

Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 79

*По материалам XVIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART XVIII»*

31 марта 2025 года

Художественная картина мира

Саратов, 2025

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Д 44 Том 79: по материалам XVIII Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» «*SCIENCEFORUM PAN-ART
XVIII*». 31 марта 2025 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. –
Саратов: Саратовская государственная консерватория имени
Л.В.Собинова, 2025. – 308 с.

ISBN 978-5-94841-692-2 (Т. 79)
ISBN 978-5-94841-314-3

В 79 томе предлагаемого альманаха представлен третий блок статей российских и зарубежных участников XVIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («*SCIENCEFORUM PAN-ARTXVIII*»), который проводился 31 марта 2025 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Данный том выводит в смысловое пространство, обычно обозначаемое в нашем альманахе как *художественная картина мира*. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-692-2 (Т. 79)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2025

Александр Демченко (Саратов)

The contours of the world artistic heritage. Antiquity

Серия вступительных очерков, призванных составить большой обзор, посвящённый художественной картине мира, выполненный на материале мирового искусства от его истоков до наших дней. Предыдущий очерк был опубликован в томе 76 («Ancient World»).

The chronological framework of Antiquity is from the last centuries of the second Millennium BC until the first centuries of the first Millennium AD. In general, it is a millennium before the birth of Christ. Geographically this term refers to the art of Ancient Greece and Rome. However, it was only a part of great artistic culture that extensively developed outside these territories.

Just before Antiquity, one can clearly observe the following phenomenon that would be repeated at times in the future – every new round of historical development has a catastrophe as a starting point or at least the decline of the former civilization.

For example, during the consideration of the Ancient World culture, the achievements of Aegean civilization that developed on the islands of the Aegean Sea (the main territory of Greece) were noted. In the 12th century BC (that can be considered the starting point of Antiquity), the Dorian (North Greek) tribes, which were at a much lower level of development, destroyed it.

The Dorian conquest led to a decline in all spheres of life. In the history of Greece there came a period that was called *the Dark Ages*. It lasted almost five centuries (approximately until the appearance of Homer's poems). Of course, it was not total destruction. The "barbarians" of the Antiquity took some part of the former civilization. Nevertheless, the world was being built from the beginning.

This "building" was largely carried out through the creation of *the spiritual foundation* of Antiquity and it was laid mainly in *literature* and consisted of *religious canons* and *national epic*.

There appeared in India two religious canons.

Vedas (in translation it means "*knowledge*", or to be exact, "spiritual knowledge") are the sacred books of Hinduism as the main religion of India.

Tripitaka (in translation it means *Three Baskets of teachings*, this canon consists of *three* collections of texts) is a Buddhist canon. Buddhism appeared in the middle of the first millennium BC. It was the earliest of three *world religions* (along with Christianity and Islam) and then received circulation in many countries of Asia.

In ancient India two great epics were created – the poems "Mahabharata" and "Ramayana". The word "*Mahabharata*" (the great Bharata) arose as the result of the

reduction of the full name (the great tale of the Bharata Dynasty). Bharata is an ancient Indian tribe that really existed (the official name of modern India is Bharata). *Ramayana* means in translation “*The Acts of Rama*”. Rama is a legendary hero of Indian tales.

In the time of Antiquity the Jewish people created the religious work that meant so much to mankind – *the Holy Bible* (from the Greek word “*books*”), to be exact, its pre-Christian part, *the Old Testament*, a collection of sacred books of Judaism as the religion of the Jews. Later, along with the New Testament it compiled the Bible – Christian Scriptures.

The beliefs of the ancient Jews recorded in **the Old Testament** became the first *monotheistic religion*. It was a fundamentally important breakthrough in the future when monotheistic religions (Christianity, Islam) replaced pagan cults.

In Ancient Greece the religious canon as such did not arise (it was replaced by numerous myths), but it was compensated by the creation of the national epic.

In **Homer’s** poems (a semi-mythical person), **the Iliad** and **the Odyssey** and especially in **Hesiod’s Theogony** (the origin of gods) the final myth revision was carried out bringing them into a coherent and integral system. The essence of these changes that occurred to the man on his way from the Ancient world to Antiquity found here its metaphorical expression in the replacement of old gods with new ones.

The former gods (the Titans) embodied dark elemental forces of the Earth – a world dominated by terror and disharmony. The young gods (the Olympic Pantheon headed by Zeus) having subdued the Titans and thrown them into the abyss in the lower world (Tartarus – the hell), established the power of the law in the world and created a new beauty based on order and harmony.

These poems are written in hexameter – the standard epic meter in classical Greek literature (a metrical line of verses consisting of six feet). It is characterized by the heroic style, declamation and sets the tone of “the hoar of innumerable ages”.

Vedas, Tripitaka, Mahabharata, Ramayana, the Old Testament, the Iliad, the Odyssey, Theogony are the most famous of many literary works in which the original principles of the spiritual existence of Antiquity were established.

The notion “*literary works*” rightly belongs to religious canons too because they are collections of texts of different origin and purpose. In addition to cult texts (hymns to gods, prayers, preaching, ritual instructions, spells of magic) they contain historical chronicles, heroic legends, fairy tales, folk songs, fables, parables etc. It turned the religious canon into an anthology of the man’s life of that time.

Moreover, cult texts can be considered as artistic works due to their artistic expression. For example, **Psalms** of the Old Testament. The Bible tradition ascribes them to the legendary king of Israel **David**. The religious hymns from the Indian Vedas are also remarkable in this aspect.

* * *

Religious instructions could take the form of a narrative. Thus, there appeared many ecclesiastical stories. One of the brightest examples is found in the Old Testament – it is **the Book of Job**. It is a drama of the man’s life full of sufferings.

Job is the righteous and blameless man pleasing to the Lord. It seems that the evil could not enter into his life but the impossible happens and this is the Lord's wish because the Satan is not the Lord's enemy in this case but the Adversary of the man, his tempter and accuser. He insists that Job honors the Lord not unmercenary and his sanctity arises from its prosperity.

To get the answer to this question that confused him Yahweh gives Job to the accuser for torture. Job endures terrible trials, proves the man's ability to be faithful and is rewarded for it.

The Book of Job shows the ambiguity of the Bible postulates and poses the problem concerning the omniscience of the Lord. The All-knowing did not know if Job was god-fearing and how he would behave in trials. However, this ecclesiastical story is instructive and its point can be interpreted as follows: the Lord may doubt and moreover, make a mistake but the human must believe in him and sooner or later he or she will be rewarded.

The imagination of those who created *religious stories* was truly inexhaustible. Let us consider for example, the original plot line with the help of which religious reclusion is glorified in one of the books of the Buddhist scriptures **Tripitaka** – the so-called **Verses of the Elder Nuns**.

The plot is as follows: a nun going to the sacred grove meets a young philanderer who has fallen in love with her and tries to seduce her speaking about the delight of worldly life.

The nun wants to know what has attracted him in her. He speaks about her beautiful eyes. The hermit finds the way to damp his ardor and breaks a spell in a completely unexpected way – ripping her eye out. The philanderer implores her forgiveness; the nun comes back to her shelter where her eye miraculously recovers.

At its core, the literary works of Antiquity are intended to teach people the best, to assert the ideas of the good, truth and justice. It corresponds with Ten Commandments that form the foundation stone of the moral potential of the Bible. The Old Testament also contains the Books of Prophets. Every prophet is a striking personality with intense spiritual searches, with his own understanding of life, which is often opposed to the powers that be.

Speaking about the basic literary works of Antiquity it must be admitted that they contained *a true fount of wisdom*. They were full of high thoughts about life, nature, gods, the man and the relation of these phenomena. These reflections are often presented in the form of instructive parables.

Already in those distant times human's knowledge had a certain limit in the comprehension of the world. That is why there appeared numerous maxims about the illusory success and the frailty of life, right up to the full skepticism.

One of the examples is **the Book of Ecclesiastes** from the Old Testament (in translation it means *preacher*); according to the tradition, its author is the king Solomon. He speaks like a poet – in a truly artistic style, brightly, impressively. The refrain of his reflections about whirligig of life is the word *vanity* (*vanity of vanities, all is vanity!*).

The epic essence of the fundamental works of ancient literature begins with that fact that all of them, as a rule, represent monumental collections of texts of extremely large volume. The longest epic poem ever written is the Mahabharata: it includes approximately 100 000 verses and it is ten times the length of the Iliad and the Odyssey combined.

Such volumes grew due to a huge number of characters, exceptional detailed narration and due to detailed descriptions and many digressions from the main plot line, which is complemented by an inexhaustible curiosity to details.

The epic of the Antiquity is usually called “*heroic*”. And it is really so. The heroic epic is defined by the fact that the reality is infused with incredible adventures and extraordinary exploits of heroes. In addition, the described world is inhabited not only by people but also by gods, spirits, demons of great power.

But the most important thing is that the heroic epic of Antiquity is almost always *war* epic. It usually corresponds with the events of some commemorative war in the distant past.

Of course, the heroic epic had various options that differ from the main plot line. One of such examples is the poem **Ramayana**. It deals mainly with Rama exploits but it contains many *lyrical* digressions including sublime poetry of nature descriptions that are extremely detailed.

* * *

Thus, the spiritual foundation of Antiquity was laid mainly in religious canons and national epics and chiefly in the initial stages. It was a pure classic in its best and most significant manifestation. For example, Homer’s poems began to be esteemed as an artistic ideal immediately after their appearance.

Besides the literature considered above the principles of the classical antiquity appeared most clearly in the works of *the Athenian artistic school* (as far as is known Athens played the leading role in Ancient Greek art at the time of its flourishing). The essence of these principles was as follows:

- firstly, to assert the beauty and the dignity of the man as a beautiful and perfect creation of nature, to correlate everything with him and his proportions (at that time there appeared an aesthetic formula: the man is the measure of all things).
- secondly, to assert such qualities as clarity, naturalness, harmony, nobility and majestic character.

The abovementioned principles are most clearly expressed in three main phenomena of Ancient Greek classics: architecture, sculpture, tragedy.

The ponderosity inherent to the constructions of Early Antiquity is overpassed in the course of formation of Ancient Greek *architecture*. The buildings become more delicate and graceful.

As you know, the leading component of the antique architecture is **the order**. It is an architecture system of the rack and beam construction (support and ceiling). It was perceived in those times and became almost an obligatory foundation for the later architecture.

The most important part of this system are the types of columns: Doric, Ionic, and Corinthian. The presented sequence reflects the increasing degree of the complexity of their configuration and decoration.

