. Договорить, доиграть фразу, позволить ей дозвучать и только потом начать следующую. В этом смысле режиссер — дирижер».

Третий режиссер сказал, что не занимается отдельно речью, но в то же время отмечает, что с годами уходит навык хорошего произношения и звучания голоса, теряется внимание к слову, построению фразы.

Четвертый режиссер говорит, что «голос и речь актера — часто определяющие выразительные средства, особенно если говорить о поэтическом тексте. В прозе часто возникает ритм фразы, и текст начинает звучать как музыкальный».

«Речевая музыка спектакля» — это понятие у пятого режиссера вызвало отторжение, он сказал: «Это ведь не опера!» Мы понимаем, что данный режиссер не рассматривает голосовое звучание спектакля как выразительное средство для создания особого тона спектакля, не опирается на речь как выразительное средство для создания атмосферы спектакля.

Значит, в целом режиссеры уделяют внимание выразительным свойствам голоса, дикции, произношения, дыхания актера, отмечают важность создания единой звуковой палитры спектакля.

«Логика речи» — это понятие есть только в двух интервью. И ответы противоположны и по пониманию термина, и по отношению к нему.

«Я пользуюсь логикой жизни — есть отдельная логика? А, ударения. Ну, это с совсем плохими актерами можно так делать, и если так сделать, застроить ударения — получится одинаковый стиль у всех авторов. Нет, я пользуюсь здравым смыслом в поиске стиля». В противовес этому ответу звучит другой: «Логика речи — это когда артист не понимает, что надо повышать тон на перечислении, в этом случае режиссер объясняет актеру правила построения фразы, расстановки пауз, ударений в тексте». Также интервьюируемый режиссер рассказал, что ввел в театре вечера художественного слова. Нужно отметить, что причиной столь полярных мнений может быть базовое образование самих режиссеров: один не имеет профильного театрального образования, а второй имеет классическое театральное образование в одном из ведущих столичных вузов страны.

Следующий вопрос связан с возрастом актеров, меняется ли их оснащенность с опытом? Есть ли разница в оснащенности актера от поколения к поколению?

«Молодые более техничны, но менее осмысленны, уходит смысл. Молодые могут спеть песню на английском, но прочесть осмысленно кусок — нет». Так считает один из опрошенных режиссеров.

С особым пиететом о возрастных актерах отзывается другой режиссер: «Возрастные артисты покоряют. Приятно слушать, хорошо говорят, даже на репетициях». Эту позицию разделяет еще один режиссер: «Умеют работать с текстом возрастные актеры, а молодежь

нуждается в помощи при разборе текста. Пришлось вызывать актеров на речевые разминки, потому что у многих молодых актеров плохо с дикцией, дыханием, звучностью голосов, небогатые обертона, отсутствует полётность голоса и заглубленные голоса». Необходимо отметить, что многие режиссеры считают старшее поколение и частично среднее более обученным, подготовленным к работе и недовольны качеством голосов и иных возможностей актеров молодого поколения. Эти выводы совпадают с наблюдениями режиссеров А. Л. Баргмана и А. С. Кузина, оставивших свои заметки в монографии «Речевое творчество актера: данность и предчувствие» [5, с. 474–523].

Пермский актер и режиссер, исходя из своего актерского и режиссерского опыта, говорил о работе над словом и характером образа: «Забота о речи — актерское дело. Необходимо готовиться к роли, на репетициях вносить предложения по характеру, по образу. Это — актерское дело, но большинство актеров не приносит своих решений для персонажа, не предлагает новых идей».

В разговоре об авторском стиле другой режиссер отметил, что «очень важна расшифровка текста — почему этот текст здесь, или что значит та или иная фраза. Так стиль автора становится явным, близким для актеров, от этого они уже находят звучание в роли». Режиссер и актер поделился своим актерским опытом, своими открытиями и наблюдениями: «Играем спектакль давно. Переделываем фразы, меняем порядок слов, заменяем синонимами и в какой-то момент замечаем, что история беднеет. Чуть-чуть поменял текст и поменялся смысл! Актер должен понимать сущность автора».

Любопытно было услышать от опытного режиссера его исследование авторского стиля пьесы И. С. Тургенева «Месяц в деревне». Неожиданные открытия о слове автора: «Он (И. С. Тургенев) написал много трёпа, и он, не чуждый французской культуре и французской речи, вольно или невольно внес в стилистику пьесы совсем другое словообразование, когда русское слово берется не от ощущения и не от чувства, а от желания разговаривать, все время трепаться. Поэтому там мы занимались как раз таким быстроговорением». Нужно отметить, что для достижения эффекта этого «быстроговорения» режиссер пригласил на репетиции педагога по сценической речи, так сказать, «выстроить трёп».

От музыки спектакля и авторского стиля, творческих задач мы перешли к разговору об оснащенности артистов, их способности выполнить предложенный режиссером рисунок или освоить новый способ сценического существования.

Один режиссер говорит о проблемах своих актеров: «Слабая эрудированность актеров, нежелание проникать в текст, исследовать автора. Приходилось превращать режиссерскую работу в просветительскую». Актеры, по наблюдению данного режиссера, не интересовались новым, для них незнакомым словом, а повторяли из репетиции в репетицию, не погружаясь в смысл произносимого текста.



Другой режиссер отмечает, что «речевой навык уходит. Актеры не договаривают окончания, в речи встречается особенности говора. Приходится показывать слово в тексте, обращать внимание актера на его звучание, ритмику и заново открывать смысл». Режиссер отмечал, что для полноценного звучания фразы приходится заострять внимание актера на слове, построении фразы. Режиссеры наблюдают некоторое легкомысленное отношение актеров к слову, их нежелание развивать и совершенствовать навыки сценической речи. И в то же время часто на репетициях, занятиях по мастерству актера можно услышать фразу — «текст не важен!» Наблюдается некоторое противоречие у режиссеров по отношению к сценическому слову.

Завершающий вопрос разговора: «Что для вас творческая речь, а какая за гранью творчества?» Несколько прямых реплик наших режиссеров.

«Творческая речь — я вижу, как рождается мысль, я вижу, что он мыслит, когда говорит. То, что свойственно живому сиюминутному говорению, это и происходит. Да, может быть не вынужден, не выразителен, но это как в жизни, и провал — часть профессии. Это нормально».

«Вялая, неинтересная — она не трогает, не берет, не задевает, не обращает на себя внимание. Речь может быть разной, наверное, она нужна, чтоб я услышал ее или его и пошел, отреагировал как-то».

«Нетворческая речь — это речь, полная ошибок, говора, невнятная. Когда каждое слово главное. И еще — если артист не владеет речью сценической и персонажа наделяет своей бытовой речью, то я это не терплю».

В процессе опроса стало понятно, что сейчас почти никто не рассматривает речь как «венец творчества актера», для многих речь — это одна из выразительных красок в спектакле, а есть и те, кто речью не занимается и не направляет в это русло свои силы.

Возникали нюансы в понимании терминологии, многие вопросы режиссеры рассматривали в узком аспекте, к примеру, вопрос — ищите ли вы общую интонацию спектакля — часто воспринимался как вопрос об интонировании фразы. Один признался, что не знает термин — речевая характеристика, другой отверг термин «речевая музыка спектакля». Здесь нужно отметить, что терминология предмета «сценическая речь» многими режиссерами не используется и не принимается в практике, кроме того, большинство опрошенных

режиссеров не задумывается о звучании спектакля в целом. Большинство опрошенных режиссеров не погружаются в размышление о том, что «речевая музыка спектакля» возникает из слияния голосов актеров, их разговоров, мелодики самой фразы.

Трое приводили в пример не свой, а чужой режиссерский опыт работы с голосами и поиском звучания в роли с определенной характерностью. Отмечали, что это интересно.

Все без исключения режиссеры говорят о том, что стиль, жанр спектакля диктует автор. Все отмечают, что для разных жанров требуются разные речевые выразительные возможности.

Некоторые режиссеры вспоминали свой актерский или студенческий опыт, где им пришлось столкнуться с режиссерским требованием звучания роли в определенной тональности или ритмической структуре.

Все режиссеры отмечают, что речь творческая — это речь живая, наполненная эмоцией, и если она при этом с дефектами или с говором — это не имеет значения. Дефекты и даже нечеткость, невнятность могут быть выразительными красками.

Наблюдаем противоречивую картину: с одной стороны, режиссеры не уделяют внимания сценической речи и даже просят «не играть», «не интонировать», с другой — находят подготовку и речевую оснащенность актеров недостаточной, ставят в пример старшее поколение как более обученное и подготовленное.

В процессе общения выяснилось, что только два режиссера приглашали педагогов по сценической речи для работы над словом в спектакле. В пермских театрах примерно два раза в год проводятся речевые тренинги для актеров, но занимаются речью не во всех театрах Пермского края. К автору выпускники приходят на разминки в институт, если чувствуют потребность в тренинге. Речевая оснащенность и умение держать себя в форме, поддерживать свой речевой навык на хорошем уровне — задача на сегодняшний день только актерская, личная и переходит в разряд самостоятельной работы актера над собой.

Таким образом, не только у каждого режиссера свои требования к актерской речи, но и свой эстетический идеал. Актеру необходимо уметь живо откликаться на любой режиссерский рисунок, любую пластическую и речевую партитуру.

Литература

1. Автушенко И. А. Тестирование эмоциональной восприимчивости актера и режиссера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 3. С. 19–34.
2. Макарьев Л. Ф. Заметки о драматической речи // Макарьев Л. Ф. Театр. Творчество. Судьба: в 2 т. Т. 1. Искусство свободной педагогики / Сост., вст. ст., подгот. текста и комм. Ю. А. Васильева. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2020. 640 с.
3. Петрова А. Н. Разговоры о слове. М.: Московский Художественный театр, 2021. 316 с.

4. Прокопова Н. Л., Крылов И. А. Режиссёрские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 22–31.

5. Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография / Ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. 600 с.

6. Тарасов В. И. Чувство речи: учеб. пособ. СПб.: СПбГАТИ, 1997. 160 с.



7. Трубочкин Д. В. О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона» // Вопросы театра. Proscenium. 2019. № 3–4. С. 94–106.

References

1. *Avtushenko I. A.* Testirovaniye emotsional'noy vospriimchivosti aktera i rezhissera [The modern methods of testing emotional perception of actor and director] // *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2011. № 3. P. 19–34.
2. *Makaryev L. F.* Zametki o dramaticheskoy rechi [Notes on dramatic speech] // *Makaryev L. F.* *Teatr. Tvorchestvo. Sud'ba: v 2 t. T. 1. Iskustvo svobodnoy pedagogiki* [Theater. Creation. Fate: in 2 vols. Vol. 1. The Art of Free pedagogy] / Sost., vst. st., podgot. teksta i komm. Yu. A. Vasil'yeva. SPb.: Izdatelstvo RIGSI, 2020. 640 p.
3. *Petrova A. N.* Razgovory o slove [Talks about fame]. M.: Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr, 2021. 316 p.
4. *Prokopova N. L., Krylov I. A.* Rezhisserskiye strategii v post-dramaticheskom teatre: spektakl'-mistifikatsiya [Director's strategies in post-drama theater: a Hoax Performance] // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2019. № 49. P. 22–31.
5. *Rechevoye tvorchestvo aktera: dannost' i predchuvstviye: Kollektivnaya monografiya* [The actor's speech creativity: a given and a premonition: Collective monograph] / Red.-sost. A. M. Brusser, N. L. Prokopova. SPb.: Izdatelstvo RIGSI, 2017. 600 p.
6. *Tarasov V. I.* Chuvstvo rechi [Sense of speech]. Ucheb. posob. SPb.: Izdatelstvo SPbGATI, 1997. 160 p.
7. *Trubochkin D.* O statuse iskusstva aktera v sovremennosti: opyt «Satirikona» [On the status of the actor's art in modernity: the experience of the «Satyricon»] // *Voprosy teatra. Proscenium* [Questions of the Theater. Proscenium]. 2019. № 3–4. P. 94–106.

Информация об авторе

Людмила Александровна Шубина
E-mail: LDshubina@rambloer.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Пермский государственный институт культуры»
614000, Пермь, ул. Газеты Звезда, 18

Information about the author

Lyudmila Aleksandrovna Shubina
E-mail: LDshubina@rambloer.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Perm State Institute of Culture»
614000, Perm, 18 Newspaper Star St.



Османкина Галина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры «Дизайн» Омского государственного технического университета

Osmankina Galina Yurievna, PhD (Cultural studies), Associate Professor at the Department of the «Design» of Omsk State Technical University

E-mail: Galaomsk2004@mail.ru

НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ — ЛИНЕАРНЫЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

Статья посвящена анализу нового линейного направления в современном конструктивизме. Данное явление в архитектуре определено автором как явление, опирающееся на форму, которая преобразовывается так, что создает эффект линии. Исследования в данном аспекте проводятся впервые. Однако истоки такого явления заложены ещё в самом возникновении конструктивизма в 20–30 гг. XX столетия. Их анализ рассматривается нами в творческих разработках Я. Чернихова. Современное развитие линейного конструктивизма связано с развитием технической и материальной составляющей в архитектурном дизайне. Дается определение линейного конструктивизма как определенного этапа в самом течении, связанного с элементами декоративности. Соединение декоративных сторон направления с формой определяет новизну конструктивизма и обогащает его, усложняя не только конструктивную форму, но и определяя мировоззренческо-философские идеи и суть образцов данного направления. Рассматриваемые примеры линейного конструктивизма наглядно демонстрируют актуальность его использования в современной архитектуре. Под них подводится идеологическая основа, которая обогащает архитектурный дизайн, делая его более многозначительным.

Ключевые слова: линейный конструктивизм, архитектура, декоративность.

LINEAR CONSTRUCTIVISM AS A NEW DIRECTION IN MODERN ARCHITECTURE

The article is devoted to the analysis of a new linear trend in modern constructivism. This architectural phenomenon is viewed by the author as based on a form transformed in such a way that creates the effect of a line. Research in this aspect is conducted for the first time. However, the phenomenon has its origins in the very emergence of constructivism in the 1920–1930s, particularly in the creative works of Y. Chernihov. The modern development of linear constructivism is associated with the development of technical and material components in architectural design. The linear constructivism is defined as a particular stage of constructivism associated with decorative elements. The combination of the decorative aspects with the form determines the novelty of constructivism and enriches it, not only complicating the constructive form, but also defining the ideological and philosophical ideas and the essence of the samples of this direction. The considered examples of linear constructivism clearly demonstrate the relevance of its use in modern architecture. An ideological basis is put under them, enriching architectural design and making it more meaningful.

Key words: linear constructivism, architecture, decorative.

Архитектура всегда имела большое значение в жизни человека, отражая через свои объекты культурное наполнение той или иной эпохи. Характер зданий от самых простых по форме до самых сложных передает национальные и культурные особенности страны. Форма всегда несла определенную информативность, идейная составляющая архитектурного дизайна менялась, и через неё передавалось мировоззрение того или иного сообщества, государства, народности. Актуальной была и есть идеологическая сторона архитектурных произведений, через которые можно узнать мировоззренческие ценности, культурные предпочтения, социальные возможности эпох и сообществ. Изучение данной области искусства необходимо в первую очередь для создания более совершенных конструкций и форм, которые бы удовлетворяли духовные потребности человека.

Философия зодчества и сегодня определяет культуру общества, воспитывает эстетически и духовно. Как отмечают А. А. Волегова, А. А. Барабанов, «новейшие архитектурные произведения обладают высоким художественно-эстетическим уровнем и зачастую представляют собой сложные образные структуры, выражая в непростых формах значения нового уровня, но при этом они по-прежнему основаны на классических архи-

тектурных принципах» [2, с. 38]. Изучение классических приемов в искусстве архитектуры дает в первую очередь осознание конструкции и формы, так как именно они удовлетворяют духовные потребности человека. Новые тенденции, отвечающие сегодняшнему дню, требуют исследования и рассмотрения. Так, например, в конструктивизме нами выявлено явление, которое делает это направление более привлекательным и украшает своим видом городское пространство. Его можно обозначить как линейный конструктивизм.

Конструктивизм, который зародился в 20-х гг. XX в. в России, популярен и сегодня. Он напрямую был связан с идеологией государства, в котором победил социализм. Акцент ставился на простоту и дешевизну во всем, поскольку равенство между всеми людьми было приоритетным постулатом мировоззрения общества. В этой связи, как отмечает Н. В. Даниелян, «конструктивизм, рассматривающий познание как конструирование субъектом версий реальности» [4, с. 3], передает философию бытийности, наполняясь новыми «красками». Поэтому, как констатирует автор, и далее «оказывается чрезвычайно востребованным в современной философской и методологической рефлексии науки, и не только потому, что подтверждаются многие ее интуитивные прозрения,



но и тем, что открываются неизвестные еще возможности ее структурной организации, востребуются иные, неизученные еще принципы рационализации научной сферы» [4, с. 3]. Энтропия современного мира требует более строгих рамок, и конструктивизм с его стремлением к упорядочиванию актуален для определения порядка и системности во всем. Цель данного исследования в рассмотрении сути нового направления в конструктивизме, определении его значения в современном мире, так как это направление, служившее революционным идеям, сегодня претерпело существенные изменения.