The dominant role in Ancient Greek architecture belongs to the temple. It was not only the holy place (there was a statue of the god, the patron of the city, in the temple); it performed other important functions: the state treasury and works of art were kept here. The square before the temple was the place of meetings and celebrations.

The principal difference between the antique temple and the future Christian churches is that cult ceremonies were held before the temple while its inner space was a giant chest for the god's statue and temple treasures. That is why the most important part in the antique temple was its *exterior*. The colonnade girding the temple around, upstairs decorated by patterns and sculpture decorations emphasized it.

One of the first classical examples is **the temple of Poseidon in Paestum** (Greek colony in southern Italy). Here the imprint of early antiquity structures is still seen: the massive colonnades and very wide capitals, a wider column size and smaller intervals between columns. However, constructively it is a completed type of a Greek temple. The similar example of such early classical building in Greece is **the temple of Hephaestus in Athens**.

In that time, Greek architects began to deal with the matters of the order of urban development and a holistic approach in urban planning. This is illustrative of **the complex of public buildings in Olympia** that was the center of Zeus cult and the venue for Olympic Games. This complex gives an idea of high skills of building of architectural ensemble that is notable for rational but at the same time rather free and picturesque layout (characteristic for antique culture synthesis of *ratio* and *emotio*).

The famous **Parthenon** became the emblem of architectural classics (447 – 438 BC, the architects are **Ictinus** and **Callicrates**). Its exterior is similar to the temple of Poseidon of Paestum (the same type of monumental construction, the same symmetry); however, with all the similarities it contrasts with gracefulness, ease, aspiration up, maintaining majesty. This is the ideal of Greek architects: the austerity and crystal clarity of proportions, the sense of limits, harmony, calm and majestic beauty.

Illustration 01



The Parthenon is the main building of the Athenian Acropolis. It rises above the Acropolis like the Acropolis rises above the city and its outskirts.

Acropolises existed in other Greek cities – they called in this way their fortified part usually located on the hill (*acropolis* means in Greek “*upper city*”). The Acropolis served as a shelter in case of war, there was a sanctuary with a temple to patron deity of the city.

The Acropolis in Athens (the first half of the 5th century BC) is the most famous among Greek acropolises. This is an ensemble of temples and statues which is situated on a steep rock with a flat top like on the pedestal. The planning and construction of Acropolis were made according to a plan under the management of Phidias.

* * *

Phidias (early 5th century – about 432 – 431 BC) is considered the greatest Greek sculptor. *The sculpture* (as the main genre of the art of Antiquity) reached its climax in his works.

The idea of *pure classics* is associated with name of Phidias: the sublime human images are full of vitality, the calm greatness of spirit, the glorification of the beautiful human body from which moral beauty is inseparable.

Hence the ideal of a comprehensively developed personality (a beautiful and strong man in body and spirit). It is characteristic that the statues of gods created by Phidias made a strong impression on contemporaries by the expression of humanity.

So is the monumental and solemn Statue of Zeus at Olympia that was situated inside the temple of Zeus at Olympia. It was made of gold and ivory. This is the most famous of Phidias's work. Greeks considered it one of *the Seven Wonders of the World*.

The features that were noted in relation to the Phidian Zeus we can find in the preserved sculptural image of Zeus by an unknown master which is called **Zeus from Otricoli** (the 4th century BC).

Here the completeness of life manifestations is created in the fusion of majesty, classical nobility and unconditional reality of appearance. Let us note the sealed wisdom and humanity of the character: his face shines with all understanding and kindness – so is the embodiment of the humanism of Antiquity.

The same tendency for the “humanization” it is possible to find in the sculptural images of other gods. In the statue of **Athena from Piraeus** (IV century BC, Piraeus is a suburb of Athens) attributes of the goddess of war and victory (a helmet with the flush plume and armor in which she was born from the Zeus head according to the myth) represented.

But she is also a goddess of wisdom, knowledge – hence there is a magnificent nobility of her appearance, the gesture of appeal and discourse. Finally, she is just a woman, but a god-woman what is represented with the beauty of her face and the grace of movements. It says about the connection of Phidias and Praxiteles traditions.

Concerning **Praxiteles** as a representative of *the late classic* and the Athens school in its best times, we can mention **Aphrodite from Arles** as an example. Here

the most important thing is represented that characterized the art of an outstanding sculptor: the perfection of forms, the beauty of proportions, the spirit of clear harmony as well as the lyricism revealed through the softness of light-and-shade modelling. It was Praxiteles who developed the ability of marble to create a soft twinkling play of light and shade.

The lyricism is also in the fact that in the appearance of this goddess of love and beauty with the ultimate expression there are features of femininity and grace completed with the elegance of the shape (including the contour of an elongated figure). There is also a feeling of realizing the power of her charms (the restrained and sensual accent is peculiar for the image).

Illustration 02



Turning to the depiction of the man, (the difference in depicting of gods and people in the art of Antiquity was quite conventional and external in nature) let us begin with the statement that was the most important and precious for the human – a sound mind in a sound body.

It was embodied by **Polykleitos** (the second half of the 5th century BC). He based his works on an accurate, truly scientific knowledge of anatomy. The most famous one is **Doryphoros** (Spear Bearer) that embodied an idealized image of a young warrior. The musculature of a strong body is excellently portrayed here. The athletic constitution of a young man is stressed by the juxtaposition of vertical lines of the legs with the horizontal shoulders and muscles of the chest and the press. The sculptural perfection, the naturalness and the ease of the pose highlights the calm feeling of his strength.

The most important task that Greek sculptors had to solve was the representation of the figure in motion. It was achieved due to the embodiment of the dynamics of actions, a natural posture, and an expressive gesture. One of the first striking results in this direction is **the statue of Poseidon** (sometimes it is believed that Zeus is depicted here). This bronze sculpture was found in the sea near Cape Artemision and has been associated with **Ageladas** (his works belong to 520 – 450 BC).

By the way, this work proves that there are no differences in depiction of gods and humans. The statue depicts a human of course. But he is a human with perfect proportions. It impresses with modelling of body forms and hard muscles.

The main thing is the skill of the representation of motion. This sculpture can be named as Poseidon throwing the spear (the spear is not preserved). The muscles of a strong body are in tension, stood aside, a little bent legs make his headlong step springy. Slightly elongated arms are in a great swing. Everything emphasizes the image of an energetic and purposeful action.

Illustration 03



Myron completed the strivings of sculptors in representing of motion (mid-5th century BC). He gave samples of solving this artistic problem through a complex perspective and through the identifying the climax of the depicted action. His most famous work is the **Discobolus** (discus thrower).

The master showed the tensest moment of movement, the state of maximal concentration of forces (transition from swing to throw), i. e. the climax point of the action is embodied here. It reveals with the utmost completion the purpose of the depicted figure and the inherent life forces.

In addition to the sculpture of Antiquity as the leading art form of that time, the following works should be noted:

- **the Statue of the King** anticipates numerous figures of athletes which grew into a widespread genre of ancient Greek sculpture;
- the ideal of Greek athleticism is **Apoxyomenos** by **Lysippus**;
- **Boxer of Quirinal** by **Apollonius** gives an excellent example of perfectly accentuated expressiveness of a strong, muscled male body;
- **The Wrestlers**, a Roman sculpture group, is also devoted to sport. It is characterized by dynamism and aspiration to show motion.

Turning to female images the following sculptures should be mentioned:

- **Head of Aphrodite** made in soft, lyrical notation shows the desire to embody the feminine beauty ideal;
- **The Venus de Milo** by **Alexandros** of Antioch represents a line of stately and sublime images;
- Works similar to the sculpture **Eirene Bearing the Infant Ploutos** became the source of motherhood theme in art and preceded the image of Mother of God (Madonna) in the Middle Ages and Renaissance (in such statues attention is drawn to skillful reproduction of clothes folds in marble behind which the lines of the body are easily guessed).

* * *

For Greek sculptors the genre of a portrait was on the periphery of their artistic explorations although they made sculptural portraits of their contemporaries highly expressively. So is the bust of **Pericles**, a prominent Greek statesman and general of Athens during its golden age (the 5th century BC).

The situation changed in Roman art where such images were highly demanded and were made in abundance. The models were the representatives of the Patricians; to Roman masters credit they aspired to actualize the images of nobles.

Above-mentioned was the main direction of Greek sculpture. But there were also variations which can be illustrated through two sharply contrasting examples:

- on the one hand, the portraits of **Antinous** as the continuation of classical Greek traditions with its characteristic idealization of human appearance (Antinous is an extremely handsome young man at the court of the Roman emperors of the early 2nd century AD, he was portrayed many times);

- on the other hand, the bust of **Caecilius Iucundus** (the 1st century AD, bronze) is indicative of sculptor's striving to truthfulness. The portrait of the Roman banker is true-to-life with a touch of grotesque (exaggerated face feature and its emphasized asymmetry).

Speaking about visual arts of Antiquity, painting is not often taken into consideration. It is because very little preserved to this day, although there were many paintings at those time and the best of them were highly appreciated by contemporaries. Especially it concerns easel painting because there is not a single canvas left despite the fact that there were the so-called pinacothekes in ancient cities including Athens. The preserved mosaics and frescos compensate for a lack of pictures to some extent.

One of such objects of great rarity is **Lion Hunt**. This mosaic from Pella (Greece) can be considered with reference to athletic theme that was presented in sculpture. In this case, the valor of the man is shown who is taking up arms against a strong and dangerous animal.

Few extant art objects are indicative of great skills of Greek and Roman artists. The following three samples of fresco painting can give an idea about the multidirectional nature of creative process:

- **family portrait** (the baker with his wife, a fresco from Pompeii) is an example of a truly realistic image;
- **Arcadia's head** (from the fresco Hercules and Telephos from Herculaneum, the 60-s AD, a Roman copy from the painting by an artist of the Pergamene school of the late 2nd century BC) gives an example of a pure romance;
- **Satyr and Bacchante** (a fresco from Pompeii) is an example of a vivid imagination.

Illustration 04



The most impressive illustration of worth of fine arts is *vase painting* that was flourishing in Ancient Greece.

First, it is necessary to note the beauty and variety of ceramic vessels that were skillfully painted. It must be admitted that already at that time their forms were brought to the highest level of mastery – refined, perfect, and truly classical.

Quite often, various subject images were drawn on vases. Here are two typical examples:

- **The Pelike With Swallow** (by *Euphronios* – a prominent vase painter and potter, the 6th century BC), where three figures point upwards to a swallow that heralds the beginning of spring;

- **Dionysos in a Boat** (530 BC) strikes with the elegance and poetic sentiment of a drawing and rich imagination of a master.

* * *

The third most significant phenomenon of the Ancient Greek art classics is tragedy. It was in Greece that theatrical art in its modern sense was created and the first theatrical constructions with decorations, costumes and necessary machinery appeared there.

The performances were held in the open air, in broad daylight. The spectators' seats were arranged stepwise on the hillside. One of such well-preserved constructions is **the theatre in Epidauros** (mid-4th century, by the architect *Polykleitos the Younger*).

It was built on the side of a mountain. More than fifty stone benches were arranged in a semicircle. The theatre can seat about 10 thousand spectators what speaks for a very large size.

This was the peculiarity of the ancient Greek theatre. It had to house the entire adult population of the city. For example, the largest theatre in Greece was built for 44 thousand people.

The material of the theatrical dramaturgy were myths, interpreted in accordance with the ideas of that time.

The father of tragedy at the time of Antiquity was *Aeschylus* (the first half of the 5th century BC). He was not the first author of tragedies but it was in his works that the classical structure of this genre was formed (one of his characteristic works is **Agamemnon**).

Aeschylus's works are characterized by a severely monumental nature, he believes in the reasonableness of the objective laws ruling in the world, in the final justice of that which is happening to people and gods.

The hero of Aeschylus's tragedies is a common but powerful and strong-willed character. Having realized his aim as the only possible one, he strives to achieve it in full possession of his human capacity. Hence, the impressive integrity and monumentality of the image endowed with few but prominent features.

Aeschylus's characters are strong and integral. In a situation of collision, there appeared their spiritual opposition that generates conflict tension.

The tradition of Aeschylus developed in the works of **Sophocles** (the tragedies **Oedipus, the King, Antigone, Electra**). He retains the monumentality of the composition and integrity of characters (the nature of his characters is also free from all accidental) achieving the utmost clarity and concentration in the deployment of the conflict.

But in comparison with his predecessor, Sophocles achieves even greater dramatic tension, complicates the psychological characterization and introduces the motive of the insoluble contradiction, which consists of the following:

- the playwright believes in the greatness of the man; his hero is a man of strong spirit, fearlessly going the whole way;
- the superiority of the force opposing him may devote him to destruction and kill him but it cannot turn him away from the struggle; he firmly believes in the rectitude of his own way and takes full responsibility for his actions;
- however, there is something unknowable in the world; human capacity is limited in the face of some supreme forces (gods) but much sadder is the limitation of human knowledge, and faults and suffering arise from ignorance above all.

After the ancient Greek classics, the art of Antiquity had to go through another similar phase – *Roman classics*. In literature, it received its expression in the poetry of Virgil and Horace.

The crowning achievement of **Virgil's** works was the poem **the Aeneid**. Homer's epics served as an example for it. In comparison with Homer Virgil's world became larger and more complicated. The Aeneid was considered the most complete description of Roman culture. The poet revealed the idea of Rome as world power through the narration about the fate and deeds of Aeneas, the legendary ancestor of Romans.

While Vergil taught to perceive and comprehend the world, Horace taught how to behave in the world. His classicism is a cult of a sense of proportion, balance, the golden mean (the expression "the golden mean" belongs to Horace). It meant for him that reason had triumphed over heart; order – over chaos.

His hero is a wise man who knows everything and is surprised at nothing; he takes in stride highs and lows, he refused everything that is beyond his strength and enjoys what he is able to afford; he achieves the quiet of the mind and inner freedom by means of self-improvement.

* * *

So was the mainstream of artistic culture of Antiquity: from the Classical Greece to Roman classicism. However, the antique classic had the side branches.

One of them concerns lyrical interpretation of images and lyrics in general. In sculpture, Praxiteles was a great master of such interpretation. In such manner, he created mostly women images.

Lyricism clearly declared itself in Greek poetry. Its source is the work of a poet **Sappho** who for the first time expressed in her poetry the tenderness of feelings and emotions. The free and impetuous verses inherent in her manner anticipated Russian

poets – Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, Bella Akhmadulina. And unlike the epic hexameter with its extended line she writes “stepwise” using short phrases.

Later the lyrical poetry of **Anacreon** stood out. He was a poet of wine, love, fun, pleasure what caused many imitations that made up the so-called *Anacreontic* (including Russian poets such as Batyushkov and early works by Pushkin).

The poems of Greek poets were very musical. It can be explained by the fact that at that time versification was inseparable from music. Texts were composed with the melody or recited to an accompaniment of some musical instrument. It is not coincidentally that the term “*lyrics*” comes from the word “*lyre*” (the name of one of the ancient musical instruments).

A little more than a dozen of melodies were left from the time of Antiquity. However, they show that already in those distant times people had subtle and peculiar musical culture.

Finishing the lyrical theme of the art of Antiquity at the end of this period there appeared a Greek *novel* the main motive of which was the poetry of the first love (the most famous novel was **Daphnis and Chloe** by *Longus*).

Another branch from classicism was connected with the accent on *expressive-dramatic* forms of artistic expression. This direction originated in the late classics (the 4th century BC) when the sense of anxiety, strong emotional tension began to appear, when psychologism of life contrasts entered the art.

In classical tragedy, it began with the works of **Euripides** who revealed the idea of human defenselessness against the blind chance. This could happen even to the best hero like the main character of the tragedy **Heracles** where Euripides expressed dynamism of dialogues and psychological approach in character development.

* * *

Two phenomena of the art of Antiquity were considered above – classical Greece and Roman classicism. Nevertheless, three centuries lied between them during which the art was developing in the direction of *Hellenism*.

In this case, it is useful to recall the terminology: *Hellas* is the name of Greece in the Greek language; *Hellenes* are self-description of Greek people (Greek is the Roman name); *Hellenic* refers to Greece.

Hellenism and *Hellenistic* are terms referred to large territories influenced by Greek culture after their conquest by Alexander the Great. Besides Greece itself, this cultural and historical area included Egypt, Western Asia, Northern Black Sea region, Central Asia and some other regions.

The classical art considered in the context of Hellenism was split in two parts. What stayed united before (for example, humanism and monumentalism) began to divide into separate ways. Moreover, this process was not only a consequence of historical situation. The art itself made its way to this splitting. The features of Hellenistic artistic thinking were anticipated in late classicism (the 4th century BC) and even earlier.

During the latter half of the 4th century BC, **the temple of Artemis** was built in Ephesus. (it is worth emphasizing that it is one of the *Greek* cities in the coastal area of *Asia Minor*). While graceful temples, not large and strict in décor, were built in Greece, here far away from it very big and luxurious temples were erected under the strong influence of oriental architecture.

The most famous of such buildings was the temple of Artemis in Ephesus. It impressed with its size (more than 100 meters in length), splendor, complex rhythm of columns and it belonged to *the Seven Wonders of the World*.

The Mausoleum at Halicarnassus continued this tradition. It was a tomb for Mausolus, a satrap of one of the territories in Asia Minor. The word “*mausoleum*” originated from his name. This majestic tomb astounded with its monumental scope, magnificent solemnity and rich sculptural decoration. This building also belonged to *the Seven Wonders of the World*.

Such feeling to monumental scope, to the showiness of forms, to the decorative splendor was popular in the Hellenistic period. This was reflected in the construction of new big cities, in the creation of magnificent ceremonial architectural ensembles as well as in the construction of grandiose engineering structures.

Among new cities, **Alexandria** was the largest (it was founded by Alexander the Great in Egypt in 332 – 331 BC and got his name). It was built in the Nile Delta as the new capital of Egypt and became the center of Hellenistic art (there was a museum and a library where hundreds thousand manuscripts were kept).

Here the most famous engineering construction of the Hellenistic period **Pharos of Alexandria** was erected. It was situated on the island Pharos that was connected with the city by the mole. It was a grandiose and monumental structure and at the same time thin, very solid, crowned by the statue of Poseidon.

It consisted of towers placed one on top of another and reduced successively. The lighthouse had a height of 140 meters (only the pyramid of Khufu was taller) that is why the light was visible at night at a distance of almost 200 kilometers. It was used as a fortress. It was considered one of *the Seven Wonders of the World*.

The sculpture in those days was also monumental. It began in the Classical Period. Its leading representative Phidias created several gigantic sculptures. For example, the abovementioned Statue of Zeus at Olympia had a height of 14 meters.

In the Hellenistic period, art acquired the features of hypertrophied monumentality and it found its expression in the so-called colossi. The most famous of them is **the Colossus of Rhodes**.

There were a hundred of colossi on the Greek island Rhodes and among them a bronze statue of the God of the Sun Helios with a height of over 30 meters. It stood in the harbor of Rhodes and it served as a lighthouse striking with its fantastic grandeur. It was considered one of *the Seven Wonders of the World* (it was destroyed by an earthquake).

The culture of Antiquity began to spread in many Eastern territories with the conquests of Alexander the Great. Let us give two great examples in this respect:

- **the temple** in Armenia (a pagan temple in Garni fortress, Yerevan, the 1st century BC) – a strict beauty is congruent with the samples of antique classical architecture;

- **a sanctuary** in Khoresm (Koi Krylgan Kala in Kyzylkum desert, Central Asia, IV – III centuries BC). Presented in reconstruction it impresses with its proportion and harmony of the composition.

Along with the Greco-Roman Antiquity, it is notably to mention the art of the Heavenly Empire.

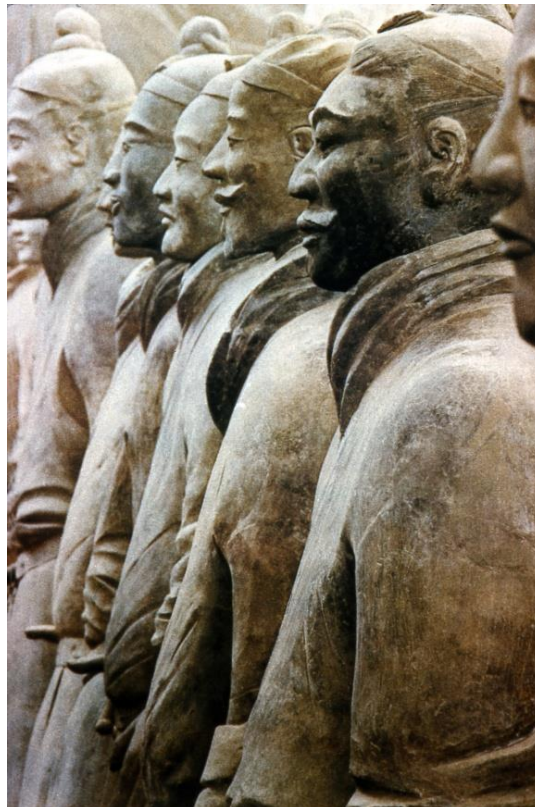
The Great Wall of China were being built from the 4th till the 1st centuries BC on the northern border of China to protect against nomads and to protect fields from desert sand. It was erected on the mountain ranges so it seemed as if it grew out of rocks.