Современный конструктивизм изменился как внешне, так и по содержанию. В нем появились новые тенденции, опирающиеся на современные технологии и материалы, которые делают его более дорогим. Дизайнерские идеи обогащают направление определенными «находками», которые либо подчеркивают конструктивистские тенденции, либо растворяют, «прячут» его явные элементы. Ко второму значению, по нашему мнению, относится линейный конструктивизм. Суть его заключается не в изменении формы, а в преобразовании этой формы в сторону линейности.

Линейность — музыкальное понятие многоголосья, определенная непрерывной мелодической линией развертывания голосов в определенной ритмике. Например, Н. А. Рыжкова так характеризует линейные функции, которые, по её мнению, являются первичными факторами музыкального становления: «Они обогащают гармоническую вертикаль, способствуют образованию всевозможных диссонантных аккордов посредством внедрения линейных тонов в состав аккорда — септим, секст, побочных тонов (“транзитов”). Так возникают линейные функции тонов, являющихся одновременно аккордовыми диссонансами» [9, с. 136]. Другой исследователь музыки Ю. К. Захаров рассматривает линейный ход (Zug). По его мнению, «это поступенная (в том числе и с хроматическими вариантами ступеней) звуковысотная линия, берущая своё начало с какого-либо тона линии более глубокого уровня» [6, с. 4028]. Музыкальное понятие линейности интересует ученых, которые своими размышлениями обогащают данное явление.

Применим данный термин и в пластических искусствах. Здесь понятие линейности выражается в главенствующей роли линии, которая придает изображению большую графичность в изобразительном искусстве и замкнутость объемов и контуров в скульптуре.

В архитектуре мы данное понятие связали с соединением форм в единое целое в виде декоративного оформления большой формы малыми, которые напоминают линии. Они не несут в себе никакой функциональности, а являются лишь своеобразными декоративными элементами, украшают основную форму, придавая облику ритмическую музыкальность и делая любое произведение художественным объектом. Этот эффект мы увидели в архитектурных произведениях конструктивизма сегодняшнего времени. Известно, что данное направление выявляет в первую очередь лаконичность формы. В линейном же конструктивизме поддержива-

ется идея монолитности, но прячется основная форма за декоративностью в виде прямых объемов меньших размеров, которые создают впечатление линейности во внешнем облике архитектуры.

Прямые линии активно участвуют в создании формы, вытягивая её, превращая объем в более плоское формирование, при котором создается впечатление линейности. Так, например, здание Токийского правительства архитектора Кэндзо Танге (рис. 1), построенное в 1988–1991 гг., имеет в своей конструктивной основе прямые линии, которые доминируют над формой, преобразовывая её своей ритмикой. Танге хотел создать нечто похожее на современный чип, однако данное творение скорее напоминает готический собор, чем компьютерную деталь. Прямоугольные объемы накладываются один на другой, будто пластины, создавая впечатление линейности. Здание опирается на простые формы конструктивизма, но усложняется ритмикой наложения объемов, передавая как бы идею сложных государственных дел, которые решают глобальные социальные, культурные и другие проблемы горожан. Символизм философии управления с его многоходовыми комбинациями отражается в многослойности фасада. Но в то же время строгость прямых линий указывает на порядок в мироустройстве города.

Рисунок 1. Танге К. Здание Токийского правительства. Япония. 1990 г.



Другой пример линейного конструктивизма представлен этим же автором в архитектуре отеля Гранд Принц Акасака в Токио (рис. 2), построенным в 1983 г. Четкие линии выступающих с двух сторон корпусов от центральной части здания, словно преддверие входа, напоминают порталы готических соборов. В верхней части сооружения идет наложение объема другого цвета, это образует сдержанный декоративный эффект. Интересный внешний облик отеля делает его привлекательным и запоминающимся. Линейность объемов, организованная за счет выступов в боковых корпусах отеля, придает комплексу цельность и образность.



Рисунок 2. Тангэ К. Гранд Принц отель Акасака. Япония. 1983 г.



Современное решение линейного конструктивизма не имеет четкого алгоритма. Как отмечает Д. Н. Букин, «конструктивизм как одно из влиятельных философских направлений прошлого переживает сегодня новое рождение и приобретает новые особенности» [1, с. 50]. Суть заключается именно в использовании формы, которая создает эффект линейности. Так, здание «Центра Лен Щелок» в Новой Зеландии (рис. 3), построенное в 2015 г. Эндрю Паттерсоном для коллекции художника-авангардиста Лен Лая, выполнено из блестящего металла. Блеск металла создает эффект мерцания, который усиливается за счет наклонов вертикальных блоков. Такой прием напоминает кладку смальты в Византийских храмах. Там намеренно выкладывались кусочки смальты на неровную поверхность для того, чтобы образовывался блеск при попадании света на них. В результате создавалось божественное мерцание, исходящее от изображения святых.

Рисунок 3. Паттерсон Э. «Центр Лен Щелок». Новая Зеландия. 2015 г.



В творении Паттерсона металл, кроме блеска, ещё и отражает окружающее пространство, словно растворяясь в нем. Необычность и неординарность такого решения выражает сущность предназначения здания, которое отражает модернистское кинетическое искусство новозеландского художника Лен Лая. Эффекта движения автор архитектурного произведения добился при помощи материала (металла), его свойства (блеска) и направления блоков под определенным углом, которые меняются, как бы перемещаясь в пространстве в зависимости от освещения и места нахождения зри-

теля. Автор проекта Э. Паттерсон так характеризует свое детище: «Мы надеемся, что этот дизайн помогает бросить вызов господству модернизма в современной мысли. Он стремится заменить архитектурный язык подлинным смыслом» [5]. Философское понимание языка архитектурной формы служит в данном случае выражением неординарной личности, которая проявила себя в различных областях искусства: экспериментального кино и кинетической скульптуры. Линейность конструкции придает образу архитектурного творения устойчивость и намеренность творческого развития. Ритмика вертикальных форм олицетворяет устремленность к новым свершениям и развитию неординарных решений в искусстве. Прямые линии реальности формы и нереального фактурного решения здания из блестящего и отражающего металла — новое видение модернистских взглядов современности.

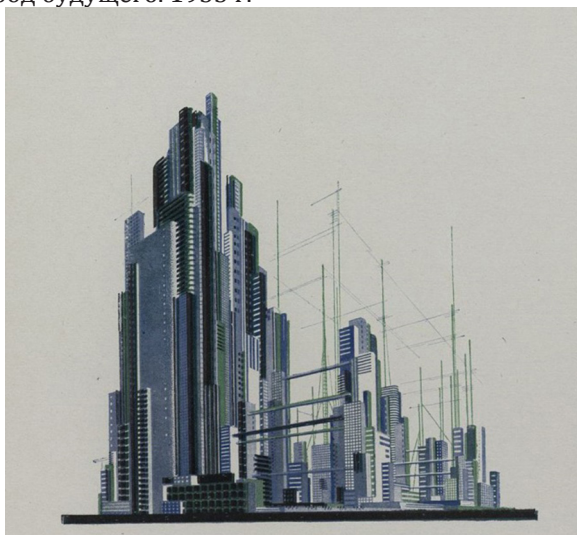
Развитие конструктивизма в современном мире многогранно, потому как прогресс общества и мировоззрение людей не стоят на месте, а преобразовываются в соответствии с временем. В этом отношении развитие направления соотносится с идеями советского ученого М. Гинзбурга, который отмечал в книге «Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры» следующее: «Молодость нового стиля — по преимуществу конструктивна, зрелая пора органична и увядание — декоративно. Такова примерная схема генетического роста значительного большинства стилей» [3, с. 127], то есть можно сказать, что любой стиль — это живой организм, который проходит все стадии: рождение, расцвет, угасание и смерть. В начале возникновения любого направления лежит определенная форма, так в архитектуре древнего мира, в частности в Древнем Египте, первичным был квадрат (основа любого святилища), прямоугольник (храмы) и треугольник (пирамиды); в античности, кроме квадрата и прямоугольника, применялся круг как символ храмов и общественных построек в стиле толоса, фолоса, моноптера. Но дальше идет развитие архитектурных элементов и создание определенных направлений и стилей. Это касается и конструктивизма, в котором также изначально брались за основу «чистые» формы. Зодчие, модулируя и «играя» ими словно конструктором, создавали простые, понятные образы, отвечающие запросам идеологии общественного строя.

Гениальные архитекторы советского периода, которые стояли у истоков конструктивизма, не всегда могли воплотить свои идеи в реальность. Однако их решения, даже в эскизном варианте, вдохновляют и по сей день современных архитекторов-дизайнеров. Так, эскизы Якова Чернихова под названием «Архитектурные фантазии» могут служить прообразом линейного конструктивизма сегодняшнего дня. Его «Город будущего» (рис. 4) демонстрирует современные тенденции в архитектурном дизайне. Наложение одной формы на другую создает линейность, которая образует монолитность объектов. Архитектор утверждал, что поскольку «всякое архитектурное сооружение должно представлять



собой некоторую художественную ценность, помимо своих непосредственных утилитарных функций, то несомненным является правильность изысканий в архитектурных фантазиях, допускающих наибольшую свободу действия» [14, с. 13]. Неограниченность в творческих изысканиях архитекторов прошлого столетия позволяет сегодня черпать идеи для современного дизайна, так как их находки, несомненно, иллюстрируют действительность нашей современности. Вот как об идеях Чернихова пишет известный советский и российский искусствовед С. О. Хан-Магомедов: «В конце 20-х — начале 30-х годов в Ленинграде одна за другой выходят книги мало известного до того архитектора Я. Чернихова. Книги были богато иллюстрированы сотнями графических композиций (отвлеченных, орнаментальных и архитектурных), выполненных автором. Поражало графическое мастерство и изощренность фантазии Я. Чернихова» [12, с. 546]. Наследие Я. Чернихова, хоть и в теоретическом виде, но дает импульс и сегодня к развитию архитектурного дизайна с применением уже новых технологий и материалов. Как отмечает Д. С. Хмельницкий, «Черников сформулировал в своих книгах бескомпромиссно ясный взгляд на законы современной архитектуры и был, несомненно, по своему духу одним из самых ярких и радикальных конструктивистов» [13, с. 18]. Он творил будущее, развивал творческий потенциал у своих учеников и делился опытом с людьми, которым это было интересно.

Рисунок 4. Черников Я. «Архитектурные фантазии». Город будущего. 1933 г.



Линейный конструктивизм, зачатки которого мы видим в «Городе будущего» Я. Чернихова, получил значительное развитие в современном мире. Он, согласно идее М. Гинзбурга, есть развивающаяся фаза живой материи архитектурного искусства, которая превращает форму в «декорации», но не становится ещё чисто декоративным. Как отмечает далее архитектор, «идеи конструктивизма <...> представляются нам в настоящую минуту естественными, нужными и животворящими.

Но если подобный «конструктивизм» характерен вообще для всякого изначального состояния нового стиля, то для стиля наших дней он должен стать особенно характерным. И причину этому, конечно, надо искать не только в экономических условиях современности, но и в той исключительной психологической роли, которую начала занимать в нашей жизни машина и связанная с ней механизованная жизнь, сущность которой заключается в оголенной конструктивности ее составных организмов» [3, с. 137]. Техногенная революция с её ускоренными темпами «диктует» новые приемы и решения в той основе, которая является стержнем как в техническом, так и духовном плане. Линейный конструктивизм не меняет форму, он лишь делает её более привлекательной. Создается эстетическая красота, которая синтезирует форму и декоративность.

Говоря о возникновении и истоках линейного конструктивизма, которые повлияли на его развитие сегодня, можно привести слова В. С. Степина: «Представления о мире, которые вводятся в картинах исследуемой реальности, всегда испытывают определенное воздействие аналогий и ассоциаций, почерпнутых из различных сфер культурного творчества, включая обыденное сознание и производственный опыт определенной исторической эпохи» [10, с. 14]. Обращение и развитие конструктивизма в направлении линейности «диктуется временем», когда встает острая необходимость в единении и сплоченности как незыблемых постулатов в консолидации человечества. Эти тенденции все чаще проявляются в массовом строительстве жилых комплексов, потому как «игра» формами, которые образуют линейность в визуальном восприятии, создает единый организм как некую крепость. Примером такого решения является, на наш взгляд, комплексы в городе Пусан, Южная Корея, возведенные в 2011 г. Один из них Palace Tower, другой — Doosan Haeundae We've the Zenith. Данные объекты являются не только жилыми помещениями, но и представляют собой культурное образование, что и отметил президент компании SIAPLAN Architects and Planners Ху-Хван Чо: «Говоря о высотных зданиях, мы не можем ограничиться их архитектурно планировочной составляющей, проигнорировав культурную. Корейской культуре в большой степени присуща общинность» [15, с. 7]. Поэтому национальная культура определяет характер построек, их визуальное значение. Высотные монолитные здания, словно крепости, означают сплоченность и мощь народа.

Архитектура Palace Tower (рис. 5) обеспечивает защиту, как физическую, так и моральную, жителям данного комплекса. Две высотки стоят на берегу реки, защищая от ветров со стороны водного пространства остальные постройки. Кроме того, создается впечатление, будто они являются «воротами», своеобразными защитными сооружениями от воображаемых врагов. Застекленные балконы располагаются в шахматном порядке на фасадах. Они напоминают патроны или бомбы, прикрепленные к основной баллистической ракете, которая в любой момент может взлететь и отразить удар недоброжела-



телей, если это будет необходимо. Линейность в виде выступов в самой конструкции формы и балконов, как малых форм, придает архитектурным объектам цельность и глобальность. Такой прием привлекателен и декоративен. Он украшает здание и создает мощное визуальное впечатление. Если сравнить с постройками, которые находятся возле этих двух небоскребов, имеющих простую форму прямоугольников, то можно отметить, что эстетика Palace Tower привлекает и выделяет их из общего пространства.

Рисунок 5. Palace Tower. Пусан. Южная Корея. 2011 г.



В Naeundae дизайнеры-архитекторы воплотили идею монолитности, единения, мощи (рис. 6). Округлые формы крыльев корпусов, которые обрамляют центральную часть, подобны лепесткам цветка. Наложение одной формы на другую создает эффект линейности.

Рисунок 6. Naeundae. Пусан. Южная Корея. 2011 г.



Глобальность зданий формируется через соединение прямоугольных и овальных объемов, которые в целом выражают цельность впечатления, будто перед нами нерушимая скала. Единство духа — характерная черта корейского народа. Для них дом — это очаг, уют, своя вселенная, из которой выходить не хочется. В большинстве своем корейцы домоседы. Они очень дисциплинированы и подчиняются старшим и людям выше рангом. Так С. С. Суслина констатирует, что «сильная централизованная власть, пронизывающая корейское общество «сверху донизу» и единично располагающая правом принятия всех решений» [11, с. 14] определила и определяет до сих пор развитие страны. С одной стороны, такое явление дает устойчивое подчинение и дисциплину народа, с другой — ограничивает свободу граждан.

Не менее важна и экономическая составляющая жизни Южной Кореи. Как отмечает Е. Г. Пак, «особенности менталитета корейцев, такие как колоссальное трудолюбие, сильное чувство национальной идентичности/патриотизма, приверженность коллективным/родовым традициям, жажда знаний, прагматизм и стремление к материальному благословию, без которых было бы немыслимо «корейское экономическое чудо», были сформированы в процессе истории» [8, с. 154]. Достижения в экономическом развитии страны сказались и на строительстве. Высотные здания стали нормой и элементом экономического роста. Недаром Ху-Хван Чо отмечает, что «за каждым высотным зданием, особенно сверхвысотным или знаковым нередко стоит история, выходящая за рамки простой необходимости создания нового пространства или желания получить офисы премиум класса» [15, с. 5]. Чем выше здание, тем престижнее компания или жилище. Название комплекса Doosan Naeundae We've the Zenith переводится как «Мы Зенит». Слово зенит означает наивысшую точку, или высшую точку развития. Учитывая значение слова, можно предположить, что данный комплекс благодаря приему линейности достигает наивысшей точки сплоченности жилища, в котором безопасно и стабильно. Здесь можно привести слова М. Я. Гинзбурга о том, что «с опытом, приобретаемым человеком при своих сооружениях, у него вырабатывается и сложная система самодовлеющего мира, ассоциируемого с этими конструкциями. Современная психофизиология установила, что различные элементы формы (линия, плоскость, объем) сами по себе, а в особенности различным своим взаимоотношением порождают в нас эмоции удовольствия или неудовольствия» [3, с. 125]. Линейность в современных зданиях конструктивизма подчеркивает эмоциональный фон общественного уклада, что отвечает философскому смыслу направления. По мнению И. Т. Касавина, «конструктивизм выступает как вариант универсалистского подхода к миру, человеку и познанию» [7, с. 65]. Именно данное направление через исходные формы передает суть идейной, художественной и технической составляющей общественного уклада как любого народа, так и целой цивилизации.