On top of the wall, there was a denticulation with embrasures. The guards lived in square towers, which were built every 100 – 150 meters, and from where light signals were given in case of enemy appearance.

In scale, grandeur, cost of materials and labor, the Great Wall of China is comparable to the Egyptian pyramids: its width is up to 8 meters, height – up to 10 meters, length – over 5.000 kilometers. If the ancient Greeks knew about this building, they would undoubtedly rank it among *the wonders of the world*.

Another grandiose construction of Chinese masters is **the Mausoleum** of the First Qin Emperor (the 3rd century AD). The Terracotta Army consisting of six thousand life-size cavalrymen made of clay is a monumental and impressive sight. The warriors' faces appear to be different for each individual figure.

Illustration 05



* * *

Let us turn again to *Roman Antiquity*. Taking the artistic experience of Ancient Greece and Hellenism, Roman art took a dominant position in the ancient world around the middle of the first century BC.

The Roman Empire changed from a small peasant community into a global power and created the culture that along with the Greek one formed the basis for European civilization.

In comparison with the poetic worldview of the Greeks, the Romans were more sober-minded and pragmatic that is why the leading art form was their architecture and practical constructions gained the ascendant position – paved roads, bridges, water supply systems, *thermae* (Roman baths), roofed markets and so on.

But it didn't mean some close-mindedness of Roman architects. They draw on expertise and experience of Greek classics, and for example, erecting cult buildings they actively updated and complicated traditional forms as well as developed their new modifications. An excellent example of such initiative is **the Temple of Hercules Victor** in Rome.

The pragmatism of Romans was seen on the one hand in the emphasis on comfort and on the other hand in the unification of urban development.

The example of the first case can be a reconstruction of **the house of a rich Roman** in Pompeii where the emphasis is laid on the arrangement of the interior. It is designed in good style – strict but festive and imposing, it gives a complete idea of aristocratic life.

The example of the second case is **the house** in Ostia, Rome (the harbor of the Ancient Rome), the so-called *insula*. It is a building of a completely definite functional use – a brick multi-story tenement house. There is nothing special or unusual about it (the features of modern typical construction are visible in its standard appearance).

Considering large engineering constructions it should be noticed that some of them have survived to this day and are still used. For example, **the aqueduct** in Nîmes, France (the end of the first century BC) is one of the structures of capital type (the height of the bridge is almost 50 meters, its top tier served as a water supply system).

The artistic expressiveness of engineering design in such structures was achieved due to organic interconnection with landscape as well as due to proportions and beautiful masonry of *quadrels* (square granite blocks).

The talent and the will of Roman builders turned every construction of this type into a real monument. The grand scale of such buildings supported the idea of the glories and power of the Roman Empire.

Triumphal monuments such as arches and columns also served this purpose. They were erected in honor of some outstanding victory of the Roman army and a ceremonial procession went through the arch on the day of the triumph.

The Arch of Titus (about 70 BC) can illustrate the ponderous ceremonial appearance of such architectural monuments. In the distant future, the tradition of simi-

lar monuments would be revived in many countries (including Russia, since the Patriotic War in 1812).

Grandiose public buildings served the glorification of the Roman Empire – forums, theatres, circuses. The forum is a large parade square surrounded by public buildings and memorials, a business and political center of the city.

Especially grandiose was **the Forum of Trajan** in Rome built on the order of the emperor Trajan who completed the territorial extension of the Roman Empire. It is notable not only for its luxury but for its developed architectural concept.

It consists of the Triumphal arch, the Trajan's column, a vast portico-lined piazza, markets, a smaller piazza with two libraries, one housing Latin documents and the other Greek documents.

The most significant of the theatrical and circus buildings was **the Coliseum** (the first century AD). Now it is dilapidated because after the fall of the Roman Empire, it served as a quarry for other buildings.

Nevertheless, is a special type of theatrical building. Its arena is made in the form of an oval bowl above which tiers of seating rise what excellently served for performances (animal hunting, gladiatorial contests etc.).

The façade comprises three stories of superimposed arcades. Two hundred and forty mast corbels were positioned around the top of the attic. This huge structure (the height of a 16-storey building) could hold about 50 thousand spectators. The size of arena allowed having up to three thousand pairs of gladiators at the same time. It is no coincidence that the name “Coliseum” comes from the Latin word “*colosseus*” that means “*enormous*” and it worthily marked one of the pinnacles of Roman architecture.

Illustration 06



The ceremonial portrait sculpture had the same idea of the greatness of the Roman Empire. The quintessence of the official style in this genre were the images of the emperor *Augustus*. In the course of time, his name (in Latin it means “*majestic*”, “*the increaser*”, “*venerable*”) gained the meaning of the emperor title.

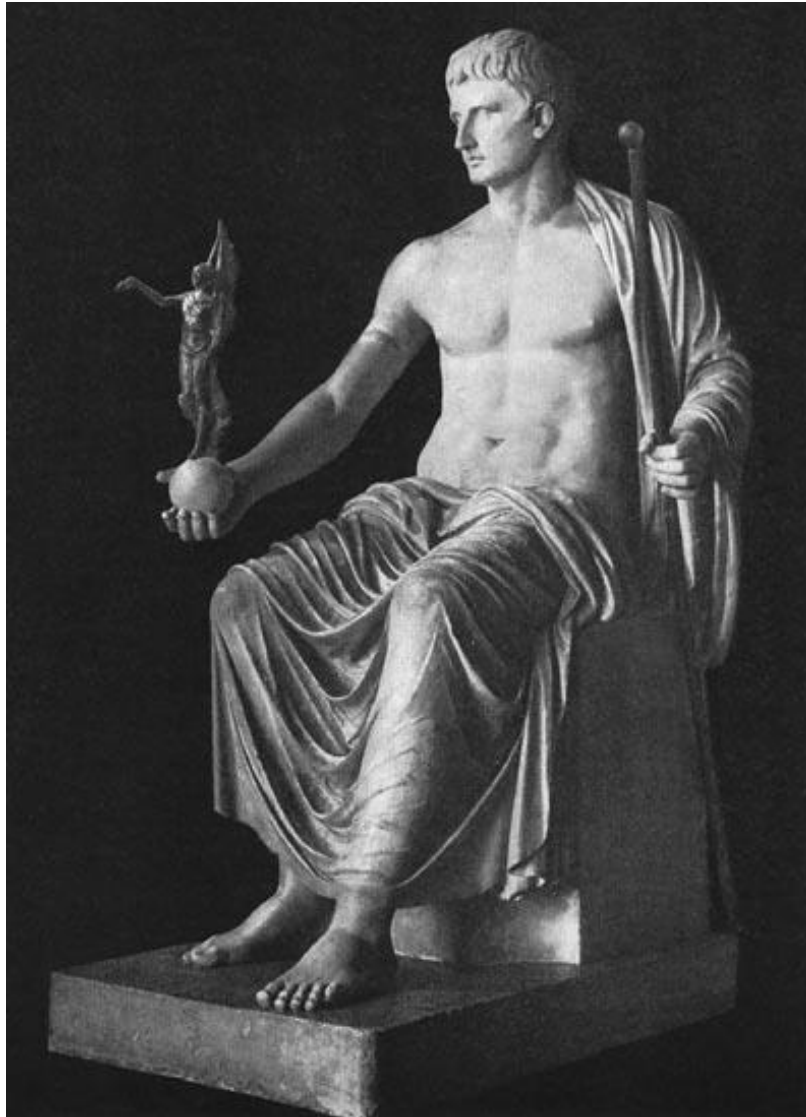
The time of his reign were last decades BC and first decades AD) and considered the Golden Age of Roman history and culture. The abovementioned Virgil and Horace created their works at that time.

It is possible to give two examples of two different marble statues of Augustus presented in a highly representative manner (in both cases the findspot is indicated)

- **Augustus of Prima Porta** (the first century AD), here he appears in military clothing, he is shown in the role of “Imperator”, the commander of the army. The statue is an idealized image of Augustus showing the glories of Ancient Rome.

- **Augustus from Cumae** (the first century AD), created in marble the half-naked figure embodies the image of a wise ruler who makes the law (the emperor is depicted with the appropriate attributes).

Illustration 07



The last example of Roman classicism is **the Equestrian Statue of Marcus Aurelius** (the second half of the second century AD). This bronze statue is the only known example of an equestrian monument of the antiquity. The emergence of the genre of an equestrian statue was one of the final discoveries of the Roman art. Later this genre was revived only in the Renaissance.

* * *

At the final stage of its evolution, the sculpture of Antiquity showed temperamental excessive emotionality, passions and dynamics. Let us consider some different examples of this kind.

In **the Portrait of the Philosopher** (the 3rd – 2nd centuries BC) there strikes the extraordinary sharpness in representation of the man's appearance who is past praying for, under stress. The extreme emotional tension and tragic expression are perfectly depicted here.

The Altar of Zeus at Pergamon (180 BC, Pergamon is a city in Asia Minor, one of the centers of Hellenistic world). The altar is adorned with a marble frieze, which depicts the Gigantomachy (one of the central myths from the history of the Olympic Pantheon). Despite of severe damages (in general it is characteristic for ancient sculpture) the image provides the incredibly strong dramatic intensity.

The plot of the famous **statue of Laocoon and His Sons** (the Laocoon Group, about 50 BC) originated from the myths about the Trojan War. The group shows the Trojan priest Laocoon and his sons being attacked by serpents. They are depicted at the moment of their death: one of the serpents is about to bite him on the hip, the other serpent has already sunk its fangs into the side of the younger son who collapses in agony. Their faces are screwed up with pain, everything is full of despair. The statue reveals a strong knowledge of anatomical form but there are no classical lines.

The Nike of Samothrace is one of the most remarkable creations of the Hellenistic period with a concentrated embodiment of its qualities such as monumentality, dynamism and pathos. The statue was erected on the island Samothrace in honor of the victory over the enemy fleet. That is why it was placed on a high cliff and on a pedestal in the form of the front of the warship.

The position of the figure and the representation of her clothes is so that it seems that a real wind is blowing on Nike spreading her wings and waving her clothes. Her clothing has figurative and plastic characteristics of great importance – its numerous fluttering folds form a rich picturesque range enhancing the dynamics and the feeling of emotional uplift. The complex helical construction of the statue supports this effect. In general, this figure represents an exceptional aspiration and the titanism of the image.

Illustration 08



In conclusion, we can say that it is impossible to overemphasize the historical importance of the art of Antiquity. It laid the basis of European culture, led by example. In some cases it was and still remains an unattainable ideal from the point of view of artistic perfection (first of all it concerns sculpture).

Illustrations

01. Parthenon (Greece)
02. *Praxiteles* Aphrodite
03. Poseidon (Greece)
04. Satyr and Bacchante
05. The Mausoleum of the First Qin Emperor
06. The Coliseum
07. Statue of Augustus from Cumae
08. The Nike of Samothrace (Greece)

Духовный стих в исследованиях XX – начала XXI века

Будучи одной из уникальных областей народного поэтико-музыкального творчества, в которой органично совместились черты народной и церковной поэзии, устной и книжной словесности, песенной фольклорной и церковно-певческой традиций, духовный стих уже на ранних этапах его изучения предстал перед исследователями как сложный многокомпонентный феномен. С середины XIX в., вслед за мощной волной совместных усилий фольклористов, собирателей и публикаторов образцов русского поэтического и песенного творчества, обозначились и основные направления, на которых впоследствии сосредоточилось научное освоение духовного стиха историками, этнографами, филологами, этномузыкологами, культурологами.

Насущность целостного охвата процессов теоретической разработки и решения проблем, связанных с музыкальной составляющей духовного стиха, обусловлена рядом факторов. Во-первых, значительное возрастание с конца XX столетия объема изыскательских работ на данную тему указывает на необходимость обобщения и систематизации результатов накопленного научного опыта. Во-вторых, высокий практический интерес к духовному стиху как объекту творческого осмысления в современной музыке стимулирует процессы дифференциации и суммирования научных взглядов на особенности направлений и методов работы профессиональных композиторов с духовным стихом. Широкая амплитуда форм и видов жанрово-стилевого взаимодействия музыкального искусства современности с архаичными, глубинными пластами народной религиозной певческой культуры ещё более усиливает актуальность исследуемой темы.

Для достижения поставленной цели в качестве основных определены следующие **задачи**: 1) проанализировать и систематизировать исследовательские позиции музыкальной науки XX – начала XXI столетия в отношении музыкально-стилевых черт духовного стиха как феномена народно-певческой культуры; 2) рассмотреть главные направления и проблемные ракурсы в исследованиях духовного стиха как значимой и самобытной части современного российского композиторского творчества.

Для создания общей панорамы эволюции музыковедческих представлений о принципах организации музыкальной составляющей текста духовного стиха, этапах и направлениях в изучении особенностей его интеграции в академическое музыкальное искусство применены такие формально-логические **методы исследования**, как обобщение и классификация, с подключением музы-

кально-исторического, ретроспективного и музыкально-сравнительного методов.

Теоретическая база исследования формировалась на основе комплексного подхода, раскрывающего межнаучные связи в изучении музыкально-стилевых черт духовного стиха. Общеисторические аспекты его становления и развития нашли отражение в работах Н.А. Герасимовой-Персидской [5], Е.М. Орловой [24], Ю.В. Келдыша [9], И.В. Кошминой [14], Н.Г. Трубина [35]. Труды С.Е. Никитиной [23], Ф.М. Селиванова [30], Л.Ф. Солощенко [32] акцентируют внимание на языковых, образно-содержательных и художественных чертах словесной составляющей духовного стиха. Вопросам его музыкальной выразительности посвящены исследования М.Г. Казанцевой [7], А.Л. Маслова [18], Н.Г. Н.С. Мурашовой [20; 21], М.П. Рахмановой [28], Федоровской [36; 37]. Проблема интеграции словесных текстов и напевов духовных стихов в профессиональное композиторское творчество нашла отражение в трудах О.А. Гумеровой [6], В.Н. Кирносова [10], И.Г. Коленченко [12], О.В. Немковой [22], Ю.И. Паисова [25; 26]. Аналитические обзоры художественных прочтений жанра духовного стиха отдельными композиторами представлены в монографических трудах П.Е. Карпова [8], О.В. Кушнир [16], Ю.В. Тихоновой [33; 34], Н.Ю. Филатовой [39].

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в учебных курсах вузов, осуществляющих подготовку специалистов в сфере музыкального искусства и художественной культуры. Узкоспециальное применение результаты исследования найдут при реализации ряда дисциплин в программах направления «Дирижирование академическим хором» – история хоровой музыки, хоровые стили, дирижирование и др.

Известно, что начало всестороннему изучению духовного стиха было положено в XIX столетии, когда фольклористы-собиратели стали фиксировать свои наблюдения, давать комментарии к отдельным образцам народного творчества, предпосылать пояснения и вступительные статьи к публикуемым сборникам. Подобные издания П.В. Киреевского, П.Н. Рыбникова, П.И. Якушкина, В.Г. Варенцова, П.А. Бессонова (Безсонова), а затем, с начала XX в., и их последователей – Е.Э. Линёвой, А.Л. Маслова, А.В. Маркова, Б.А. Богословского, М. Н. Сперанского, Е.А. Ляцкого, В.Ф. Ржиги, П.Н. Михайлова и многих других, образовали обширную базу для дальнейшей исследовательской деятельности в данной сфере.

При всём многообразии вопросов и проблем, возникавших на ранних этапах изучения духовных стихов, основное внимание фольклористов изначально было сосредоточено преимущественно на поэтической, словесной стороне исследуемого феномена. Поскольку музыкальный фольклор характеризуется высокой «текучестью» и вариативностью, идентификация стиха по мелодии сразу же определилась в качестве одной из наиболее сложно решаемых задач. Кроме того, напевы эти, преимущественно воспринимавшиеся собирателями как вторичные по отношению к слову, практически не фиксировались и, соответственно, не изучались.

Один из первых критических взглядов на данную ситуацию был изложен в начале XX в. Евгенией Эдуардовной Линёвой (1853–1919) во вступительной статье к сборнику «Великорусские песни в народной гармонизации» [3], работу над которым автор начала ещё в середине 1890-х годов. Констатируя, что «большинство материала, до сих пор собранного, далеко не соответствует тем требованиям, которые ему ставят наука, искусство и жизнь» [3, с. IV], исследователь увидела причины подобного положения дел прежде всего в существовавшей у собирателей практике записывать словесный текст отдельно от напева, когда народный певец, по просьбе записывающего, «говорит» песню. Е.Э. Линёва настойчиво акцентирует мысль о том, что *«текст немислим без напева, а напев без текста»* (здесь и далее курсив авторов. – А.А., О.Н.), и это правило «должно быть священо и для собирателя» [3, V]. Подчеркивая, что точность записи отнюдь не подразумевает следования какому-либо одному мелодическому варианту, как «правильному», Е.Э. Линёва указывает на важность фиксации «момента в развитии песни *по времени и месту*» [3, с. XIV].

К началу XX в. исследовательский подход собирателей к народно-песенному материалу в целом характеризовался приоритетом слова — к какому бы типу песни этот материал не относился. Однако в сравнении с другими жанрами русского фольклора главенство вербальной составляющей именно в духовном стихе видится более чем закономерным прежде всего в связи с православным контекстом подобных образцов народно-песенного творчества, который обуславливает естественный пиетет к интерпретируемому стихом Слову христианского вероучения.

Своего рода прорыв в научном освоении мелодической сферы духовного стиха случился благодаря изобретению фонографа и возможности применения новых технических средств в фольклорных экспедициях. Е.Э. Линёва стала первой, кто использовал данное звукозаписывающее устройство для фиксирования и дальнейшей расшифровки народного многоголосия. В частности, она записала в Воронежской губернии двухголосный вариант ныне хорошо известного покаянного стиха «Мы проспали, продремали» [3, с. 73–75]. Пример сопровождается довольно примечательной авторской ремаркой об обстоятельствах его бытования: «“Стишок” этот, как старухи называют духовный стих, поют после свадьбы, когда, навеселившись “вдосталь”, они начинают настраиваться на мрачные мысли о грехах и тленности всего земного» [3, XXXV]. Непосредственно музыкальной стороне напева исследователем дана краткая, но ёмкая характеристика: «Интересный пример мажора, который звучит печально и мрачно. Своеобразен верхний подголосок, который проводит имитацию основного мотива почти всё время на интервале сексты» [3, XXXV]. Хотя названный сборник содержит лишь один образец духовного стиха среди множества других примеров песенного фольклора, общие наблюдения и выводы о закономерностях и чертах мелодического строения народной песни, сделанные в работе, имеют большую теоретическую и практическую ценность, в том числе в силу возможности экстраполировать их на духовный стих. «Главным интересом» с точки зрения стиля великорусской песни автор называет голосоведение в связи

с гармоническим складом, ритм, особенности народного исполнения и импровизацию [3, с. XV].

На дальнейших этапах развития научных представлений о духовном стихе как о явлении, обладающем монолитной двухкомпонентной поэтико-музыкальной природой, исследователи обращали все более пристальное внимание на музыкальную составляющую этого феномена. Ведь он бытовал всё же именно в *песенных* формах народного творчества. При этом понятие «жанр» по отношению к духовному стиху долгое время либо использовалось в обобщенном, без терминологической конкретизации, значении, либо не применялось вовсе.

Одним из первых, кто сосредоточил целенаправленные усилия на изучении музыкально-стилевых связей духовного стиха с церковно-певческой традицией, стал фольклорист и музыкальный писатель Александр Леонтьевич Маслов (1876–1914). Его труд «Калики переходящие на Руси и их напевы. Историческая справка и мелодико-технический анализ», изданный в 1905 г., изначально был опубликован по частям в Русской музыкальной газете (1904). Обратившись к истокам возникновения духовного («душеспасительного») стиха в первые века христианства на Руси, автор резюмировал: «Народные духовные стихи есть не что иное, как демественное пение наших предков, под именем которого разумелось религиозное, но внебогослужебное пение» [18, стб. 36]. Примечательны наблюдения А.Л. Маслова об отдельных музыкально-стилевых чертах духовного стиха и, в частности, о воздействии традиций Западного христианства на «народное и церковное демество» в определенные периоды русской истории. «Виртуозность церковного пения в XII в., – отмечает исследователь, – была результатом Запада, а религиозное пение народа тогда же сильно подпало под влияние книжной литературы, в свою очередь находившейся под сильным влиянием Запада» [18, стб. 38]. Для достижения большей ясности при рассмотрении специфики мелодического строения духовных стихов А.Л. Маслов считал необходимым разделять их на «древние» и «новые». В противоположность первым, «усвоившим формы былевого эпоса», вторые отражают влияние «юго-западных кант и псалм» [18, стб. 730]. Анализируя различные варианты мелодического оформления одного и того же словесного текста духовного стиха, А.Л. Маслов указывает на возможность преобладания в разных образцах мелодии либо фольклорного, либо церковного певческого стиля. В свою очередь, одна и та же мелодия может служить музыкальной основой совершенно разных стихов – с некоторыми вариантами, добавленными певцами в зависимости от особенностей распеваемого «сюжета».