Итак, линейный конструктивизм ещё один шаг в развитии направления не только XX в., но и XXI, а может и более дальнего будущего. Он содержит в себе декоративные элементы, которые образуются при помощи ритмики малых объемов, группируясь и оформляя собой основную большую форму, наполняя её философией бытия.

Фундаментальные основы линейности позволяют выявлять разнообразные аспекты и стороны конструктивизма, что дает возможность развивать творческую фантазию и эстетическую привлекательность. Ведь конструктивизм есть самое монументальное направление в искусстве, а линейность в нем — красота и преобразование простых форм в сторону декоративности.

Литература

1. Букин Д. Н. Современный конструктивизм и онтологические основания математики // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. С. 50–57.
2. Волегова А. А., Барабанов А. А. Феномен архитектуры нового тысячелетия // Вестник ТГАСУ. 2008. № 3. С. 34–46.
3. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Strelka Press, 2021. 222 с.
4. Даниелян Н. В. Научная рациональность и конструктивизм: автореф. дис. ... док. филос. н. М., 2012. 30 с.
5. Двоскина Н. Кинетический музей Лен Лая в Новой Зеландии. URL: <https://www.admagazine.ru/architecture/kineticheskij-muzej-len-laya-v-novoj-zelandii> (дата обращения: 23.12.2021).
6. Захаров Ю. К. О содержательности гармонических линий // Фундаментальные исследования. 2015. № 2 (часть 18). С. 4028–4037.
7. Касавин И. Т. Конструктивизм как идея и как направление // Конструктивизм в теории познания. М.: ИФРАН, 2008. С. 63–72.
8. Пак Е. Г. Социально-философский анализ истории формирования менталитета корейского народа // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 1 (61). Т. 2. С. 151–155.

9. Рыжкова Н. А. Развитие функциональной теории в отечественной музыкальной науке XX века // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 125–156.
10. Стёпин В. С. Конструктивные основания научной картины мира // Конструктивизм в теории познания. М.: ИФРАН, 2008. 171 с.
11. Суслина С. С. Республика Корея на постиндустриальной стадии развития (конец 80-х — начало 90-х годов). М.: Восточная литература РАН. 1997. 224 с.
12. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2-х книгах: Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 709 с.
13. Хмельницкий Д. С. Непонятый гений. Книги Якова Чернихова глазами современников. Берлин: Изд-во: «Дом публишерз», 2009. 290 с.
14. Черников Я. Архитектурные фантазии: 101 композиция в красках, 101 архитектурная миниатюра. Л.: Издание Ленинградского областного отделения Всесоюзного объединения «Международная книга», 1933. 102 с.
15. Чо Ху-Хван. Развитие высотного строительства в Южной Корее // Жилищное строительство. 2011. № 11. С. 5–9.

References

1. Bukin D. N. Sovremennyy konstruktivizm i ontologicheskie osnovaniya matematiki [Modern constructivism and ontological foundations of mathematics] // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tyumen State University]. 2012. № 10. P. 50–57.
2. Volegova A. A., Barabanov A. A. Fenomen arhitektury novogo tysyacheletiya [The phenomenon of architecture of the new millennium] // Vestnik TGASU [Bulletin of the TSASU]. 2008. № 3. P. 34–46.
3. Ginzburg M. Ya. Stil' i epoha. Problemy sovremennoj arhitektury [Style and epoch. Problems of modern architecture]. M.: Strelka Press, 2021. 222 p.
4. Danielyan N. V. Nauchnaya ratsional'nost' i konstruktivizm [Scientific rationality and constructivism]: avtoref. dis. ... dok. filos. n. M., 2012. 30 p.
5. Dvoskina N. Kineticheskij muzej Len Laya v Novoj Zelandii [Kinetic Museum of Flax in New Zealand]. URL: <https://www.admagazine.ru/architecture/kineticheskij-muzej-len-laya-v-novoj-zelandii> (Access date: 23.12.2021).
6. Zakharov Yu. K. O soderzhatel'nosti garmonicheskikh linij [On the content of harmonic lines] // Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental research]. 2015. № 2 (part 18). P. 4028–4037.
7. Kasavin I. T. Konstruktivizm kak ideya i kak napravlenie [Constructivism as an idea and as a direction] // Konstruktivizm v teorii poznaniya [Constructivism in the theory of knowledge]. M.: IFRAN, 2008. P. 63–72.

8. Park E. G. Social'no-filosofskij analiz istorii formirovaniya mentaliteta korejskogo naroda [Socio-philosophical analysis of the history of the formation of the mentality of the Korean people] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kemerovo State University]. 2015. № 1 (61). Vol. 2. P. 151–155.
9. Ryzhkova N. A. Razvitie funkcional'noj teorii v otechestvennoj muzykal'noj nauke XX veka [Development of functional theory in the Russian musical science of the 20th century] // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [Art of music: theory and history]. 2012. № 6. P. 125–156.
10. Stepin V. S. Konstruktivnye osnovaniya nauchnoj kartiny mira [Constructive foundations of the scientific picture of the world] // Konstruktivizm v teorii poznaniya [Constructivism in the theory of knowledge]. M.: IFRAN, 2008. 171 p.
11. Suslina S. S. Respublika Koreya na postindustrial'noj stadii razvitiya (konets 80-x — nachalo 90-x godov) [The Republic of Korea at the post-industrial stage of development (late 1980s — early 1990s)]. M.: Oriental Literature of the Russian Academy of Sciences. 1997. 224 p.
12. Khan-Magomedov S. O. Arhitektura sovetskogo avangarda: V 2-h knigah: Kniga 1. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Architecture of the Soviet avant-garde: In 2 books: Book 1. Problems of shaping. Masters and trends]. M.: Stroyizdat, 1996. 709 p.
13. Khmel'nitskiy D. S. Neponyatyj genij. Knigi Yakova Chernihova



glazami sovremennikov [Misunderstood genius. Books by Yakov Chernikhov through the eyes of contemporaries]. Berlin: Publishing House: «House publishers», 2009. 290 p.

14. *Chernikhov Ya.* Arhitekturnye fantazii: 101 kompoziciya v kraskah, 101 arhitekturnaya miniatyura [Architectural fantasies: 101 compositions in colors, 101 architectural miniatures].

Информация об авторе

Галина Юрьевна Османкина

E-mail: Galaomsk2004@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный технический университет»
644050, Россия, г. Омск-50, Мира, 11

L.: Publication of the Leningrad regional branch of the All-Union Association «International Book», 1933. 102 p.

15. *Cho Hoo-Hwan.* Razvitie vysotnogo stroitel'stva v Yuzhnoj Koree [Development of high-rise construction in South Korea] // Zhilischnoe stroitel'stvo [Housing construction]. 2011. № 11. P. 5–9.

Information about the author

Galina Yurievna Osmankina

E-mail: Galaomsk2004@mail.ru

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Omsk State Technical University»
644050, Russia, Omsk-50, 11 Mira Str.



Степанова Анна Валерьевна, аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
Stepanova Anna Valerievna, post-graduate student of Glazunov's Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
E-mail: anna.stepanova.v@mail.ru

ТЕМА ПРАВОСЛАВНОГО ПОДВИЖНИЧЕСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И НОВАЦИИ ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА И. ГЛАЗУНОВА

Обсуждается малоисследованная проблема художественного изображения православного подвижничества в современной историко-религиозной живописи. Редким примером такого творчества являются станковые полотна Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Формирование живописного языка рассматривается как фундаментальная проблема художественного воплощения темы духовного подвига. В современных художественных полотнах анализируются характерные изобразительные приемы, сочетающие новации живописного языка с классическим наследием русской иконы и русской реалистической живописью. Для целостной и непредвзятой оценки двух конкретных примеров живописных полотен применены различные подходы — интервьюирование автора произведения искусства, документально подтвержденное мнение независимых специалистов, наши собственные разработки сравнительно-аналитического метода изучения художественного языка в станковой живописи с опорой на имеющиеся теоретические идеи в современном искусствознании об исторической и культурной преемственности художественных произведений и принципы академической изобразительной техники композиционных и цвето-тоновых решений. При живописном различии и творческой оригинальности изученных живописных произведений выявлены общие принципиально важные изобразительные приемы, проявившиеся в стремление создателей полотен использовать широко понятный, даже в мировом контексте, язык русской культуры, совмещающий историческое наследие и современную повседневность.

Ключевые слова: современная русская живопись, тема православного подвижничества в искусстве, реализм, историко-религиозный жанр, Российская академия живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова.

SCENES OF ORTHODOX SELF-SACRIFICE IN THE RUSSIAN FINE ARTS AND INNOVATIONS OF THE VISUAL TECHNIQUES OF GLAZUNOV'S RUSSIAN ACADEMY OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE

This study focuses on the problem of searching approaches to the present-day artistic depiction of the podvizhichestvo — Russian Orthodox self-sacrifice, which is insufficiently studied yet. It aims to highlight important lines of development of the so-called pictorial language on rare examples of such works of the Glazunov's Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture. The concept of pictorial language is considered as a fundamental task of the artistic embodiment of the exploit of faith theme. Besides studying innovations in characteristic visual techniques, contemporary art canvases have been deeply analyzed to reveal their connection with the classical heritage of Russian icons and Russian realistic painting. With the aim of integrated and unbiased assessment of two particular paintings, various approaches have been used: interviewing the author of an artwork; analyzing documents of independent expertise; original developments of a comparative-analytical method for studying the visual language in easel painting. Along with the pictorial differences and original features of the studied paintings, there were discovered common fundamentally important pictorial techniques, manifested in the desire of the artists to apply widely understood in a world context the visual language of Russian culture, combining historical heritage and modern everyday life patterns.

Key words: contemporary Russian painting, Orthodox self-sacrifice motives in fine arts, realistic genre, historical and religious genre, Glazunov's Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture.

Христианское подвижничество сегодня, как и в историческом прошлом, является делом многотрудным и опасным, поэтому в русском православии даже само слово подвижничество понимается не только как движение к добру, но как противостояние злу, причем именно через подвиг. В православной литературе говорится о «подвиге терпения», «подвиге брани» и «подвиге смирения» [1], а подвижников называют героями. «Подвижники — люди героические, хотя их героизм может быть очень негромким. <...> Где найти примеры подвижничества? Прежде всего — это монахи, среди них очень много настоящих подвижников. Таких тихих

подвижников — миллионы: в монастырях, на приходах, среди скромных тружеников»¹.

В России христианское подвижничество было и остается массовым. Но его героика очень мало запечатлена в современной культуре, она редко представлена в светском изобразительном искусстве. Два станковых полотна, о которых мы поведем речь, можно отнести к немногим, по сути, уникальным примерам такого творчества. Обе картины являются дипломными работами выпускников Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (РАЖВиЗ) — полотно «Оптинские новомученики» (2011, ил. 1) кисти

¹ Протоиерей Александр Ильешенко — настоятель храма Всемилового Спаса бывшего Скорбященского монастыря г. Москвы Московской епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат), руководитель портала «Православие и мир». Из интервью в статье [3].



Р. М. Абрамочкина² и полотно «Преподобный Серафим Вырицкий» (2008, ил. 2) авторства Т. С. Конихиной³.

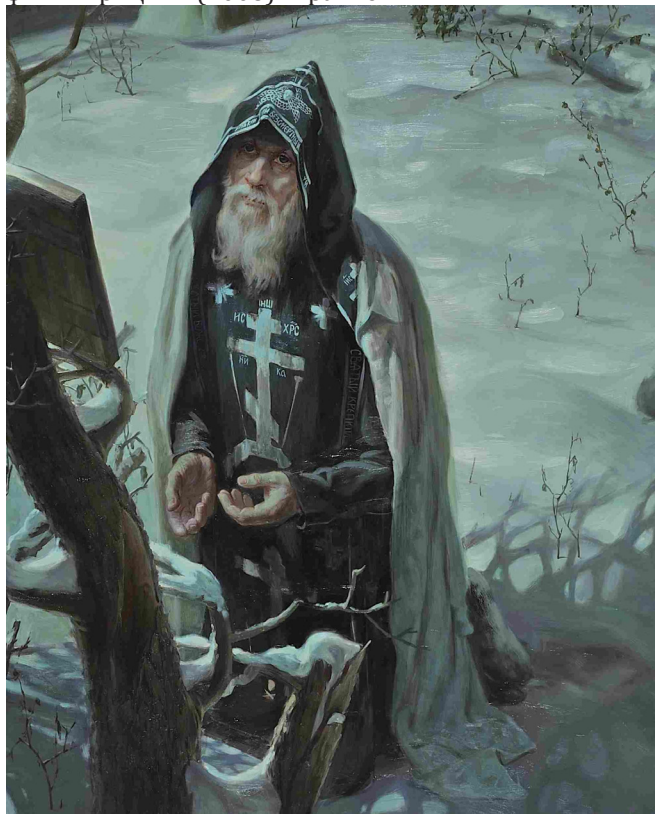
Иллюстрация 1. Абрамочкин Р. М. Оптинские новомученики (2011). Фрагмент



Эти художники обратились к теме отечественного христианского подвижничества именно XX в., а не далеких исторических эпох — в этом сюжетная особенность обеих полотен и в этом трудность творческого поиска. Дело в том, что задачи художественного изображения современности коренным образом отличаются от таковых при поиске изобразительного языка для исторического прошлого. По поводу интерпретации далекой истории массовый зритель обыкновенно соглашается с автором, но к изображению современных событий зритель относится придирчиво, часто с недоверием, ведь он сопоставляет картину с личным жизненным опытом.

Для привлечения общественного внимания в арсенале художника имеются нарочитые цвета, неожиданные ракурсы и прочие приемы. Однако современного зрителя трудно этим удивить, и погоня за зрительским любопытством необязательно достигает цели. Вместе с тем, эпатажная изобразительность может перекрыть и даже разрушить творческую идею картины. И возникает фундаментальная проблема — как, какими художественными средствами передать подвиг духовный, как его

Иллюстрация 2. Конихина Т. С. Преподобный Серафим Вырицкий (2008). Фрагмент



изобразить в реалиях современной жизни, как найти баланс между зрительским вниманием и доверием, как прийти к убедительным образам, но без сцен физического единоборства, преследований и тому подобного, без наносной героики. За последние десятилетия отечественный опыт художественных решений показал, что достижение творческих результатов такого уровня по силам изобразительному языку, получившему развитие в Академии Глазунова.

Феномен этого языка мало изучен. Имеется небольшое количество научных работ и публицистических текстов, близких к теме анализа художественного языка РАЖВиЗ, причем из них лишь отдельные затрагивают произведения духовно-религиозного содержания: книга В. С. Новикова «Вера Глазунова» серии «Новые имена русского реализма», статьи Е. А. Скоробогачевой «От Древней Руси до современной России», А. Малинина «Паломничество на Святую Русь», А. В. Степановой «Древние духовные смыслы реалистической картины в современной религиозной живописи на примере дипломных полотен РАЖВиЗ Ильи Глазунова».

Необходимо ставить и последовательно решать задачи всестороннего анализа и понимания феномена

² Абрамочкин Руслан Михайлович «Оптинские новомученики». Дипломная картина, 2011, холст, масло, 260 x 200 см, факультет живописи РАЖВиЗ, мастерская историко-религиозной живописи, руководитель профессор И. И. Глазунов. М 2184 // Архив РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Каталог музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

³ Конихина Татьяна Сергеевна «Преподобный Серафим Вырицкий». Дипломная картина, 2008, холст, масло, 168 x 149 см, факультет живописи РАЖВиЗ, мастерская портрета, руководитель Д. А. Слепушкин // Архив РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Каталог музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова.



изобразительного языка Академии Глазунова. По признанию искусствоведов, религиозная тема в целом — явление еще мало изученное в современном искусстве России [12]. Для целей настоящего исследования представляется плодотворным подход известного искусствоведа Н. Н. Третьякова, согласно которому, при анализе работ историко-религиозного жанра следует выявлять наличие или отсутствие их связи с традициями русского церковного искусства. Укажем также, что имеется очень мало научных публикаций, затрагивающих тему духовного подвига и его художественной репрезентации. Это статьи А. А. Квитко «Особенности визуализации архетипа героя в светском изобразительном искусстве на христианскую тематику» в Вестнике КазГУКИ (2017), В. С. Глаголева «Православные ценности в художественной культуре России в конце XIX–XX» (2014), а также работа М. В. Тарасовой (см. далее).

В своем исследовании мы используем, насколько возможно, метод интервьюирования, привлекаем документально подтвержденные мнения специалистов (рецензии дипломных работ) и собственные разработки сравнительно-аналитического метода анализа художественного языка в станковой живописи. Обратимся к обсуждаемым картинам.

Художник Руслан Михайлович Абрамочкин посвятил свое полотно трагическому событию 1993 г., когда в день празднования Пасхи три монаха Оптиной пустыни пали жертвой изувера. В постсоветской России преступление вызвало огромный резонанс, но из-за череды испытаний, выпавших в тот период на долю страны, общественное внимание переключилось на другие события. Тем не менее, монашеский подвиг не канул в лету мирской жизни, а был запечатлен в литературе: Оптинский патерик, составленный монахиней Иулианией (Самсонова), книга Н. А. Павловой «Пасха красная: о трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года», «Оптинская Голгофа: к убийству иноков на Святую Пасху» (журнал «Глаголы жизни», 1994). Затем, по прошествии без малого двух десятилетий, образы подвижников возродились в монументальном полотне Академии Глазунова. Чтобы понять, благодаря каким художественным средствам это стало возможно, рассмотрим эту картину — она представлена в постоянной экспозиции РАЖВиЗ.

В рецензии на дипломное полотно «Оптинские новомученики» указывалось: художник, изображая мученически погибших людей, не пошел по пути натуралистического пересказа страшных событий, хотя даже крупнейшие русские живописцы-реалисты второй половины XIX в. приближали традиционную христианскую сюжетку к более приземленному бытовому жанру. Цель же современного художника, также работающего в реалистической манере, проявилась в стремлении показать именно духовную сторону сюжета. Потому и найденная им форма воплощения напоминает иконную композицию, в которой художник «сознательно ограничил себя в выборе пластических и колористических средств», таких как яркость, красочность, привлека-

тельная замысловатость [8].

Вместе с тем, полотно сохраняет высокий, даже по академическим меркам, изобразительный уровень — ясный и достоверный рисунок, использование классических принципов построения композиции, которая при этом легко читается, колористическая глубина, тщательность и качественное исполнение всех живописных объектов. На большом полотне фигуры монахов представлены в полный рост. Они в церковных облачениях. В центре — отец Василий в праздничных белых одеждах, в его руках икона Воскресения Христова. Справа и слева в черных подрясниках стоят иноки Ферапонт и Трофим с зажжёнными свечами. Свет неярко согревает теплом лица монахов в сумраке, отдающем темной синевой. Бескрайнее ночное небо усыпано звездами. Вдали Введенский собор, в его окнах теплится свет. На переднем плане островок русской природы — тонкоствольные березы, елочки, замшелые валуны — аллюзия нестеровского стиля. Позади над далеким горизонтом занимается рассвет.

Лаконичность живописной панорамы, окружающей три фигуры, избрана автором намеренно. В своем интервью Руслан Абрамочкин рассказал, что по начальному замыслу композиция должна была стать многофигурной, динамичной, «цепляющей зрителя», однако это мешало воплощению центральной идеи, и он сосредоточил усилия на поиске образов самих монахов. Так он пришел к трехфигурной портретной картине [7]. На полотне трагическое событие подверглось переосмыслению, творческой переплавке и предстало в форме образной композиции. Аналогии такому подходу можно видеть в русской иконописи XIV–XV вв., где живописно-пластический строй подчиняется не событийной, а духовной идее.

Подчеркнем, картина исполнена именно в традиции высокого реализма, что является принципиальной позицией автора. Напомним, что основатель и первый ректор РАЖВиЗ И. С. Глазунов характеризовал понятие реализма как противоположность натурализму, как обобщение избыточных деталей и их отбор для поиска подлинно художественной формы, как следование принципам духовности, без которых не может быть великого искусства [2, с. 20]. Как пояснил нам художник Руслан Абрамочкин, реалистичность изображений была не самоцелью, а необходимым средством приблизиться к правдивому образу монахов и постараться приблизить к ним современного зрителя. Однако для живописного исполнения такого сюжета оставаться на позициях реалистической концепции оказалось трудной задачей. Художник поведал о длительных, порой мучительных, попытках уйти в своей композиции от «повествования», документальности, избежать сугубо жанрового рассказа и вместе с тем изобразить «всё, как в жизни» [7]. Был соблазн использовать формальные средства — набор атрибутов, указывающих на религиозно-духовный сюжет, избрать соответствующую колористическую схему, крестообразные композиционные построения, был также соблазн целиком уйти в символизм. Но, как из-



вестно, чрезмерное усиление формально-пластических качеств художественного изображения может способствовать потере другого порядка, когда даже крупное станковое полотно будет лишено индивидуальности и станет шаблонным. Более того, формальный подход приводит к «изживанию национальных черт в искусстве» [14]. В своем поиске образов оптинских монахов художник Руслан Абрамочкин отошел и от жанровости, и символизма — ему удалось подчинить весь живописно-пластический строй именно идее духовной свободы этих людей. Они изображены не как собирательный образ или супергерои, а портретно точно, реалистично, и зритель понимает, что эти сильные духом личности — одни из многих.

Вместе с тем, персонифицированность образов не затенила обобщающую идею картины — три фигуры и уходящий ввысь простор ночного неба, а на дальней линии горизонта проступает свет нового дня. Фигуры монахов изображены на переднем плане, крупно, в полный рост, но в пространстве картины они выглядят как небольшие, как существующие в глубине предвечного пространства. Таким образом, композиция полотна становится монументальной подобно храму. Автор полотна вспоминает: «В воплощении темы оптинских новомучеников нельзя было применять описательный подход, заострять внимание на мелочном прописывании деталей. Необходимо было прийти к некоему [целостному] решению» [7].

Пространство полотна немалое, но величие духа изображенных людей, торжества веры передано не за счет одних лишь размеров картины. Важная роль принадлежит художественным композиционно-цветовым средствам: исходящий от центра свет ложится на лица и ладони героев картины, а по ощущениям — достигает и наших зрительских лиц. Этот эффект присутствует даже в репродукции, но в полную меру проявляется непосредственно вблизи самой картины. Другой важный изобразительный прием — это открытые лица и ясный взгляд каждого героя на полотне. У одного взгляд устремляется вдаль, у другого — вглубь своей души, у третьего — приближается к нам, зрителям. И возникает чувство, что мы лично присутствуем в картине. С этого момента в композицию уже включены не одинокие фигуры монахов, а множество участников крестного хода. И приходит понимание, что эти монахи отринули мирскую жизнь, но лишь в себе, а всем нам они не отказывают в общении и помощи. Тем самым и для зрителя становится достижимым движение к духовному величию.

В картине используется важный изобразительный прием группировки малых объемов, здесь — это монашеские фигуры, вокруг обширного среднего объема — пространства неба. Небольшая часть холста отводится изображению земной тверди, которая, при всей реалистичности исполнения, лишь сумрачно угадывается. Колоннадную трехфигурную композицию венчает и бесконечно продолжает купол неба. Вспоминая о своей работе, автор говорит, что намеренно не желал сосре-

доточивать внимание на окружающей природе, однако она должна была привлечь внимание к главным объектам [7]. И действительно, почти неизбежно зритель ощущает созданную на полотне симметрию, луч которой начинается у ног, у земли, а далее, через ткани, руки, свечи, иконные образа симметрия уходит ввысь, нигде не завершаясь. Не завершается и бесконечный взор трех монахов. Так достигается парадоксальный эффект «стационарного движения», от низа — вверх и от центра — к нам, зрителям. Недвижность сочетается со скрытым ритмом движения, словно три фигуры безмятежно стоят в переливе ночного воздуха, который не касается свечных огоньков и лишь намеком затрагивает складки одежды. Изобразительный прием «недвижности во внутреннем движении» отличает живописную композицию от застылости многих современных картин, наследующих мотивы фотографического стоп-кадра.

Тройной портрет порождает аллюзию древних иконных образов деисусного чина, троицы, православной традиции изображения трех святителей, низкий горизонт похож на линию позы в иконописной традиции. Вместе с тем, художественное полотно Р. Абрамочкина не содержит атрибуты иконы, обозначая иной изобразительный жанр. Не приравнивать станковое полотно к иконе, не возлагать на нее несвойственные функции является важной особенностью живописной традиции Академии Глазунова.

Художник Р. Абрамочкин длительное время жил в Оптиной пустыни, собирая материал для своей картины, но непосредственно на полотно они не были перенесены, чтобы не добавлять налета документальности. В нашей беседе он рассказал [7], что стремился следовать примеру нестеровского «Пустынника» (1888–1889, ГТГ), но и в этом случае речь шла не о прямом заимствовании и даже не о наследовании манеры письма, а о живописном использовании ясных тоновых и тепло-холодных отношений, чистоты цветовой палитры. Помимо внешней эстетики, изобразительная чистота — это такой прием, который дает ощущение близости к храму. Творческие искания в этом направлении, осуществлявшиеся еще во времена М. Нестерова, как видим, продолжают и в наши дни.

Перейдем к обсуждению второго полотна — «Преподобный Серафим Вырицкий» авторства Т. С. Конихиной. Оно посвящено образу русского святого XX в. Сюжет повествует о духовном подвиге иеросхимонаха Серафима Вырицкого, который в семидесятипятилетнем возрасте во время Великой Отечественной войны, по примеру своего небесного покровителя преподобного Серафима Саровского, тысячу ночей совершал молитвенное стояние на камне во имя спасения России. Мучимый болезнями старец постился, совершал молитвы, причем и в дождь, и в мороз — сколько позволяли силы. Его стояние продолжалось все военные годы. Это была великая молитва покаяния за людские грехи. На картине преподобный изображен в зимнем ночном саду в коленопреклоненной позе пред иконой преподобного Серафима Саровского. Икона зрителю не видна, она



установлена в ветвях дерева. Художник использовал достоверные сведения, поскольку известно, что святой выходил в сад и в зимнюю стужу, надевал валенки и накидывал поверх мантии белый халат «чтобы не видели соседи». На картине реалистично изображены детали: глубокие следы на снегу, морозный иней на иссохших травах, кружевные тени ветвей в лунном свете. Всю композицию пронизывает атмосфера глубокой тишины [9].

В мировой живописи на ее разных этапах изображению молитвы уделялось большое внимание, но немногие художники обращались к теме молитвенного подвига. Причина очевидна, ведь изобразить на картине такой подвиг является весьма сложной задачей. Художник Татьяна Коникина на такой шаг решилась. Как и в предыдущем рассмотренном нами полотне, в данном случае творческий поиск двигался в направлении тщательного отбора, исключения избыточных деталей, изображения максимально реалистичной природы. Поэтому и здесь, даже без знания сюжетной фабулы, зрителю понятно эмоциональное содержание полотна. Кажется невероятным, что при всей лаконичности композиции (фигура молящегося, деревья, снег, ночь) художник добивается такого эффекта.

Здесь, хотя и по своему, также применяются характерные для современной историко-религиозной живописи Академии Глазунова пластические средства: вместе с новейшими композиционно-изобразительными подходами используется отечественное живописное наследие, воплощается внутренняя духовная суть православной иконописи, происходит обращение к сложнейшей гамме отечественных культурных архетипов. В официальной рецензии на данное дипломное полотно справедливо указано, что картина является не только портретом, но и образом-иконой русского святого XX в.

К сожалению, у нас не было возможности обсудить этапы создания данной картины с самим автором, тем не менее рискнем дать собственную оценку. Для достижения необходимого зрительского прочтения здесь в еще большей мере используется метод обращения к культурным архетипам. Хотя в картине нет прямых заимствований из иконописи, связь с русской иконой, ее духовной сутью, очевидна. Образ преподобного близок моленной иконе Серафима Вырицкого поясного типа [4] — это создает представление о сюжете полотна как событию высоко духовном. Обратим внимание на фронтальное и статичное положение фигуры преподобного, которое еще и подчеркнуто цельностью цветового и тонового решения. Подобный принцип характерен для православного сюжета именно в иконописи, он демонстрирует принадлежность к горнему, божественному миру, воплощению идеи святости. Также и то, что фигура полностью скрыта одеждой, традиционно указывает на внутреннее, духовное состояние.

Внимание художника концентрируется на широко раскрытых глазах преподобного, его молитвенных руках — такие знаки в «объект-языковой системе пра-

вославного сюжета иконописи визуализируют идею идеального ангельского состояния человеческой души» [10]. Вообще говоря, жест является на полотне важным, если не ключевым элементом, без которого композиция, возможно, не могла бы состояться. По меткому определению Н. Н. Третьякова, жест, если присутствует на картине, становится изображением самого слова и сюжета [11, с. 180–181]. Движение рук преподобного отмечено благоговейной сдержанностью, что присуще изобразительной традиции русской иконы [12, с. 171–174], и вместе с тем, это движение характерно и для обыденной русской культуры. Жест мольбы явно отличается от известных аналогов на картинах западно-европейской традиции⁴.

Особое внимание художник уделил облачению преподобного: изображение куколи и аналава — атрибута монаха великой схимы. Такой образ восходит к иконографии Серафима Вырицкого [4].

Хотя лицо старца выполнено с портретной точностью, лик преподобного передан сообразно русско-византийской иконописной традиции — подчеркнуты крупные глаза, сдержанные эмоции, возрастные признаки не имеют первостепенного значения, особое внимание уделено силуэту фигуры с намеком на столпообразность. Из древнерусской живописи почерпнута не только сдержанная статика фигуры, но и благородство ограниченной цветовой палитры. Обратим внимание и на подчеркнутую большую пространственную паузу вокруг фигуры, что также сближает композицию живописного полотна с иконописной традицией. Таким образом, у зрителя рождается ощущение иконы в картине.

Но одновременно у зрителя складывается представление о современной русской исторической картине, на которой художник не соблазняется искусственными приемами усиления выразительности. Например, на полотне нет подчеркивания и утрирования формы, не использованы контрастные цветовые и световые эффекты, применяется сдержанная палитра. Но это не только не приводит к утрате, а даже усиливает глубину живописности и возрастает сложность образной полифонии, которая, как известно, как раз и необходима в реалистичном изображении [6, с. 7]. Внешне простое композиционное построение и деликатная цветовая гамма поощряют зрителя отыскивать ее созвучие с творчеством М. Нестерова и других признанных мастеров русской реалистической живописи.

Наконец, архетипичность проступает и в изображении самой русской природы — большую часть полотна занимает зимнее пейзажное пространство. Художник не случайно избирает зиму, ведь в отечественной культуре она устойчиво ассоциируется с образом исторической Руси, с русским национальным характером. Истоки этого феномена относятся к началу XIX в., когда поиск исторических корней и национального своеобразия определял общественные настроения — вспомним по-

⁴ Можно, например, сравнить с картиной Франсиско де Сурбарана «Молитва святого Бонавентуры об избрании нового папы Римского» (1628–1629 гг.).



этические «зимние тексты» П. А. Вяземского [13]. В русской народной культуре зима и снег — это и радость, и праздник, но и трудность, и преодоление. Эти народные чувства воплощались не только в высокой поэзии. На протяжении того столетия, по праву считающегося золотым веком классического реализма в русской живописи, зима, как важный культурный феномен, нашла свое многократное отражение. Мировую известность получили полотна В. И. Сурикова «Взятие снежного городка» (1891), где снег и народное веселье слиты воедино, и «Боярыня Морозова» (1887), где снежное месиво и холод сообщают о тяжких страницах русской истории.

На рассматриваемой нами картине художник Т. Коникина также использует «зимний русский архетип», но в другом воплощении. Здесь — мягкий снег, древесные стволы покрыты инеем и лунным блеском, здесь ощущение тишины и покоя. Но глубокие следы на снегу, глухая ночь, ледящий воздух — все это отождествляется с трудностями преодоления. Если суриковский снег «веселится», «кричит», либо «улюлюкает» попираемый толпой, то на современном полотне мы видим его бесконечно терпеливое безмолвие. Но безмолвие не пустое, а молитвенное — это ли не еще один архетип народной культуры? Движущиеся тени, движение элементов композиции вокруг фигуры преподобного задают скрытое эмоциональное напряжение (напомним, круговой ритм, воплощая идею вечности, играет важную роль в искусстве иконописи [11]). Природа на картине созвучна духовному состоянию Серафима — она и спокойна и в смятении. Ракурс его коленопреклоненной позы представлен в современной стилистике сверху — вниз, направление взгляда снизу — вверх передает не показное, а внутренне напряжение. Пристальная разработка полутонов без отвлечения на яркие цвета, мягкость лепки формы, баланс крупных цветовых, тональных и пространственных отношений — все это раскрывает общую идею творения молитвы.