В своих исследованиях А.Л. Маслов предлагает возможные подходы к классификации духовного стиха, в частности, по *историческому происхождению* и по особенностям *мелодического строения*. В.И. Юдина в статье «Александр Леонтьевич Маслов и его вклад в разработку научных основ музыкальной этнографии» отмечает: «<...> он выделяет три вида духовного стиха: народного характера, сложившегося под влиянием книжной словесности (отреченных книг, апокрифических сказаний); книжного происхождения – от лите-

ратурных псалм и кантов; и собственно произведения калик переходных – заздравные, поминальные стихи» [41, с. 164]. В музыкальном наполнении сферы духовных стихов А.Л. Маслов и А.В. Марков, по итогам экспедиции 1901 г. в Архангельскую губернию, акцентируют принципиально значимость былинной и церковной традиций, а также проводят систематизацию мелодий по группам в опоре на жанровые особенности напевов, которые в мелодическом отношении «разделяются на три вида: во-первых, напевы, заимствованные из обиходной церковной музыки, или, по крайней мере, носящие сильный отпечаток таковой <...>; во-вторых, на голос былины <...>; в-третьих, собственные напевы духовных стихов чисто народного склада, с выработавшимися для подобных стихов характерными заключениями (кадансами)» [17, с. 1015]. Спустя более чем столетие после появления названных работ мысли о синтезированной природе напева духовного стиха будут поддержаны и развиты многими современными отечественными учеными – М.Г. Казанцевой, Т.С. Рудиченко, М.В. Макаровской, Н.С. Мурашовой и другими учеными.

В контексте рассматриваемой проблемы отдельного упоминания требует факт оформления в начале XX столетия *старообрядческого духовного стиха* (в том числе его мелодической составляющей) в качестве самостоятельного объекта внутри единой линии исследований духовного песнетворчества «как общерусского культурного явления» [20]. В результате развития данного направления, по наблюдению Н.С. Мурашовой, к началу третьего десятилетия XXI в. было создано уже более 40 работ, «посвященных характеристике мелодических особенностей разножанровых и разностилевых образцов внебогослужебного духовного пения старообрядцев» [Там же].

В советский период российской истории научный интерес к духовному стиху практически сошел на нет, вследствие чего «было утеряно понимание сущности этого жанра, которое объединяло его и делало цельным явлением в отечественной культуре» [37, с. 4]. Парижское издание 1935 г. «Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам» Георгия Петровича Федотова (1886–1951), представлявшее собой единственное серьезное изыскание на данную тему вплоть до последних двух десятилетий XX в., в тот период не могло оказать заметного влияния на общую картину исследований духовного стиха. Межпредметные связи труда Г.П. Федотова с музыковедением могут быть прослежены только на самом общем, эстетико-мировоззренческом уровне, поскольку ученый, положивший начало новому направлению («исследование религиозной и ценностной модели мира, выраженной в духовных стихах» [38, с. 140]), собственно музыкальную сторону песнопений не рассматривал.

И всё же безоговорочно назвать советскую эпоху временем «провала» в изучении духовного стиха было бы ошибочным, поскольку вплоть до 30-х гг. XX в. образцы данного вида песенного фольклора время от времени попадали в поле зрения ученых, например, в ходе собирательской деятельности Этнографической секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН) 1921–1931 гг. Показательно, что и здесь первенство сохранилось преимущественно за исследованиями, представлявшими духовный стих в первую очередь

как памятник словесности. Так, если Литературная энциклопедия уже в 1930 (!) году разместила на эту тему довольно обширный материал (автор Борис Соколов), то в музыкальных научных справочных изданиях публикация о духовном стихе впервые появилась только в 1974 г. – с выходом шеститомной Музыкальной энциклопедии [1, стб. 340–341].

В статье, констатирующей факт отсутствия в духовных стихах музыкально-стилистического единства и их подверженности процессам, общим для русского фольклора в целом «(расцвет эпоса, вызревание лирики, эволюция её форм)», одновременно была дана характеристика трём основным группам напевов: 1) напевы, записанные «в районах устойчивой эпической традиции», – практически не отличающиеся от былинных, 2) напевы стихов, распевавшихся нищими, основанные на «малозначительных, почти не развивающихся попевках» и характеризующиеся подчёркнутой, скандированной подачей текста, что сближает их с «литургическим пением “простого обихода”», 3) напевы «лирических стихов», близких в интонационных, ладовых и композиционных особенностях протяжной народной песне. Автор цитируемой статьи отмечает, что напевы третьей группы «отличает более чёткая структура; разграниченность и равновесие фраз внутри строфы создают иллюзию периодичности, в то же время ладовое напряжение напева, состоящего из самостоятельных ячеек, пластика и энергия распевов, а также ритмическое разнообразие целого не позволяют замкнуть мелодическую строфу в квадратную симметричную форму» [1, стб. 341]. Написание названной статьи было доверено Елене Евгеньевне Васильевой, в то время аспиранту Ленинградской консерватории, и данная публикация стала первой, но отнюдь не случайной в биографии будущего крупного ученого. Исследование духовного стиха привлекло Е.Е. Васильеву ещё в студенческие годы (кафедра истории музыки Ленинградской консерватории), и тема её выпускной работы «Русский духовный стих устной традиции» (1971) свидетельствовала, с учётом политического контекста 1970-х гг., о бесспорной неординарности и профессиональной смелости молодого автора. С годами интерес ученого-фольклориста к духовному стиху не иссяк. Забегая вперед, отметим, что в работе 2008 г. «О покаянных и духовных стихах в русской культуре» Е.Е. Васильевой будут исследованы вопросы взаимопроникновения стихов устной и книжной традиций [2].

Изменение политической ситуации в России после 1990-х годов повлекло за собой значительное усиление теоретического и практического интереса к духовному стиху как составляющей русской православной народно-певческой культуры. Изучение напевов духовного стиха, выбор методов его типологизации в опоре на музыкально-стилевые особенности, выявление инвариантного комплекса, сравнительные разборы разновидностей напева одного стиха, рассмотрение стабильных и мобильных компонентов в мелодических структурах, сопоставление стихов устной и письменной традиций – таков далеко не полный перечень проблем, актуализировавшихся в музыкознании XX – первой четверти XXI в.

Базовые положения о единстве в духовном стихе церковного и фольклорного начал, сформулированные А. Масловым, получили всестороннее и многоаспектное развитие в работах многих музыковедов XX и XXI столетий. Осмысление закономерностей, формирующих самобытные черты в собственно музыкальном облике духовных стихов, нашло отражение в целом ряде трудов современных ученых.

Так, уже в 1977 г. Е.М. Орлова в своих «Лекциях по истории русской музыки» резюмирует, что «духовные стихи в своей музыкальной основе неразрывно связаны с различными народными традициями знаменного пения. По сути это синтез былинно-знаменного, с включением иногда и мелодических оборотов находившейся в то время в процессе становления лирической песни» [24, с. 71]. На схожих позициях находится М.П. Рахманова, которая указывает на возможность более дробной и детализированной классификации в подходах к музыкальной составляющей духовных стихов. Музыковед выделяет среди них *покаянные и умиленные*, связанные с древнерусской письменной традицией, стихи *былинного склада*, *псалмы*, возникшие под влиянием западных религиозных песен с мелодикой близкой кантовой, *старообрядческие*, опирающиеся на традиции крестьянского и городского фольклора и *сектантские*, чаще всего соприкасающиеся с городской и сельской бытовой музыкой XIX в. [28, с. 126–127].

Вопрос о жанровых основах напева духовного стиха предстает в расширительном понимании в работах Н.С. Мурашовой: «Мелодика подвергается воздействию тех жанрово-стилистических явлений, – отмечает исследователь, – которые существуют рядом, и зависит от жанровых разновидностей духовного стиха (она имеет отличия в покаянной лирике, псалмах, фольклорных образцах, поздних стихах), поэтому напевы напоминают богослужебное песнопение, былинку, протяжную лирическую песню, плясовую, романс» [20, с. 281–282].

Проблему музыкально-стилевого своеобразия духовных стихов поднимает и М.Г. Казанцева в статье «Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала». Автор проводит типологию духовных стихов по их принадлежности к одному из двух направлений – стихам покаянным и стихам «фольклорного» типа, – указывая при этом, что первые, как правило, нотированы знаменем и что в музыкальном отношении «они не отличаются от обычных знаменных песнопений и состоят из музыкальных строк, согласованных между собой системой попевок» [7, с. 248]. К стихам второго типа автор относит «образцы по сюжету, стихосложению и мелодике приближающиеся к былинам; апокрифические произведения и стихи более позднего происхождения, впитавшие интонации крестьянской и городской песенности, включая частушку» [7, с. 250].

Со второй половины XX в. внутри сферы исследований духовного стиха сформировалось самостоятельное научное направление, инспирированное появлением многочисленных полидисциплинарных трудов о *стихах покаянных*. Музыковедческий вектор этих изысканий сосредоточился как на рассмотрении общих вопросов соотношения музыкальной и вербальной составляющих в по-

каянных стихах (Е.Е. Васильева, М.Г. Казанцева, Т.Ф. Владышевская), так и на аналитике мелодического компонента в конкретных словесно-музыкальных образцах (Л. Баранкевич, Н.В. Грузинцева, З.М. Гусейнова, Н.В. Мосягина и другие). Одна из наиболее целостных и многоаспектных работ в этом ряду представлена диссертационным исследованием К. Ю. Кораблёвой «Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства» (1979) [13].

Непосредственно музыкальной стороне покаянного стиха посвящён раздел («Распев») репертуарного справочника музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков «Ранняя русская лирика» (1988), составленного Л.А. Петровой и Н.С. Серёгиной. Данный раздел, кроме общей информации об особенностях мелодического строения покаянных стихов, содержит различные, структурированные по певческим гласам варианты расшифровки отдельных напевов.