Напряженное молитвенное состояние передает и сам формат полотна, приближенный к квадрату. За его пределами обширное небо, хотя и невидимое зрителю, усиливает эффект духовного предстояния. Как и жест преподобного, пространство играет в картине ключевую роль, сообщая об обращении к чему-то большему и бесконечно значимому.

В своих выводах о живописном языке данного художественного произведения нам хотелось бы сохранить элемент категоричности: очевидно, что те зрители, кто видел русскую зиму, ощущал ее ночную, морозную глубину, кто во благо других желал преодолеть себя и превозмочь трудности, и даже те, кто этого не испытал, смогут, созерцая полотно «Преподобный Серафим Вырицкий» ощутить до глубины души, что молитвенное предстояние доступно каждому человеку.

Завершая анализ двух столь тематически сложных полотен, при их полном живописном различии и творческой оригинальности, обратим внимание на стремление создателей использовать широко понятный, причем

понятный даже в мировом контексте, язык русской культуры. Сюжетная глубина молитвенного подвига, православного подвижничества передана каждым художником не только как достижение личного, ни с чем несравнимого творческого поиска, но и как развитие отечественной традиции высокого реализма. Сама тема подвижничества не требовала, но очевидно подводила авторов к использованию внешне простых, но внутренне сложных композиционных решений, внешне недвижимого, но внутренне динамичного движения, умеренности цветовой палитры и ее глубокой разработки.

Невозможно пройти мимо важного творческого достижения, которое, как нам представляется, ставит обе картины в ряд крупных художественных работ нашего времени — речь идет о «моменте сюжета». Известно, что важным средством художественной выразительности является изображаемый автором момент. С формально-содержательной стороны и то, и другое полотно описывает свой «момент». На картине Р. Абрамочкина новомученики изображены в момент, когда кончается пасхальная полунощница и все готовятся идти на крестный ход [5]. С этим соглашается и сам художник. На картине Т. Коникиной изображен преподобный старец в момент молитвенного коленопреклонения. Вместе с тем, и тот, и другой автор стремились показать нечто большее, чем мгновенье. «Момент сюжета» каждого полотна очевидно измеряется не секундами и вообще не временными интервалами, а высотой духовного состояния или предстояния. Тем самым на обеих картинах найден тот необходимый рубеж, который их отделяет от жанра бытового и портретного и, не умаляя достоинства этих жанров, позволяет причислить данные произведения к исторической, историко-религиозной живописи.

На обоих полотнах, представляющих Академию Глазунова, живописное воплощение православного подвижничества, столь редкое в современном искусстве, устанавливает очевидную связь и с классическим историческим наследием, и с достижениями русской реалистической картины рубежа XIX и XX столетий, когда был достигнут тот высокий уровень станковой картины, который позволил обратиться к теме Святой Руси в ее целостном понимании, когда был найден баланс соответствия живописной формы и духовного содержания. Но жизнь не стоит на месте, ее новые формы потребовали нового творческого поиска и развития живописного языка — обе современные картины повествуют о конкретных людях, изображают их с предельной жизненной правдой, в реалистичной среде, близкой современному зрителю. Обе картины исполнены так, что у зрителя не остается сомнений: талант художника преодолевает рамки сюжетности, переплавляет мгновения бытия в вечность, создает своими живописными средствами народную память и памятник православной вере. Тем самым современная историко-религиозная картина, решенная в русле реалистической живописи, ориентирует зрителя на поиск вневременных духовных основ, столь востребованных ныне.



Литература

1. *Высокопреосвященнейший Иоанн, митрополит С.-Петербургский и Ладожский*. Самодержавие духа. Очерки русского самосознания. СПб.: Издательство Л. С. Яковлевой, 1994.
2. *Глазунов И. С.* Россия распятая. М.: Издательство АСТ, 2005.
3. *Киктенко Е., Сеньчукова М., Данилова А.* Подвижники христианства. URL: <https://www.pravmir.ru/podvizhniki-khristianstva>.
4. *Лаврешкина Н. Ю.* Иконография святого преподобного Серафима Вырицкого // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2007. № 43–1.
5. *Малинин А.* Паломничество на Святую Русь // *Православный крест*. 2012. № 2 (50).
6. *Погодин В. С.* Русская историческая картина. Павел Попов, Виктор Маторин. М.: Белый город, 2006.
7. Полевые материалы автора (ПМА), интервью Абрамочкина Р. М. 2021.
8. Рецензия В. И. Большакова на дипломную работу Р. М. Абрамочкина «Оптинские новомученики». 2011 (рукопись). Л. 1–5. Архив Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.
9. Рецензия П. А. Шабановой на дипломную работу Т. С. Ко-нихиной «Преподобный Серафим Вырицкий». 2006. Л. 1–2. Архив Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.
10. *Тарасова М. В.* Образовательная миссия визуализации православной системы бытия в произведениях изобразительного искусства Михаила Васильевича Нестерова // *Православное искусство в современном мире*. Всероссийская научно-практическая конференция. Красноярск: Восточная Сибирь, 2014.
11. *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве: Основы композиции. Козельск: Свято-Введ. Оптина Пустынь, 2001.
12. *Флорковская А. К.* Религиозная тема и поиски современного искусства // *Искусствоведение*. 2015. № 3–4.
13. *Шохина Е. В.* Зима как отражение русского национального характера в поэзии начала XIX века // *Вестник удмуртского университета. История и филология*. 2015. Т. 25, вып. 5.
14. *Яковлева О. Б.* Поиски национального стиля в русском изобразительном искусстве XIX–XX веков. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 1995.

References

1. *Vysokopreosvyashchenneyshiy Ioann, mitropolit S.-Peterburgskiy i Ladozhskiy*. Samoderzhaviye dukha. Ocherki russkogo samosoznaniya [Autocracy of the spirit. Essays on Russian identity]. SPb.: Izdatel'stvo L. S. Yakovlevoy, 1994.
2. *Glazunov I. S.* Rossiya raspyataya [Russia Crucified]. M.: Izdatel'stvo AST, 2005.
3. *Kiktenko E. Senchukova M., Danilova A.* Podvizhniki khristianstva [Devotees of Christianity]. URL: <https://www.pravmir.ru/podvizhniki-khristianstva>.
4. *Lavreshkina N. Yu.* Ikonografiya svyatogo prepodobnogo Serafima Vyritskogo [Iconography of St. Seraphim of Vyritsy] // *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* [Bulletin of RGPU named after A. I. Herzen]. 2007. № 43–1.
5. *Malinin A.* Palomnichestvo na Svyatuyu Rus' [Pilgrimage to Holy Russia] // *Pravoslavnyy krest* [Orthodox Cross]. 2012. № 2 (50).
6. *Pogodin V. S.* Russkaya istoricheskaya kartina. Pavel Popov, Viktor Matorin [Russian historical picture. Pavel Popov, Victor Matorin]. M.: Belyy gorod, 2006.
7. Polevie materialy avtora (PMA), intervyyu Abramochkina R. M. [Field materials of the author (FMA), interview with Abramochkin R. M.]. 2021.
8. Retseziya V. I. Bol'shakova na diplomnuyu rabotu R. M. Abramochkina «Optinskiye novomucheniki». 2011 (rukopis') [Review by V. I. Bolshakov for the diploma work of R. M. Abramochkin «Optinsky New Martyrs». 2011 (manuscript)]. L. 1–5. Arkhiv Rossiyskoy akademii zhivopisi, vayaniya i zodchestva Il'i Glazunova.
9. Retseziya P. A. Shabanovoy na diplomnuyu rabotu T. S. Konikhi- noy «Prepodobnyy Serafim Vyritskiy» [Review by P. A. Shabanova for the diploma work of T. S. Konikhina «Reverend Seraphim Vyritsky»]. 2006. L. 1–2. Arkhiv Rossiyskoy akademii zhivopisi, vayaniya i zodchestva Il'i Glazunova.
10. *Tarasova M. V.* Obrazovatel'naya missiya vizualizatsii pravoslavnoy sistemy bytiya v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva Mikhaila Vasil'yevicha Nesterova [The educational mission of visualizing the Orthodox system of life in the art works by Mikhail Vasilievich Nesterov] // *Pravoslavnoye iskusstvo v sovremennom mire*. Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya [Orthodox Art in the Modern World. All-Russian Scientific and Practical Conference]. Krasnoyarsk: Vostochnaya Sibir', 2014.
11. *Tret'yakov N. N.* Obraz v iskusstve: Osnovy kompozitsii [Image in Art: Fundamentals of Composition]. Kozel'sk: Svyato-Vved. Optina Pustyn', 2001.
12. *Florkovskaya A. K.* Religioznaya tema i poiski sovremennogo iskusstva [Religious Theme and the Contemporary Art Search] // *Iskusstvovoznaniye* [Art Criticism]. 2015. № 3–4.
13. *Shokhina Ye. V.* Zima kak otrazheniye russkogo natsional'nogo kharaktera v poezii nachala XIX veka [Winter as a reflection of the Russian national character in the poetry of the early 19th century] // *Vestnik udmurtskogo universiteta. Istoriya i filologiya* [Bulletin of the Udmurt University. History and Philology]. 2015 Vol. 25, Issue 5.
14. *Yakovleva O. B.* Poiski natsional'nogo stilya v russkom izobrazitel'nom iskusstve XIX–XX vekov [The search for national style in the Russian fine arts of the XIX–XX centuries]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M. 1995.



Информация об авторе

Анна Валерьевна Степанова
E-mail: anna.stepanova.v@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Российская академия
живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»
101000, Москва, улица Мясницкая, дом 21

Information about the author

Anna Valerievna Stepanova
E-mail: anna.stepanova.v@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Glazunov's Russian Academy of Painting, Sculpture and
Architecture»
101000, Moscow, 21 Myasnitskaya St.



Павлова-Борисова Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова

Pavlova-Borisova Tatyana Vladimirovna, PhD (Arts), Assistant Professor at the Cultural Studies Department of the North-East Federal University named after M. K. Ammosov

E-mail: pavlovaborisova@mail.ru

ПРЕТВОРЕНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРВОГО ЭВЕНСКОГО КОМПОЗИТОРА ПАНТЕЛЕЙМОНА СТАРОСТИНА

Статья посвящена жизни и творчеству первого эвенского композитора Пантелеймона Старостина (1944–2013). Рассмотрена его роль как ретранслятора духовной культуры коренных малочисленных народов Севера на примере традиционной культуры эвенов. При общей тенденции угасания эвенской музыкальной традиции ее образное наполнение, тематика, основные мотивы были запечатлены в творчестве профессионального эвенского композитора П. М. Старостина. Автор статьи полагает, что подобные характерные черты оригинального стиля композитора сложились под влиянием этнокультурных условий, в которых происходило становление личности композитора. В настоящее время его произведения продуцируют в мировое пространство культуры духовные ценности коренных малочисленных народов Севера, в том числе и эвенов. В статье анализируются сочинения композитора, написанные в различных жанрах: опера, камерно-инструментальные, камерно-вокальные и фортепианные произведения, песни и т. д. Основные выводы подкреплены конкретными примерами.

Ключевые слова: эвены, духовная культура, композитор, первый, Пантелеймон Старостин, музыка, традиция, ретранслятор, сохранение.

IMPLEMENTATION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE NORTH IN THE WORKS OF THE FIRST EVEN COMPOSER PANTELEIMON STAROSTIN

The article is devoted to the life and work of the first Even composer Panteleimon Starostin (1944–2013) and considers his role as a repeater of the spiritual culture of the indigenous small-numbered peoples of the North on the example of the Evens traditional culture. Figurative content, themes, main motives of the Even musical tradition, which has a general tendency to fade away, were captured in the work of the professional Even composer P. M. Starostin. The author of the article believes that characteristic features of the composer's original style were formed under the influence of the ethnocultural conditions in which his personality was formed. At present, his works represent spiritual values of the indigenous small-numbered peoples of the North, including the Evens, in the world culture. The article analyzes the works of the composer, written in various genres: opera, instrumental and vocal chamber pieces, piano works, songs, etc. The main conclusions are illustrated with numerous examples.

Key words: Evens, spiritual culture, composer, first, P. M. Starostin, music, tradition, repeater, preservation.

Духовная культура — область человеческой деятельности, которая относится к различным сторонам нематериальных культурных ценностей человека и общества. Под ней подразумевается совокупность знаний и мировоззренческих представлений, которые свойственны конкретным историко-культурным и этническим общностям.

Коренные малочисленные народы Севера представляют собой группу народов, расселенных на большом пространстве тундровых и горно-таежных районов, лежащих, в основном, в арктической зоне. Некоторые из них продолжают вести традиционный образ жизни охотников, рыболовов и оленеводов. Та часть представителей этих народов, что проживает в крупных населенных пунктах и городах, на протяжении минувшего столетия утратила свои традиции, связанные с навыками хозяйствования и особенностями мировоззрения. Это особенно сильно проявилось в советский период. В современных условиях особую значимость приобретают те традиции названных народов, которые связаны с духовной сферой.

В настоящее время культуры коренных малочисленных народов Севера находятся под воздействием активных процессов глобализации и индустриализации.

Переселение в города, изменение образа жизни меняют мировосприятие, трансформируется поведение. Обучение в современной школе, где учеба ведется в основном на русском языке, а также специфика советской системы интернатов нивелировала учебный процесс. Такие народы, как, например, тунгусоязычные, ранее активно кочевавшие на бескрайних территориях Севера, ныне разбросаны на большом пространстве северо-востока России, осели и ассимилируются в полиэтнической среде. Переход на язык общения соседних, более крупных по численности народов, также оказывает свое необратимое влияние на малочисленные народы Севера.

В связи с серьезным изменением уклада жизни данных этносов традиционные культуры этих народов фактически стоят под угрозой исчезновения. Нарушена преемственность явлений культуры, так как традиции, являясь ядром, центром культуры, содержащим главные ее ценностно-смысловые ориентиры, постепенно размываются, теряя естественную среду своего бытования. В прошлом воспроизводство культуры основывалось на естественной среде обитания и в привычной сфере общения. Фольклор во многом подвергся редукции.

В настоящей статье рассматриваются особенности творчества П. М. Старостина на некоторых примерах его



сочинений. Камерная опера в четырех картинах «Сулкены» (1987), кантата «Пройденный путь — под знаменем Октября» (1985), симфоническая поэма «Тюгяссирская» (1986), камерно-инструментальные сочинения, фортепианные произведения разных лет показывают, что во многом композитор черпал основу для своего творчества из устной традиции и обычаев народов Севера.

Целью статьи является рассмотрение роли эвенского композитора П. М. Старостина как ретранслятора традиционных духовных ценностей своего народа и коренных малочисленных народов Севера в целом.

Материалами для предпринятого исследования стал неопубликованный массив произведений композитора, хранящийся в авторском архиве. Также привлекались единичные нотные издания, опубликованные еще при жизни композитора. В основу статьи легли материалы интервью и бесед автора статьи с П. М. Старостиным, относящиеся к 1990–2000 гг. и сохранившиеся в личном архиве автора предпринятого исследования.

Использовались наработки автора статьи в области изучения музыкальной культуры эвенков [4; 5]. В процессе подготовки и написания данной статьи были применены следующие методы: общенаучные — методы научного наблюдения, обобщения имеющихся сведений, анализа литературы по теме исследования, описания предмета исследования, логический метод — метод классификации и типологизации, культурологические — сравнительно-исторический метод, биографический метод, метод интервьюирования. Применялись методы музыкального анализа — рассмотрение музыкальных произведений как целостных объектов культуры.

В советское время велась фиксация образцов фольклора коренных малочисленных народов Севера, изучался язык, обрядовое, эпическое наследие, песенные, танцевальные жанры, что в настоящее время служит хорошей источниковедческой базой для исследований, проводимых в данном направлении. Функционируют самодеятельные фольклорные коллективы, которые воспроизводят концертные формы бытования образцов устной традиции. В этих условиях велика роль исполнителей — носителей сохраняющихся элементов традиции. Большую роль ретрансляторов традиционной культуры малочисленных народов Севера выполняют самодеятельные авторы, народные певцы, мелодисты, а также профессиональные композиторы из числа представителей данного этноса.