Вторая половина XX в. также стала временем, когда в отечественном музыкознании актуализировался вопрос о жанровой самостоятельности духовных стихов, вытекающий из многовариантности и даже полижанровости их напевов. Например, известный фольклорист, исследователь и собиратель духовных стихов С. Е. Никитина, обнаружив и проанализировав немало общих признаков, которые присущи всем разновидностям духовного стиха, всё же применяет к нему такое расширительное понятие, как *область*. Сомнения в жанровой самостоятельности духовного стиха высказывают также Л.Ф. Солощенко, Н.В. Грузинцева, О.А. Пашина и другие специалисты. При этом ряд исследователей второй половины XX в., называя духовный стих жанром (например, А.В. Кудрявцева в работе «Духовные стихи как жанр фольклора» [15], И.В. Кошмина [14], Е.М. Орлова [24] или Н.С. Мурашова [21], которая использует понятие «метажанр» исключительно в отношении старообрядческого духовного стиха), не акцентируют отдельное внимание на содержании данного термина, используя его в более или менее обобщенном смысле.

Наиболее развернутое и четкое обоснование возможности применения термина «жанр» по отношению к духовному стиху мы находим у Н.А. Федоровской, которая в своей докторской диссертации «Духовный стих в русской культуре» (2010) подчеркивает: «Жанр духовного стиха представляется сложным, многокомпонентным, но в то же время целостным явлением в русской культуре, состоящим из народно-песенных и церковно-певческих произведений» [36, с. 15]. На этом основании исследователь предлагает в основу классификации духовных стихов положить их музыкально-стилистические признаки, позволяющие охватить всю широту и разнообразие жанра: фольклорные (православно-официальные), церковные (православно-официальные) и старообрядческо-сектантские. Значительный интерес вызывает и разработанный Н.Ф. Федоровской комплексный метод анализа духовных стихов, применение которого дает возможность «рассматривать текст и музыку с единых позиций, обеспечивая этим смысловую и семантическую целостность <...>» [37, с. 8–9].

Как было отмечено выше, научная активность в сфере исследований духовного стиха изначально стимулировалась самоотверженной работой собира-

телей и публикаторов образцов данного вида народного творчества. В свою очередь совокупные результаты осуществлявшихся практических изысканий и теоретических разработок на данную тему усиливали внимание к духовному стиху и со стороны композиторов. Конец XIX – начало XX в. были отмечены всё более нараставшим проникновением текстов и напевов духовных стихов в сферу профессионального композиторского творчества. Стихи зазвучали в произведениях Н.А. Римского-Корсакова, А.С. Аренского, А.К. Лядова, позже в симфониях Н.Я. Мясковского. Расширение сферы бытования духовного стиха нашло закономерное отражение в теоретических работах отечественных исследователей, рассматривавших общие тенденции во взаимодействии фольклора с композиторской деятельностью. Так, в 1960-х гг. серьёзная работа по исследованию элементов цитирования народных песен, в том числе и духовных стихов, в произведениях отечественных композиторов, была проделана музыковедом Н.М. Бачинской в книге «Русские песни в творчестве русских композиторов».

Впоследствии вопросы претворения фольклора в целом и, в частности, духовного стиха в академическом музыкальном искусстве получили освещение во многих исследованиях. При этом следует отметить, что в большинстве подобных работ их авторы обоснованно акцентируют внимание преимущественно на художественно-драматургической роли фольклорного источника в идейном и содержательном контексте исследуемого произведения. Детализация в раскрытии музыкально-стилевых черт, как и образно-семантические подробности самого стиха, зачастую остаются в тени целого. В качестве примера приведём работу О.А. Гумеровой, исследовавшей VI симфонию Н. Мясковского в аспекте пересечения в произведении старообрядческого духовного стиха «О расставании души с телом» с католической секвенцией «*Dies irae*» как символа вселенской апокалиптической драмы. Справедливо отметив, что «интонационная природа духовного стиха <...> восходит к русским народным жанрам причета и колыбельной» [6, с. 162], автор видит во включении композитором в партитуру Симфонии данной цитаты (напев и текст духовного стиха из сборника М.Е. Пятницкого) отражение «глобальной социальной катастрофы и кровавого хаоса, повлекшего за собой внутренний раскол России» [6, с. 160]. Примеры аналогичных подходов современных исследователей, продолжающих в свою очередь научное направление Г.П. Федотова, к жанрово-тематической сфере духовного стиха как средоточию национальных аксиологических, религиозных, духовно-нравственных смыслов, могут быть продолжены (работы В.В. Горячих, И.Г. Коленченко и др.).

Линия, связанная с аналитическим обзором отдельных прочтений духовного стиха композиторами второй половины XX – начала XXI в. либо в связи изучением смежной проблематики, либо при анализе творческого наследия одного композитора, представлена в трудах П.Е. Карпова [8], В.Н. Кириосова [10], О.В. Кушнир [16], О.В. Немковой [22], Ю.И. Паисова [25; 26], Н.С. Серегинной [31], Ю.В. Тихоновой [33], Н.Ю. Филатовой [39] и др.

Так, при исследовании Трёх хоров из музыки к трагедии А.К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» Г. Свиридова Ю.И. Паисов, называя стилизацию ос-

новным творческим методом, примененным композитором в данном произведении, отмечает: «Автор органично сочетал <...> ярко самобытные и заимствованные компоненты, искусно вплетая последние в оригинальную, отчасти стилизованную в духе старинных распевов, музыкальную ткань» [26, с. 145]. Поскольку время действия в спектакле XVI в., то звучащий в трагедии «Покаянный стих» (третий хор на слова и начальный мотив, заимствованный из рукописи Фёдора Крестьянина в расшифровке М.В. Бражникова), призванный усилить исторический колорит эпохи, одновременно воспринимается и как вложенный в уста народа глас Божий – ниспосланное свыше духовно-нравственное назидание и предупреждение. В значительной степени атмосферу звучания хора определяет его стилевая ориентированность на традицию исполнения покаянных стихов в опоре на мелодику *знаменного* распева.

Примечательно, что, обратившись к покаянному стиху в начале 1970-х гг., Г.В. Свиридов словно предвосхитил будущий мощный подъём интереса к данной тематической сфере в творчестве отечественных композиторов, пришедшийся на вторую половину 1980-х гг. Тема покаяния, которая с наступлением «перестроечных» 1990-х и в связи с Тысячелетием крещения Руси красной нитью прошла через советское искусство, отозвалась в композиторском творчестве этих лет появлением целого ряда ярких музыкальных сочинений, раскрывающих тему покаяния – личного и «вселенского» – именно посредством обращения к духовному стиху. Одно из наиболее масштабных и концентрированных по экспрессии передаваемых чувств и смыслов музыкальное претворение темы связано с произведением А.Г. Шнитке «Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения в 12 частях. К 1000-летию крещения Руси. Тексты XVI века (тексты стихов изданы в 1986 году в труде «Памятники литературы Древней Руси» под редакцией Д.С. Лихачева) (1987). Вскоре это сочинение стало объектом всё более усиливавшегося исследовательского внимания (А.А. Аксенова – 2008, Н.Э. Васильева – 2000, С.В. Бевз – 2001, Н.Н. Владимирцева – 2010, Г.И. Лыжов – 2011, Р. Штихель – 2016, Н.С. Серегина – 2017 и др.). Детальный анализ духовных стихов с точки зрения их музыкального наполнения и вариантов композиторского решения представлен в статье А.Г. Хачаянц «Прочтение средневековой покаянной поэзии в хоровом цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные». Автор подчеркивает, что при довольно самобытном композиторском подходе к стихам всё же явно прослушивается ориентированность А. Шнитке на древние напевы стихов. «Естественно, что собственно стилевые музыкальные решения в средневековой и современной композициях будут абсолютно различными; между тем правомерно говорить о семантических и структурных совпадениях в музыкальном воплощении покаянных стихов <...>» [40, с. 151].

В обширном кругу сюжетов и образов духовных стихов, претворенных современными композиторами в различных жанрах музыкального искусства, важнейшее место принадлежит произведениям богородичной тематики, которая окрашена в русской православной культуре особым звучанием. Одним из наиболее всесторонне освоенных в современном композиторском творчестве

сюжетов богородичного духовного стиха является «Плач Богородицы» в произведениях ин. Иулиании (И. Денисова), митр. Илариона (Алфеева), А. Ларина, Д. Смирнова и др. В работах О.В. Немковой, в частности, отмечается, что «высокая степень разработанности темы Плача Богоматери в духовном стихе изначально определила широкую поливариантность современных интерпретаций древнего сюжета: от близких к православной догматике – до ярко акцентирующих в создаваемом образе “языческий” компонент» [22, с. 77]. При этом подход композиторов к музыкальной и вербальной составляющим текстового первоисточника – объективизирующий или индивидуализирующий – определяет жанрово-стилевую направленность создаваемых произведений и применяемых в них музыкально-языковых средств: «от трактовки духовного стиха как выразителя эволюционного преемства традиции “народного богословия” – до придания Плачу значимости важнейшего компонента усложнённой и многоуровневой драматургической концепции» [Там же].

Проследив путь, пройденный отечественным музыкознанием в изучении духовного стиха как яркого и самобытного явления русской музыкальной культуры, мы ясно видим основные вехи, направления и перспективы этого пути. С одной стороны, в духовном стихе в качестве неизменных и константных исследователями определены такие его характеристики, как тексты, связанные с богослужебными источниками или апокрифической литературой, часто синтезированная природа мелодической линии, сочетающая в себе былинность и отдельные черты знаменного распева, а иногда проявляющая свойства русской лирической песенности. В то же время, в процессе накопления об обновления данных и материалов в теоретическом и практическом освоении духовного стиха непрестанно возникают новые ракурсы, исследовательские направления и идеи, дающие основание утверждать, что данный феномен бесспорно представляет собой не «музейно-археологическую», но живую и развивающуюся ветвь национальной музыкальной культуры.

Духовный стих как автономная область фольклора, аккумулировавшая в себе церковную и народную традиции, становится объектом изучения множества научных течений. Разностороннее исследование стиха, касающееся в большей мере его литературной стороны, приводит к осознанию его художественной значимости и выводит ученых на новый уровень осмысления цельности исследуемого феномена, требующего глубокого анализа и его музыкально-стилистических качеств.

В результате изучения духовного стиха интересы ученых в музыкознании распределились по нескольким научным траекториям:

- исследование широкого диапазона истоков мелодики духовного стиха;
- комплексное изучение крюковых записей и знаменной нотации покаянных стихов;
- осмысление духовного стиха как самостоятельной жанровой ветви русского фольклора;
- разработка возможных подходов к классификации духовного стиха, в том числе и по музыкально-стилевому принципу;

– духовный стих в композиторском творчестве как часть отечественной музыкальной культуры;

– изучение духовного стиха в композиторском творчестве в связи с исследованием смежной научной проблематики (внелитургическая музыка, новая фольклорная волна и др.);

– интерпретация духовного стиха в творчестве современных композиторов: совмещение инвариантного комплекса с индивидуальным стилем автора.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы связаны с более детальным изучением различных подходов к классификации и типологизации духовного стиха, его жанровой самостоятельности, а также углублённой аналитической работой с отдельными образцами духовного стиха, представленных в современных творческих прочтениях средствами музыкального искусства и актуализирующих в числе прочих вопросы исполнительских интерпретаций этих произведений.