Данное утверждение справедливо и в отношении культуры эвенков — небольшого тунгусоязычного народа, расселенного группами на территории северо-востока Российской Федерации — в Магаданской области, Хабаровском и Камчатском краях, Чукотке, Якутии. Их общая численность составляет по переписи населения 2010 г. 21 830 человек. В Якутии достаточно компактная группа эвенков проживает в Эвено-Бытантайском улусе. Здесь и в советский период сохранялись

сравнительно благоприятные условия для развития традиционных форм хозяйства и воспитания подрастающего поколения в традициях своего народа. Здесь среди почти трехтысячного населения более половины составляют представители эвенского этноса. Среди местных муниципальных образований выделяется Тюгяссирский национальный наслег. Именно отсюда родом первый эвенский композитор Пантелеймон Мартынович Старостин (1944–2013). Его родина — с. Батагай-Алыта, административный центр вышеназванного наслега. Отец будущего композитора, происходивший из рода Тюгяссир, будучи кадровым охотником, привил сыну традиционные навыки жителей горно-таежных районов Верхоянья. Особенности локальной культуры эвенков Верхоянья в условиях воздействия модернизирующегося общества достаточно хорошо представлены в специальной литературе [1]. Воспитывавшая его мать Е. И. Старостина родилась в другом северном районе — Булунском.

Следует отметить, что начиная с первых лет советской власти, как и по всей стране в Якутии постепенно сложилась развитая система образования, в том числе творческо-эстетического воспитания. Юный Пантелеймон, обучаясь в Саккырырской средней школе, сумел получить начальные навыки музыкального образования. Затем в 1976 г. он окончил дирижерско-хоровое отделение Якутского музыкального училища им. М. Н. Жиркова. В республике к тому времени сложилась государственная система подготовки музыкальных кадров на начальном и среднем специальном уровнях подготовки, можно было не выезжая за пределы Якутии получить профессиональное музыкальное образование, что было весьма немаловажно в выборе абитуриентами будущего профессионального пути. Не у всех представителей коренных малочисленных народов Севера имелась возможность с ранних лет получать образование за пределами республики.

К этому времени воплощение П. М. Старостиным фольклора своего народа выразилось в сочинении ряда песен, получивших признание публики. В этот период шло формирование ведущих композиторов якутской национальной композиторской школы — А. Созонова, В. Ксенофонтова, П. Ивановой, К. Герасимова, которые обучались в Уфимском институте искусств. Фактически, это был целевой набор по направлению Министерства культуры Якутской АССР. Примеру своих старших якутских товарищей последовал и П. Старостин. Он прошел хорошую подготовку у признанных преподавателей и профессоров, обучивших его работать с материалом народных песен и мелодий (1982–1987 гг.). Становление его как композитора укладывается в рамки характерных тенденций развития молодых национальных композиторских школ Востока [3].

Неслучайно, на наш взгляд, творчество эвенского композитора Пантелеймона Старостина представляется самобытным явлением культуры Республики Саха (Яку-



тия)¹. Однако, пожалуй, только в Республике Саха (Якутия) в процессе исторического развития были созданы условия для формирования композиторских кадров из числа малочисленных народов Севера. Данные процессы проходили в условиях государственного культурного строительства в якутской автономии в соответствии с общими процессами формирования якутской национальной композиторской школы. Начиная с 1940-х гг., в ЯАССР стали активно открываться на местах детские музыкальные школы и школы искусств. Они имелись не только в городах Якутии, но и практически в каждом крупном районном центре и их филиалах, в поселениях районных образований республики. Большой результат давало преподавание музыки в общеобразовательных школах по системе Д. Б. Кабалевского, функционирование подразделений Якутского хорового общества под руководством первого якутского хормейстера Ф. А. Баишевой, развитие форм музыкальной самодеятельности, в том числе детской.

В то же время с развитием процессов приобщения малочисленных народов Севера к достижениям мировой культуры, возникновения и развития профессиональных форм творчества наметились необратимые процессы утраты форм их традиционной культуры, угасания основных жанровых образований, нарушение преемственности традиций и передачи духовных знаний следующим поколениям.

В этой связи лидеры творческой интеллигенции малочисленных народов Севера — писатели, поэты, мелодисты, композиторы — понимали свою особую миссию в деле сохранения духовной культуры своих родных этносов. В их числе был первый эвенский композитор Пантелеймон Мартынович Старостин. Они стали связующим звеном в межпоколенной передаче традиционных ценностей.

Являясь представителем эвенского народа, П. М. Старостин чувствовал ответственность за судьбу культуры других малочисленных этносов Севера, поэтому в своём творчестве он обращался к чукотскому и нанайскому фольклорному наследию.

Рассмотрим его камерную оперу «Сулкены» (1987), что в переводе означает «Безногий». В ней отсутствуют развернутые массовые сцены, хоровые номера, симфонические эпизоды. Второстепенные персонажи не имеют развернутых вокальных партий, кроме супруги главного героя. По сути, жанр данного произведения можно определить как монооперу, повествующую о личном подвиге и стойкости человека в условиях холода. Композитор написал данное сценическое произведение на собственное, авторское либретто. В нем показано противостояние чукотского охотника Суглягина с силами стихии. Во время охоты его настигла пурга, и он несколько дней не мог найти дорогу, сбился с пути. Запасы еды закончились, он отморозил себе ноги. Выстоять в борьбе со стихией ему помогла песня. Он смог дожидаться помощи — его нашли. Умирая, он спел своим

родным и близким, всем будущим потомкам песню, завещал ее как наказ и последнее напутственное слово. Следует отметить, что подобного рода практика действительно существует в традиционной культуре народов Севера — передача личной песни потомкам. После смерти человека о нем помнят по оставшимся после него напевам, которые носят имя создателей. Перед тем как исполнить их на родовых праздниках, обязательно говорят, чья это песня. В эвенской музыкальной традиции существует жанр хиргэчэн — заклинание, благопожелание, моление, благословение с аналогичными функциями. Очевидно, что в данной опере он получил свое самобытное прочтение. В заключительной третьей картине под светом луны на звездном небе и северном сиянии жители стойбища танцуют круговой танец Һээдьэ. Традиционный напев исполняется смешанным хором по принципу респонсорного пения, где запевалями выступают сопрано и альты, поющие в унисон, а вторит с секундовыми наслоениями весь хор на фоне гармонической поддержки оркестра пустотными звучностями кварто-квинтового строения (прим. 1).

Пример 1. Опера «Сулкены», 3 картина «Һээдьэ»

Хор: народ

Также большой интерес вызывает «Сказка о Мэргэне, который жил на солнце», написанной по мотивам народной нанайской сказки. В ней рассказывается о ловком и сильном Мэргэне, который спас от злых духов свою жену Пудин. Это произведение смешанного жанра для чтеца, певицы, исполняющей партию Пудин, и пианиста-аккомпаниатора.

Особое место в творчестве П. М. Старостина занимает симфоническая поэма «Тюгясирская». В ней повествуется о старинном эвенском роде тюгясир, к которому причисляет себя сам композитор. В качестве основной темы выбран широко известный напев традиционного эвенского кругового танца с характерными запевными словами «дехонди-дехонди». О нем еще в своих первых

¹ Эвены проживают также в Магаданском и Хабаровском краях, на Чукотке.

заметках об эвенской народной музыке упоминал известный советский композитор, живший и работавший в Якутии в 1960-е гг., Грант Григорян [2, с. 69] (прим. 2), как о запевах с «хромыми», то есть синкопированными ритмами.

Пример 2. Дехонди

$\text{♩} = 53$

Симфоническая поэма не имеет конфликтной драматургии, повествовательна и рисует картины жизни эвенского народа. Танцевальная тема «дехонди-дехонди», аналогичная вышеприведенному запеву в записи Г. Григоряна и Т. Стручкова, проходит у различных групп оркестра сначала на фоне выдержанных тонов, а затем октавных дублировок, расцветиваясь секундовыми наслоениями и пустотными кварто-квинтовыми звучностями (прим. 3).

Пример 3. Симфоническая поэма «Тюгясирская»
a tempo

Традиции эпического сказительства воплощены в эвенской сюите для деревянных духовых инструмен-

тов «Һанилой дентурам» («Сказ»), которая содержит четыре части: 1 часть «Һанилой дентурам» («Сказ»), 2 часть «Кэку» («Кукушка»), 3 часть «Дорово, хонгачан» («Здравствуй, олененок»), 4 часть «Һээдьэ». Они представляют собой воплощение традиционных жанров эвенского фольклора — сказаний, песенных импровизаций, круговых танцев. Основные темы связаны прежде всего с природой, воплощением образов представителей животного мира — кукушки и оленя, являющихся сакральными символами эвенского народа.

Ярко выраженное этническое начало присутствует в серии фортепианных сочинений композитора, в частности в «Вариациях на эвенскую народную тему», «Далеко на Севере», пьесе «Охотник» и др. [6].

Особое место в камерно-вокальном творчестве первого эвенского композитора Пантелеймона Старостина занимает вокальный цикл «Три романа» на стихи эвенских поэтов, созданный композитором в апреле 1985 г. (г. Уфа). В состав данного цикла входят следующие произведения:

1. «Романс» на слова Андрея Кривошапкина (на эвенском языке);
2. «Стук сердца» (баллада) на слова Василия Лебедева (на русском языке);
3. «Песня эвена» на стихи Платона Степанова-Ламутского (на якутском языке).

Все песни данного цикла различны по содержанию. Они не связаны между собой единой сюжетной линией и представляют собой зарисовки нескольких эмоциональных состояний в различных жизненных ситуациях и в совокупности образуют единое целое. Вместе с тем, ощущается некая логика в архитектонике цикла: первая часть похожа на умиротворенную спокойную колыбельную, вторая является драматической кульминацией цикла, третья — светлый, позитивный финал, уравновешивающий композицию. Цикл сформирован по принципу сопоставления.

1. «Романс» на слова Андрея Кривошапкина.

Жанровой основой первого номера вокального цикла «Романс» является эвенская колыбельная «бэбэчэн», исполняя которую мать желает своему ребенку вырасти сильным, успешным, чтобы он смог воплотить свои мечты. По семантическому наполнению это скорее благопожелание — «һиргэчэн», родственной якутскому «алгысу», пожелание сыну счастливой хорошей жизни, «программирование» его на удачу, определение алгоритма судьбы.

Давай, усни, мой птенчик,
Давай, усни, мой мальчик!
Поспи, отдохни,
Поспи, стань большим!
Поскорей вырастай,
Стань лучшим из лучших!
Ты многое узнаешь,
Не будет того, чего ты не сможешь!
Туда стремись,

Все заботы о тебе!
Будешь строить
Мирную жизнь! (перевод Т. В. Павловой-Борисовой).

После небольшого двутактового вступления партии фортепиано начинается изложение основной темы в размере 6/8 в «убаюкивающем», размеренном темпе. Раскрытие диапазона от секунды к квинте, а затем до октавы, децимы и дуодецимы происходит посредством сцепления поступательных «покачивающихся» интонаций и достижения кульминационного пика в развертывании вокальной партии. Форма простого периода расширяется за счет разработочных элементов.

2. «Стук сердца» (на русском языке).

Автор слов Василий Лебедев определил жанр данного произведения как балладу, посвятив ее человеческому сердцу, которое в счастливые мгновенья бьется в унисон с ритмами окружающей жизни, «высекая искры из камня, из песен, из снега», но замирает и скорбно молчит, тяжело стуча, когда кто-то уходит из жизни...

Стучит моё сердце
В ритме оленьего бега
В ритме дождей
В ритме старинных песен.
Стучит моё сердце
И высекает искры
Из камня, из песен, из снега
И голос мой песням тесен.
Стучит моё сердце
Громко на всю планету
И вдруг чей-то стон
Заставляет его споткнуться.
А если замирает, молчит,
Значит кого-то не стало,
Кому-то время настало
В землю вернуться.
Тяжко стучит моё сердце.

Большую роль в данной части цикла играет ритмическое начало, посредством которого в партии фортепиано передается биение человеческого сердца. Ритмическая фигура — восьмая, две шестнадцатых — проходит остинато в партии сопровождения, что привносит в фактуру некое единое, скрепляющее начало. Вокальная партия характеризуется ариозно-декламационным изложением, достигающим своей кульминации на словах «... и вдруг чей-то стон...» Произведение завершается репликой — «... тяжело стучит мое сердце».

3. «Песня эвена» на стихи Платона Степанова-Ламутского (на якутском языке) вносит яркую завершающую ноту в звучание вокального цикла.

Летит мой олень,
Кружа снежный ком.
Стремительно еду,
и песня эвена звучит
при езде: «һээдьэ, һээдьэ»

һээдьэ, һээдьэ!».
Я понял красоту
эвенской песни
«һээдьэ, һээдьэ
һээдьэ, һээдьэ!» (перевод Т. В. Павловой-Борисовой).

Партия фортепиано призвана воплотить размеренный бег оленей, передавая ритм скачки и езды. Мелодия ангеми-tonного строения светла и дарит ощущение радости жизни. Кульминацией является введение элементов возгласного интонирования на слова «һээдьэ! һээдьэ! һээдьэ, һээдьэ!», подкрепляемого сочным звучанием аккордов гармонического сопровождения (прим. 4). Данный номер на яркой праздничной ноте завершает данный цикл.

Пример 4. Песня эвена

Таким образом, вокальный цикл Пантелеймона Старостина «Три романа» на стихи эвенских поэтов является самобытным произведением первого эвенского профессионального композитора, отражающим состояние души современного представителя данного этноса, который осмысливает себя в окружающем его мире. Для него важны традиционные ценности, взаимоотношения с социумом и будущее, которое он видит в подрастающем поколении. Этот вокальный цикл практически не исполнялся и ждет своих интерпретаторов, чтобы быть представленным широкой слушательской аудитории.

Проведенное исследование показало, что многогранное творчество первого эвенского композитора П. М. Старостина является примером того, как в современных условиях может происходить ретрансляция духовной культуры малочисленных народов Севера, подвергшейся ассимиляции и утратившей многие свои традиционные черты. Анализ некоторых наиболее ярких произведений композитора показывает, что в оперном жанре, камерно-инструментальной музыке, фортепианных сочинениях были ретранслированы такие идейные и поведенческие установки, как одухотворение сил природы и бережное отношение к ней.

Данная статья является одной из первых в изучении жизни, деятельности и творчества эвенского композитора П. М. Старостина. В ней рассмотрено его творческое наследие, произведена жанровая классификация музыкальных сочинений композитора, рассмотрено их содержание, темы и образы.

Литература

1. *Алексеев А. А.* Забытый мир предков (очерки традиционного мировоззрения эвенов Северо-Западного Верхоянья). Якутск: КИФ «Ситим», 1993. 99 с.
2. *Григорян Г. А.* Эведыл дэнтур, икэл-дэ. Якутск: Кн. изд-во, 1960. 80 с.
3. *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX в. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2004. 280 с.
4. *Павлова Т. В.* Обрядовый фольклор эвенов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. 263 с.
5. *Павлова-Борисова Т. В.* Традиционная музыкальная культура эвенов. Якутск: Изд. дом СВФУ, 2020. 104 с.
6. *Старостин П. М.* Дорнын: фортепианные пьесы. Якутск: Ситим, 1993. 8 с.

References

1. *Alekseev A. A.* Zabyty mir predkov (ocherki traditsionnogo mirovozzrenija evenov Severo-Zapadnogo Verhojan'ja) [Forgotten world of ancestors (sketches of the traditional worldview of the Evens of the North-Western Verkhoyansk region)]. Yakutsk: «Sitim», 1993. 99 p.
2. *Grigorjan G. A.* Eevedyl djontur, ikjel-dje [Songs of the deer land]. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1960. 80 p.
3. *Drozhhina M. N.* Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak javlenie muzykal'nogo iskusstva XX v. [Young national composer schools of the East as a phenomenon of musical art of the XX century]. Novosibirsk, NGK im. M. I. Glinki, 2004. 389 p.
4. *Pavlova T. V.* Obrjadovy fol'klor evenov Jakutii (muzykal'no-etnograficheskij aspekt) [Ritual folklore of the Evens of Yakutia (musical and ethnographic aspect)]. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertzena, 2001. 263 p.
5. *Pavlova-Borisova T. V.* Traditsionnaja muzykal'naja kul'tura evenov [Traditional musical culture of the Evens]. Yakutsk: Izd. dom SVFU, 2020. 104 p.
6. *Starostin P. M.* Dornyn: fortepiannye p'esy [Dornyn: piano pieces]. Yakutsk: Sitim, 1993. 8 p.

Информация об авторе

Татьяна Владимировна Павлова-Борисова
E-mail: pavlovaborisova@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова»
677000, Якутск, ул. Белинского, дом 58

Information about the author

Tatyana Vladimirovna Pavlova-Borisova
E-mail: pavlovaborisova@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «North-East Federal University named after M. K. Ammosov»
677000, Yakutsk, 58 Belinsky Str.



Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Polozov Sergey Pavlovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Theory of Music and Composition Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinova

E-mail: sppolozov@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО КУРСА КОМПОЗИЦИИ В НАЧАЛЬНЫХ И СРЕДНИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Статья посвящена вопросам содержания курса композиции в начальных и средних музыкальных учебных заведениях. Формулируются задачи, определяются структура учебного плана, особенности организации учебного процесса, выбора и реализации заданий, условия отбора обучающихся. В статье выявляются общие и частные принципы обучения композиции в начальном и среднем звене музыкального образования. Представлена логика построения целостного курса обучения, и методика проведения отдельных занятий. В результате исследования выявлен следующий алгоритм обучения по композиции в начальных и средних музыкальных учебных заведениях: 1) содержание курса должно отвечать общим принципам и установкам теории композиции; 2) практическое усвоение курса нацелено на реальный музыкальный потенциал обучающихся и должно учитывать их личностные творческие предпочтения.

Ключевые слова: обучение композиции, сочинение музыки, содержание учебного курса композиции, музыкальное образование.

CONTENT OF THE COMPOSITION COURSE IN PRIMARY AND SECONDARY MUSICAL ESTABLISHMENTS

The article studies the content of the composition course in primary and secondary music educational establishments, formulating the tasks and determining the structure of the curriculum, the specifics of the organization of the educational process, the selection and implementation of tasks, the conditions for the selection of students. The article reveals the general and particular principles of teaching composition in the primary and secondary levels of music education presenting the logic of building a holistic course of study and the methodology of individual classes. As a result of the study, the following algorithm of teaching composition in primary and secondary music schools was revealed: 1) the course content should meet the general principles and guidelines of the theory of composition; 2) the practical comprehension of the course is aimed at the real musical potential of students and should consider their personal creative preferences.

Key words: teaching composition, composing music, the content of the composition course, music education.

Неотъемлемой частью любого обучения является формирование опыта творческой деятельности. Особенно это актуально для профессионального музыкального образования, так как оно нацелено на формирование творческих качеств музыканта.

При обучении музыке одной из самых эффективных форм передачи опыта творческой деятельности по праву считается сочинение музыки. Во-первых, знания и навыки, задействованные и используемые в процессе сочинения, получают большую прочность. Во-вторых, при написании музыки интенсивнее всего развивается музыкальное мышление, так как возникает необходимость мыслить музыкальными элементами и конструкциями, придерживаясь некоторой музыкальной логики.

Существует мнение, что научить сочинять музыку невозможно. Однако практически ни один из великих композиторов не избежал школы композиторского мастерства. Многие композиторы, признавая талант природным достоянием, всё же отмечали, что учиться сочинять музыку следует.

Как известно, система музыкального образования имеет три уровня: школа — училище — вуз. Безусловно, полноценное композиторское образование может дать только высшее учебное заведение. Вместе с тем занятия по композиции проводятся также в начальном

и среднем звене музыкального образования. Мы уже публиковали некоторые заметки об обучении сочинению музыки в музыкальной школе [9] и средних музыкальных учебных заведениях [10]. Обладая многолетним опытом преподавания композиции на всех уровнях музыкального образования, мы хотели бы поделиться этим опытом в плане организации и проведения занятий по композиции в начальном и среднем звене музыкального образования, раскрыв особенности содержания данного учебного курса на каждом из обозначенных этапов обучения.

Прежде всего следует отметить, что курс композиции в начальном и среднем звене музыкального образования не является профилирующей дисциплиной и изучается факультативно. Это обуславливает особый подход к формированию класса композиции. Прежде всего учитывается личное желание учащегося научиться сочинять музыку. На наш взгляд, обучение композиции полезно для любого учащегося вне зависимости от наличия творческих способностей и степени одарённости, так как оно содействует развитию музыкального слуха, памяти, чувства ритма, музыкальных представлений, художественного вкуса, фантазии и изобретательности.

Основная цель работы в классе композиции — обеспечить многосторонний комплексный подход к фор-



мированию всех граней творческой личности, включая мировоззренческие установки, образное содержание, логику музыкальной композиции, арсенал средств музыкальной выразительности.

Основные задачи обучения композиции заключаются в следующем:

- развитие общей музыкальной грамотности;
- овладение начальными средствами техники композиции для создания музыкальных художественных образов, соответствующих творческому замыслу;
- формирование комплекса навыков и умений сочинения музыки с учётом возможностей и способностей учащегося;
- развитие музыкальных способностей: слуха, памяти, эмоциональности, общей музыкальности;
- овладение основами музыкальной грамоты, необходимыми для сочинения музыки в рамках программных требований;
- обучение навыкам самостоятельной работы с музыкальным материалом в процессе сочинения музыки;
- овладение средствами музыкальной выразительности: звуковысотным интонированием, ритмом, динамикой, штрихами и т. п.;
- приобретение навыков публичных выступлений;
- расширение музыкального кругозора;
- воспитание любви к музыкальному творчеству.

Мы сформулировали общие цель и задачи для начального и среднего звена обучения в классе композиции. Вместе с тем необходимо учитывать специфику каждого этапа музыкального образования.

Обучение композиции на начальном этапе музыкального образования отличается тем, что освоение музыкального языка происходит главным образом эмпирически, без глубокого теоретического осмысления. Ученик творит по собственной воле и в своё удовольствие. Насильственное воздействие на творческую фантазию ребёнка оказать практически невозможно, так как в противном случае он может просто отказаться от сочинения музыки. Поэтому ему предоставляется полная свобода действий. Это практически обуславливает интуитивное постижение учеником законов музыкального творчества. Характерной особенностью на данном этапе обучения является то, что в сознании ученика вырабатывается некий стереотип, который выражен в подражании. Это является естественной формой освоения и познания музыкального мира в данный возрастной период (см. [6, с. 67]). В качестве примера можем сослаться на оперу С. С. Прокофьева «Великан», сочинённую композитором в 9-летнем возрасте, где явно прослеживается влияние итальянской оперы и балетной музыки П. И. Чайковского. Другим ярким примером может служить «Траурный марш памяти жертв Революции», написанный Д. Д. Шостаковичем в 1917 году, когда ему было 11 лет. В этом произведении отчётливо слышны отзвуки траурных маршей Л. Бетховена в совокупности с мелодикой русских революционных песен.

Обучение композиции в среднем звене музыкального образования обусловлено тем, что обучающийся пере-

ходит к взрослой, самостоятельной жизни. Он самореализуется, строит и осуществляет свои планы, осваивает будущую профессию. Следовательно, возрастает степень самостоятельности. В средних музыкальных учебных заведениях закладывается база профессиональных знаний и навыков, постигаются законы создания музыкального произведения, изучается теория композиции. Обучение на данном этапе становится действительной школой, где приобретаются профессиональные навыки сочинения музыки. Характер обучения в силу специфики данного уровня получает некоторые авторитарные черты.

Исходя из сказанного, основную задачу обучения композиции в начальном звене музыкального образования можно определить как общеэстетическое развитие с приобретением умения и навыков выражаться на музыкальном языке, в среднем звене — освоение музыкального мышления и постижение логики музыкального развития. При этом в обоих случаях, как видим, в центре внимания находится прежде всего формообразование, где определяющее значение имеет как композиционный, так и драматургический аспект.

Занятия по композиции предполагают освоение таких технических композиционных компонентов формообразования, как экспонирование темы, развитие музыкального материала, достижение кульминации, связки, контрапунктирование голосов и т. д. Кроме того, рассматриваются возможности работы с тематическим материалом, его трансформации и переосмысления (новое гармоническое, тембровое, фактурное и интонационное освещение). Всё вышеперечисленное способствует развитию чувства формы и постижению логики музыкальной композиции.

Не менее важной является способность к яркому и точному воплощению образов. Ценность музыкального произведения определяется прежде всего глубиной и значимостью воплощённого в нём жизненного содержания [5, с. 206]. Иначе, при бедном содержании, никакая техника не спасёт музыкальное произведение от неудачи [1, с. 9]. Поэтому занятия по композиции прежде всего призваны развивать у обучающегося яркое образное мышление, нацеливая его на воплощение разнообразных жизненных явлений.

Любой учебный курс, как известно, должен содержать примерный учебно-тематический план. Подобный план имеется и для курса композиции. Сравним учебно-тематические планы по композиции для начального и среднего звена обучения.

Общий учебный план по композиции для начального звена музыкального образования выглядит примерно так:

- 1 год обучения: программный цикл фортепианных пьес (простые формы);
- 2 год обучения: программный цикл для сольного инструмента и фортепиано;
- 3 год обучения: вокальный цикл;
- 4 год обучения: непрограммный фортепианный или камерно-инструментальный цикл (сложная трёх-



частная форма);

— 5 год обучения: написание музыки в формах рондо и вариации.

Примерный учебный план по композиции для среднего звена музыкального образования может выглядеть следующим образом:

— 1 год обучения: 2 обработки народных песен; цикл для фортепиано (4–6 пьес);

— 2 год обучения: 3 романса; цикл для сольного инструмента и фортепиано (или ансамбля) (2–3 пьесы);

— 3 год обучения: 3 монолога для голоса и фортепиано; фортепианная пьеса крупной формы (рондо, вариации);

— 4 год обучения: свободное сочинение (вокальная музыка и инструментальная музыка, возможно, сонатина).

Как видим, учебно-тематические планы в начальном и среднем звене музыкального образования примерно совпадают. Это обусловлено тем, что между данными курсами нет непосредственной преемственности. Нередко к занятиям по композиции приступают только в среднем музыкальном учебном заведении, причём не обязательно с первого курса. Более того, следует заметить, что поступившие в высшее учебное заведение по специальности «Композиция» всё начинают сначала (малые формы, крупные формы и т. д.).

Нетрудно заметить, что учебно-тематический план курса композиции строится по принципу «от простого к сложному», однако на практике обозначенный порядок весьма условен. Невозможно однозначно определить, что сложнее сочинить: прелюдию для фортепиано или дуэт для скрипки и флейты, романс или балладу. Каждое из заданий содержит специфическую творческую задачу, поэтому ранжировать их по уровню сложности весьма проблематично. В связи с этим указанный учебный план следует рассматривать как некий перспективный проект, конкретное содержание которого наполняется с учётом творческих потребностей и индивидуальных данных учащегося.

Индивидуальный план занятий каждого обучающегося по композиции не имеет единого стандарта. Нельзя предусмотреть все обстоятельства, возникающие в процессе обучения, и предписать ту или иную последовательность выполнения заданий. Так, в ходе занятий может быть выявлено, что для одного обучающегося в настоящий момент актуально освоение различных видов фактуры, для другого — развитие мелодической мысли и т. д. Поэтому учебный процесс в общеорганизационном плане содержит некоторые стохастические моменты.

Заметим, что свобода содержания учебного курса вовсе не означает стихийности обучения. Индивидуальный план предусматривает перспективу развития соответствующих навыков и способностей, исходя из индивидуальных качеств обучающегося. Именно они в основном и обуславливают реальное построение учебного курса.

Выбор заданий по композиции зависит от твор-

ческих склонностей обучающегося. Художественное творчество, как известно, подразумевает полную свободу в использовании выразительных средств [7, с. 6]. Вместе с тем обучающийся в своём творчестве в рамках учебного процесса должен попробовать себя в различных образных сферах и жанрах. Разнообразие заданий, заложенных в учебном плане, подразумевает постоянное обновление, что ведёт к обогащению его технического арсенала и творческого багажа.

Выбор задания должен ориентироваться на личные интересы обучающегося с тем, чтобы увлечь его творческой работой. Сочинение музыки — это акт самовыражения, и творить можно только тогда, когда есть достаточно сильные побудительные мотивы. Поэтому главной двигательной силой обучения является личная инициатива обучающегося, его стремление к познанию и творчеству.

В целом задания по композиции можно разделить на две группы: сочинение инструментальной и вокальной музыки.

Задания в области **инструментальной музыки** желательно формулировать таким образом, чтобы они ориентировали обучающегося на работу с различными музыкальными инструментами. Варьирование инструментального состава позволит постигнуть технические и выразительные возможности того или иного инструмента, а также принципы ансамблевой игры.

При выборе задания по сочинению инструментальной музыки следует отдавать предпочтение написанию цикла пьес. Это позволит обучающемуся полноценно реализовать свои творческие замыслы с применением различных выразительных средств. Кроме того, написание цикла ставит перед ним ряд технологических проблем, среди которых создание контрастных образов, соблюдение пропорций, порядок следования пьес, использование разнообразных приёмов организации музыкальной ткани.

Полезно давать задания как в области непрограммной, так и программной музыки. Например, Д. Д. Шостакович в «Беседе с молодыми композиторами» [11] рекомендовал при обучении чаще обращаться к программной музыке, мотивируя это тем, что она требует максимального проявления фантазии и изобретательности. Действительно, программность помогает выработке конкретности и образности музыкальной мысли, достижению большей чёткости и содержательности тематического материала.

Роль **вокальной музыки** в процессе формирования и развития творческих навыков весьма высока. Вокальная музыка заставляет обучающегося решать конкретные идейные и образные задачи и способствует выработке у него выразительной мелодики и характеристичности сопровождения. Поэтому работу в области вокальных жанров желательно проводить на протяжении всего курса обучения, охватывая при этом разнообразные типы интонирования: народное (обработки народных песен), кантленное (романсы) и речитативно-декламационное (монологи).



Принципиальная особенность вокальной музыки заключается в том, что текст, на основе которого создаётся музыкальное сочинение, сам по себе является художественным произведением. Текст, который может быть представлен как в стихотворной, так и в прозаической форме, диктует логику построения музыкального произведения и характер изложения музыкального материала. Здесь обучающемуся необходимо решить такие проблемы, как взаимоотношение между словом и музыкой, толкование текста, его обработка (сокращения, повторы, перестановки) и т. п. От решения этих проблем зависит правдивость и выразительность воплощения музыкального образа.

Как видно из учебного плана, обучение опирается на академические жанры музыки. Это обусловлено тем обстоятельством, что, как показывает опыт, композиторы, творческое мышление которых формировалось на основе эстрадной или джазовой музыки, при сочинении академической музыки обычно испытывают определённые трудности, и наоборот, композиторы, воспитанные на академических жанрах, чувствуют себя в эстрадной и джазовой музыке достаточно свободно и уверено. В индивидуальный учебный план по просьбе обучающегося могут быть включены произведения эстрадной и джазовой музыки, однако сочинение в академических жанрах с точки зрения обучения композиции объективно даёт больший эффект.

Важно отметить, что задания по композиции в начальном и среднем звене музыкального образования в основном ограничиваются малыми формами. На данных этапах обучающийся, как правило, ещё не обладает достаточным социальным и творческим опытом, чтобы полноценно охватить и реализовать крупные замыслы. Как говорил А. Ф. Муров, «лучше одержать творческую победу в малом, чем потерпеть поражение в большом» [8, с. 6].

Мы рассмотрели общее построение курса композиции в начальном и среднем звене музыкального образования. Однако как непосредственно проводить занятия, какова методика обучения композиции?

Вопрос, что такое преподавание композиции, — это один из самых сложных и до сих пор никому не понятных вопросов во всём мире [3, с. 104]. Удовлетворительных и полноценных учебников по композиции нет (см. [2; 7; 8]), а в музыковедческих трудах и переписке самих композиторов можно обнаружить лишь отдельные немногочисленные разрозненные дидактические замечания. Поэтому обучение сочинению музыки традиционно строится на передаче педагогом обучающемуся своего личного практического опыта, знаний и представлений.

Единственное средство научиться сочинять музыку — это практика, так как навыки сочинения формируются только на основе собственного творческого опыта. Поэтому обучение композиции зиждется на самостоятельной творческой работе обучающегося. Целью и результатом такой работы является создание музы-

кального произведения, которое и становится главным объектом работы на уроке композиции.

Настоящая самостоятельная творческая работа обучающегося обычно протекает вне аудиторных занятий. Однако в данном случае нас интересует прежде всего то, что происходит непосредственно на уроках по композиции. Работа над сочинением обучающегося — это не единственная, но основная форма учебной работы на этих уроках. Здесь формируется особая среда обучения, где материал музыкального сочинения становится своеобразным посредником в диалоге между педагогом и обучающимся.

Прежде чем приступить к рассмотрению процесса работы над сочинением обучающегося, необходимо отметить, что на этот процесс воздействуют несколько субъективных факторов, имеющих принципиально важное значение. Во-первых, педагог, естественно, обладает индивидуальными психологическими качествами, жизненным опытом, вкусом и т. д. Это приводит к возникновению частнодидактических методов, отличающих стиль преподавания одних педагогов от других. Во-вторых, каждый обучающийся обладает специфическими индивидуальными качествами, которые, естественно, в той или иной мере отражаются в его творчестве. Эти качества находят своё выражение в различных типах композиторского дарования: у одного обучающегося преобладает выразительное, эмоциональное начало, и процесс сочинения музыки протекает интуитивно, спонтанно; у другого — конструктивное, рационально-логическое начало, и сочинение музыки происходит репрезентативно, по определённой схеме. Кроме того, существует тип с гармоничным сочетанием эмоционального и рационального. Наконец, в-третьих, большой долей субъективности обладает сам объект учебной работы — сочинение обучающегося. Являясь продуктом творчества, сочинение по своей природе индивидуально и неповторимо.

Из высокой значимости отмеченных субъективных факторов следует, что урок композиции не может иметь единого стандартного плана проведения занятия. Каждый урок по своему содержанию непредсказуем, так как нельзя предусмотреть все возможные возникающие на нём ситуации. Поэтому учебный процесс в общеорганизационном плане во многих своих тактических аспектах стохастичен.

Тем не менее мы представим приблизительный общий план работы над сочинением обучающегося, который был выработан нами в многолетней практической работе. При этом следует отметить, что это лишь личный опыт, это частная методика, которая, естественно, не может служить абсолютным образцом для проведения занятий по композиции.

Весь процесс работы над сочинением обучающегося на уроке композиции можно разделить на четыре этапа: 1) предварительное обсуждение; 2) начальное знакомство с музыкальным материалом; 3) анализ музыкального материала; 4) подведение итогов.

На первом этапе (**предварительное обсуждение**)



происходит предварительное визуальное ознакомление педагога с предоставленным обучающимся нотным материалом. Для этого:

- 1) уточняется название произведения и его основная идея;
- 2) зачитывается литературный текст (если он есть) и обсуждается его содержание;
- 3) выясняется общая продолжительность (композиция и драматургия) произведения и какая его часть представлена обучающимся;
- 4) определяется порядок следования нотного текста (особенно в таких черновиках, где в результате работы над музыкальным материалом появляются купюры, вставки, перестановки и пр.).

Кроме того, если есть общие нарушения в записи нотного текста (отсутствие ключей, размера, штилей, группировки и т. п.), для правильного его прочтения также необходимо сделать некоторые уточнения. Часть очевидных недочётов при этом может быть сразу же исправлена.

На втором этапе (**начальное знакомство с музыкальным материалом**) происходит постижение идейного замысла сочинения и определяется логика изложения музыкальной мысли. Иначе говоря, здесь выясняется, что хотел выразить обучающийся своей музыкой, и как он это сделал. Порядок работы организуется следующий образом:

- 1) прослушать сочинение обучающегося, чтобы иметь представление о реальном звуковом облике музыкального произведения;
- 2) внимательно просмотреть нотный текст и, если необходимо, уточнить некоторые детали произведения;
- 3) отметить положительные качества сочинения.

Первые два пункта необходимы прежде всего для педагога. Слуховое и визуальное знакомство с сочинением формирует аргументационную базу для последующего обсуждения. Последний пункт является уже весьма важным дидактическим моментом, так как, с одной стороны, обучающийся поощряется за вложенный труд, что стимулирует дальнейшие его творческие усилия, и, с другой стороны, указываются те элементы музыкальной композиции (например, яркий мелодический оборот, богатая фактура, хорошее достижение кульминации, яркое сопоставление образов, оригинальная гармония и т. д.), которые нуждаются в закреплении в музыкальном мышлении обучающегося.

На третьем этапе (**анализ музыкального материала**) происходит выявление недостатков сочинения. Для этого, во-первых, сочинение или его фрагменты прослушиваются второй раз (а иногда и большее количество) для уточнения имеющихся в нём недостатков и определения их причин, во-вторых, выявленные недостатки обсуждаются, и ведётся поиск их преодоления.

Поскольку данный этап является центральным в работе над сочинением обучающегося, рассмотрим его более подробно и сделаем несколько методических замечаний. Прежде всего остановимся на тех обстоятельствах, которые необходимо учитывать при выявлении

недостатков.

1. Далеко не всегда кажущиеся недостатки являются таковыми. Нередко они демонстрируют, хотя, возможно, и не совсем убедительно, ростки нового качества в музыкальном мышлении обучающегося. Эти мнимые недостатки могут прямо указывать на будущие достоинства, которые с получением профессиональной базы музыкального образования могут трансформироваться в оригинальный и самобытный творческий почерк (см. [3, с. 116–117]).

Впрочем, есть и действительные недостатки, которые необходимо преодолевать. Их появление может быть связано прежде всего со слабым развитием музыкального слуха или отсутствием необходимого слухового опыта, что сказывается, например, на скудности или неоправданности используемых средств музыкальной выразительности.

На наш взгляд, важным критерием определения мнимости или реальности того или иного недостатка может служить обоснованность нарушений некоторых логических норм музыкальной композиции. Если обучающийся не знает, почему он сделал именно так, а не иначе, нарушение скорее всего следует рассматривать как недостаток. Хотя не исключено, что то же самое нарушение может быть расценено как интуитивно правильное решение. При этом его обоснованность нуждается в разъяснении обучающемуся уже самим педагогом с тем, чтобы обогатить его технико-композиционный арсенал. Однако возможна и обратная ситуация. Если обучающийся сознательно шёл на принятие решения, правомерность которого вызывает некоторое сомнение, оно может быть признано мнимым нарушением. При этом нередко у него не хватает убедительности в музыкальном воплощении задуманного, и в этом случае, конечно же, требуется оказание помощи со стороны педагога с тем, чтобы способствовать полноценному раскрытию потенциала данной художественной идеи.

2. Выявление недостатков преследует цель внесения соответствующих изменений в некоторые разделы сочинения. Необходимо заметить то обстоятельство, что многим композиторам нелегко вновь обращаться к уже созданным произведениям для внесения в них каких-либо правок. Тем не менее в дидактическом отношении целесообразно всё же научить обучающегося работать над совершенствованием своих произведений, так как это развивает способность добиваться яркости и точности в изложении музыкальной мысли.

3. В методическом плане очень важное значение имеет вопрос, как относиться к подражанию. Поскольку при сочинении музыки необходимо стремиться к оригинальности и своеобразию, подражание можно оценивать как недостаток. Однако на первых порах обучающийся практически всегда попадает под влияние какого-либо композитора или отдельного музыкального произведения, как правило, исполняемого по специальности. Этот недостаток преодолевается по мере приобретения творческого опыта, поэтому педагогу следует раскрывать перед обучающимся как можно больше новых



выразительных возможностей. Необходимо развивать в обучающемся изобретательность, выдумку, фантазию. При этом нужно помнить, что главной задачей обучения композиции в начальном и среднем звене музыкального образования является развитие образного мышления и освоение логики изложения музыкальной мысли, а своеобразие творческого почерка появится позже.

Для осознания обучающимся недостатков, обнаруженных в его сочинении, простое указание на них совершенно недостаточно. Необходимо продемонстрировать ему несколько вариантов иного изложения музыкального материала, где бы эти недостатки преодолевались. Более того, дидактически важно, чтобы обучающийся, осознав свои недостатки, попытался самостоятельно найти выход из сложившейся ситуации, так как окончательное решение образовавшейся творческой проблемы всё равно останется за ним как за автором сочинения.

Необходимо помнить, что при обсуждении ученических работ педагог выступает в роли критика. Проанализировав музыку и выявив недостатки, он даёт лишь советы, указывая на те или иные моменты. Диктат здесь недопустим, и все изменения, вносимые в сочинение, должны быть вызваны внутренней потребностью и необходимостью обучающегося и, естественно, осознаны им. К каждому обучающемуся нужно подходить с максимальной осторожностью, чуткостью и бережностью. Ни в коем случае педагогу нельзя подавлять индивидуальность обучающегося своими собственными вкусами и пристрастиями.

На заключительном этапе работы над сочинением обучающегося (**подведение итогов**) необходимо в сжатом виде вновь повторить обнаруженные недостатки, преодоление которых по существу становится домашним заданием. Лучше всего, если это сделает сам обучающийся, что позволит ему прочнее зафиксировать полученные в ходе обсуждения знания и одновременно убедить педагогу в правильном понимании существа предстоящей дома работы.

В завершение затронем вопрос об условиях отбора в класс композиции. Сочинение музыки, безусловно, полезно всем обучающимся, однако далеко не все из них имеют внутреннюю предрасположенность к данному виду музыкальной деятельности. Соответственно, пол-

ный учебный курс композиции целесообразно проводить при наличии личной заинтересованности.

Трудности в определении степени дарования у молодого композитора хорошо известны. Из числа выдающихся композиторов можно назвать ряд имён (В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон-Бартольди, А. К. Глазунов и др.), которые действительно с детства проявили свою творческую одарённость. Но можно назвать и другие, не менее выдающиеся имена (Л. Бетховен, Р. Шуман, Р. Вагнер, П. И. Чайковский и др.), которые не проявили в раннем возрасте своих ярких композиторских способностей, и их относили к неперспективным, не подающим надежд [2, с. 114]. Ошибочные представления об уровне дарования давали и первые сочинения А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и И. Ф. Стравинского [4, с. 75].

Предсказать творческое будущее молодого композитора достаточно сложно. Существует немало случаев, когда яркое дарование оказывалось пустоцветом. Как отмечает О. А. Евлахов в книге «Проблемы воспитания композитора» [4], если из двадцати пяти обучающихся пятнадцать по окончании консерватории будут профессионально работающими композиторами, то этот процент следует считать вполне нормальным. В связи с отсутствием композиторской профессионализации в начальном и среднем звене музыкального образования такой процент будет, естественно, гораздо ниже.

Таким образом, с абсолютной очевидностью можно констатировать, что далеко не все обучающиеся композиции в начальных и средних музыкальных учебных заведениях станут профессиональными композиторами. Вместе с тем они приобретут ценнейший опыт творческой деятельности, что в целом скажется на их духовном и музыкальном развитии. Содержание курса должно строиться с учётом данного обстоятельства. Безусловно, имеются некоторые общие принципы и установки, которых необходимо придерживаться для поступательного достижения желаемых результатов. Однако значительная часть содержания курса композиции носит вариативный характер и адаптируется к персональным качествам и творческим устремлениям обучающегося. Оно должно не только быть нацелено на формирование опыта творческой деятельности, но и способствовать раскрытию творческого потенциала личности.

Литература

1. Глиэр Р. О профессии композитора и воспитании молодежи // Советская музыка. 1954. № 8. С. 15.
2. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. М.-Л.: Музгиз, 1941. 219 с.
3. Денисов Э. Проблемы композиторского воспитания // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории методологии. Вып. 2. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1994. С. 104–114.
4. Из книги О. Евлахова «Проблемы воспитания композитора» // Орест Евлахов — композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания. Л.: Сов. композитор, 1981. 128 с.
5. Кабалецкий Д. Обучение и воспитание молодых композиторов // VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973. С. 202–210.
6. Ляхова Т. Л. Право на Quod libet, или Рассуждение о выпечке // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 65–68.
7. Месснер Е. И. Основы композиции. М.: Музыка, 1968. 503 с.
8. Муров А. Ф. Практические советы начинающим композиторам. Учебное пособие. Новосибирск: Б. и., 1989. 51 с.
9. Полозов С. П. Некоторые информационно-дидактические принципы работы над сочинением ученика на уроке компози-



ции в музыкальной школе // Музыкальное искусство: история и современность. Астрахань, 2009. С. 178–180.

10. Полозов С. П. О содержании учебного курса композиции в средних музыкальных учебных заведениях // Искусство и наука в образовательном пространстве: проблемы и перспективы: Сборник статей и материалов Международной

научно-практической конференции 15 февраля 2019 года под общей и научной редакцией Г. Я. Вербицкой, М. Л. Ахмадуллина, И. А. Половянюк, Е. В. Гордеевой. Уфа, 2019. С. 426–432.

11. Шостакович Д. Беседа с молодыми композиторами // Советская музыка. 1955. № 10. С. 17.

References

1. *Glier R.* O professii kompozitora i vospitanii molodezhi [About the profession of a composer and the education of young people] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1954. № 8. P. 15.

2. *Gnesin M. F.* Nachal'ny kurs prakticheskoy kompozitsii [The initial course of practical composition]. M.-L.: Muzgiz, 1941. 219 p.

3. *Denisov E.* Problemy kompozitorskogo vospitaniya [Problems of composer education] // *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii metodologii* [Musical education in the context of culture: questions of theory, history of methodology]. Вып. 2. М.: Rossijskaya akademiya muzyki im. Gnesinyh, 1994. P. 104–114.

4. Iz knigi O. Evlakhova «Problemy vospitaniya kompozitora» [From the book by O. Yevlakhov «Problems of educating a composer»] // *Orest Evlakhov — kompozitor i pedagog. Stat'i. Materialy. Vospominaniya* [Orest Yevlakhov — composer and teacher. Articles. Materials. Memories]. L.: Sov. kompozitor, 1981. 128 p.

5. *Kabalevskij D.* Obuchenie i vospitanie molodyh kompozitorov [Training and education of young composers] // VII Mezhdunarodny muzykal'ny kongress. *Muzykal'nye kul'tury narodov: traditsii i sovremennost'* [VII International Music Congress. Musical cultures of peoples: traditions and modernity]. М.: Sovetskij kompozitor, 1973. P. 202–210.

6. *Lyahova T. L.* Pravo na Quod libet, ili Rassuzhdenie o vypechke [The right to Quod libet, or Reasoning about baking] //

Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. № 4. P. 65–68.

7. *Messner E. I.* Osnovy kompozitsii [Basics of composition]. М.: Muzyka, 1968. 503 p.

8. *Murov A. F.* Prakticheskie sovety nachinayushchim kompozitoram. *Uchebnoe posobie* [Practical tips for young composers. Study guide]. Novosibirsk: B. i., 1989. 51 p.

9. *Polozov S. P.* Nekotorye informacionno-didakticheskie principy raboty nad sochineniem uchenika na uroke kompozitsii v muzykal'noj shkole [Some information and didactic principles of working on a student's composition at a composition lesson at a music school] // *Muzykal'noe iskusstvo: istoriya i sovremennost'* [Musical art: History and modernity]. Astraxan', 2009. P. 178–180.

10. *Polozov S. P.* O sodержanii uchebnogo kursa kompozitsii v srednih muzykal'nyh uchebnyh zavedeniyah [About the content of the composition course in secondary music educational institutions] // *Iskusstvo i nauka v obrazovatel'nom prostranstve: problemy i perspektivy* [Art and science in the educational space: problems and prospects]: Sbornik statej i materialov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 15 fevralya 2019 goda pod obshhej i nauchnoj redaktsiej G. Ya. Verbiczkoy, M. L. Axmadullina, I. A. Polovyanyuk, E. V. Gordeevoy. Ufa, 2019. P. 426–432.

11. *Shostakovich D.* Beseda s molodymi kompozitorami [Conversation with young composers] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1955. № 10. P. 17.

Информация об авторе

Сергей Павлович Полозов

E-mail: sppoizov@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Information about the author

Sergey Pavlovich Polozov

E-mail: sppoizov@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov» 410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.





**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Л. В. СОБИНОВА**

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

Уважаемые коллеги!

Приглашаем вас принять участие в работе конференций,
проходящих в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Международные научные чтения, посвящённые Б. Л. Яворскому
«ЭПОХА ПЕТРА I
И ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ»**

23–25 ноября 2022 г.

В рамках конференции обсуждается следующая проблематика:

- Наследие Б. Л. Яворского в историческом и теоретическом музыкознании.
- Культурный поворот эпохи Петра от Средневековья к Новому времени и развитие отечественного искусства.
- Петр I и его эпоха в искусстве, литературе, историографии, философской и культурологической мысли.
- Церковно-певческие традиции: исторические, теоретические и практические аспекты.
- Христианские сюжеты в искусстве в контексте авторского прочтения.

В рамках конференции планируются:

- экскурсия «Книгоиздательство петровского времени» в Отделе редких книг и рукописей Зональной Научной библиотеки Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского;
- обзор «Французская Россия петровского времени» в Отделе редких книг и рукописей Зональной Научной библиотеки Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского;
- презентация издания Саратовской консерватории «Певческая служба Казанской иконе Божией Матери древнерусской традиции. (Исследование и расшифровка памятника конца XVII века из собрания Зональной научной библиотеки имени В. А. Артисевич Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского)».

Прием материалов до 15 октября 2022 г.

Информационные письма о всех конференциях и требования к оформлению материалов размещены на сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова по ссылке <http://sarcons.ru/science/conferences/>.

Заявки и материалы для публикации предоставляются только в электронном варианте по адресу: konfsgk@mail.ru.

Контактный телефон: 8 (845-2) 39-00-29, доб. 106.