Литература

1. Васильева Е.Е. Духовный стих // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энцикл.: Сов. комп., 1974. Т. Стб. 340–341.

2. Васильева Е.Е. О покаянных и духовных стихах в русской культуре / Христианство в регионах мира. Вып. 2. / Ответственный редактор: Бернштам Т.А., Терюков А.И. М.: Наука, 2008. С. 246–280.

3. Великорусские песни в народной гармонизации: Записаны Евгенией Линёвой. СПб., 1904. Вып. 1; Вып. 2. 1909.

4. Владышевская М.С. Русский духовный стих о Егории Храбром и ближневосточные сказания о Св. Георгии: Семантика имени и сюжет в агиографии / Дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.09. М., 2004. 140 с.

5. Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с.

6. Гумерова О.В. Духовный стих «О расставании души с телом» и секвенция «*Dies irae*» в рецепции Н.Я. Мясковского // Вестник культуры и искусств. Челябинск, 2017. № 4 (52). С. 159–166.

7. Казанцева М.Г. Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры. Пермь: Б. и., 1997. Т. II. С. 247–266.

8. Карпов П.Е. Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы / Автореф. дис. ... канд. иск.-ния: 17.00.02. Саратов, 2006. 26 с.

9. Келдыш Ю.В. Древняя Русь. XI–XVII века // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1983. Т. I. 393 с.

10. Кирнос В.Н. Обращение к жанру духовного стиха в творчестве отечественных композиторов // Российское общество и Православная Церковь: уроки истории / Материалы XIII Международных научно-образовательных Знаменских чтений, Курск, 14 марта 2017 года / гл. ред. М.Л. Космовская, Курск: КГУ, 2017. С. 64–68.

11. Ковалев А.Б. Нетрадиционные жанры русской духовной музыки в композиторском творчестве на рубеже XX–XXI вв. // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. № 28. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/netraditsionnye-zhanry-russkoy-duhovnoy-muzyki-v-kompozitorskom-tvorchestve-na-rubezhe-xx-xxi-vv> (дата обращения: 18.07.2024).
12. Коленченко И.Г. Преломление жанра духовного стиха в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Регионология, 2012. № 4 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prelomlenie-zhanra-duhovnogo-stiha-v-tvorchestve-n-a-rimskogo-korsakova> (дата обращения: 16.07.2024).
13. Кораблева К.Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. иск.-ния: 17.00.02. М., 1979. 24 с.
14. Кошмина И.В. Русская духовная музыка: Пособие для студ. муз.-пед. училищ и вузов: В 2 кн. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. Кн. 1: История. Стил. Жанры. 224 с.: ноты.
15. Кудрявцева (Коробова) А. Духовные стихи как жанр фольклора. Лекционный курс. «Издательские решения», 2016. 150 с.
16. Кушнир О.В. Духовная музыка в творчестве Владимира Мартынова / Автореф. дис. ... канд. иск.-ния: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2006. 27 с.
17. Марков А.В., Маслов А.Л. Предисловие [к первой части «Материалов, собранных в Архангельской губернии летом 1901 года»] // Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А.В. Маркова / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 1012–1017. (Памятники русского фольклора).
18. Маслов А.Л. Калики переходящие на Руси и их напевы: историческая справка и мелодико-технический анализ. СПб.: тип. Глав. упр. уделов, 1905. Стб. 32–38 (отт. из «Рус. муз. газ.» за 1904 г.).
19. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. 1070 стб.: ил.
20. Мурашова Н.С. Историография изучения музыкально-стилистических особенностей старообрядческих духовных стихов // Культура и искусство. 2017. № 9. С. 125–142. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.9.24063 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24063 (дата обращения: 23.07.2024).
21. Мурашова Н.С. Старообрядческий духовный стих в контексте культурно-исторической эволюции внебогослужебного духовного пения / Дис. ... д-ра иск.-ния: 24.00.01. Новосибирск, 2020. 418 с.
22. Немкова О.В. Плач Пресвятой Богородицы: современные музыкальные жанрово-стилевые прочтения древнего апокрифа // Южно-Российский муз. альманах. 2019. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plach-presvyatoy-bogoroditsy-sovremennye-muzykalnye-zhanrovo-stilevye-prochteniya-drevnego-apokrifa> (дата обращения: 16.07.2024).

23. Никитина С.Е. Русские духовные стихи и мир // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М.: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 162–194.
24. Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки. М.: Музыка, 1977. 383 с., нот.
25. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. ст., иссл., интервью / ред.-сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор. Вып. 1, 1999. С. 150–189.
26. Паисов Ю.И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980). Очерки истории и теории. М.: Сов. комп., 1991. 280 с.
27. Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы / Дис. канд. иск.-ния: 17.00.02. М., 2007. 239 с.
28. Рахманова М.П. Духовный стих. Взаимодействие устных и письменных традиций // Муз. культура Средневековья: тез. и докл. конф. И.: Центр. муз. древнерус. культуры и искусства, 1992. Вып. 2. С. 126–127.
29. Рудиченко Т.С. Духовные стихи и псалмы в записях А.М. Листопада и С.Я. Арефина // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. ст. / ред.-сост. Т.С. Рудиченко. Ростов-на-Дону, 2000. С. 250–260.
30. Селиванов Ф.М. Русские народные духовные стихи: учеб. пособие. Йошкар-Ола: Марийский госуниверситет., 1995. 159 с.
31. Серегина Н.С. Интонация как ценность: протосмыслы // Древняя Русь / Сер. Ценностные основания русской художественной культуры. Вып. 4. СПб.: ООО «Галарт+», 2017. С. 325–327.
32. Солощенко Л.Ф. К вопросу о генезисе русских фольклорных духовных стихов // Муз. культура Средневековья. М.: Центр. муз. древнерус. культуры и искусства, 1992. Вып. 2. С. 127–131.
33. Тихонова Ю.В. Жанр духовного стиха в творчестве Валерия Калистратова // Музыковедение. 2013. № 12. С. 20–28. ISSN 2072–9979. (Муз. история). Примеч. С. 20–28.
34. Тихонова Ю.В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня» / Дис. ... канд. иск.-ния: 17.00.02. М., 2014. 207 с.
35. Трубин Н.Г. Духовная музыка. Смоленское обл. книжное изд-во «Смядынь», 2004. 229 с.
36. Федоровская Н.А. Духовный стих в русской культуре / Дис. ... д-ра иск.-ния: 24.00.01. СПб., 2010. 390 с.
37. Федоровская Н.А. Духовный стих в русской культуре / Автореф. дис. ... д-ра иск.-ния: 24.00.01. СПб., 2010. 50 с.
38. Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, 1991. 192 с.

39. Филатова Н.Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю.М. Буцко 1980-х–1990-х годов / Автореф. дис. ... канд. иск.-ния: 17.00.02. М., 2011. 26 с.

40. Хачаянц А.Г. Прочтение средневековой покаянной поэзии в хоровом цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» // Муз. академия. Вып. № 4 (772), 2020. С. 132–151.

41. Леонтьевич Маслов и его вклад в разработку научных основ музыкальной этнографии. Традиционная культура. Т. 19. № 1. М., 2018. С. 162–170.

Сценарий перехода от смерти к воскрешению в современных фильмах-фэнтези

Смерть и воскрешение как ключевое смыслообразующее событие лежит в основе идеи христианства и пронизывает все религиозные церемониалы посвящения. Сценарий перехода от смерти к воскрешению присутствует как в архаичной мифологии, так и в традиционных народных обрядах и волшебных сказках. Его визуальная интерпретация в современных фильмах-фэнтези с характерными элементами мифа и волшебной сказки дает возможность моделировать и анализировать ментальные образы и художественные концепты на основе видеоряда. Кинематограф тем и интересен, что «задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего» [1, с. 62].

В волшебной сказке пространство разделяется на внешнее и внутреннее, предполагая переход героя из реального мира в иной (символический, реже – виртуальный¹), в котором главное место занимает процесс инициации – переход «от незнания и незрелости к духовному возмужанию» [2, с. 186]. В контексте поэтического пространства, свойственного также сказке, Г. Башляр соотносит внешнее и внутреннее пространство с бытием и небытием, отмечая, что при переходе «мы меняем не местопребывание, а нашу природу» [3, с. 298]. В теории В. Проппа сценарий волшебной сказки «отражает собой представление о странствовании души в загробном мире» [4, с. 96–97]. Когда герой в череде испытаний совершает переход к возрождению через смерть – качественно изменяется его внутренний мир, трансформируется его душевно-духовная организация. Сущность этой трансформации познается через архетипический образ – прообраз, которому подражает персонаж, – он-то и становится целевым предметом исследования.

С появлением экранного искусства «на место словесного, литературно-упорядоченного оформления волшебного сюжета приходит кинематографическое» [5, с. 15], а к началу XXI века нишу киносказок заполняют кинофэнтези. Фильмы в жанре фэнтези набирают все большую популярность, с каждым годом их доля в мировом кинематографе увеличивается. Освоение цифровых технологий, бесспорно, «способствует выведению искусства на качественно новый уровень» [6, с. 31] и расширяет его сферу влияния. На основе современных фильмов фэнтези создаются фан-клубы и выстраивается целая индустрия ко-

¹ Виртуальный мир, как будет выявлено в процессе исследования, не только отличен от символического, но и противопоставляется ему как копия оригиналу.

стюмов, сувенирных артефактов и видеоигр на тему киноповествования, транслируя аудитории через визуальные образы новые концепты и архетипы, формирующие культурный код. Вот почему «Властелин Колец» (реж. П. Джексон), «Матрица» (реж. Л. и Э. Вачовски), «Гарри Поттер» (реж. К. Коламбус, А. Куарон, М. Ньюэлл, Д. Йейтс), «Хроники Нарнии» (реж. Э. Адамсон), «Аватар» (реж. Дж. Кэмерон) и подобные им фантастические саги представляют интерес для когнитивного искусствознания. Однако в этом направлении исследовательская активность только начинается (в качестве примера можно привести работу Р.М. Перельштейна «Метафизика киноискусства»).

Основной же корпус работ посвящен текстовым произведениям фэнтези и общим эстетическим, лингвистическим и культурологическим аспектам этого востребованного сегмента литературного творчества. Киноведческие работы главным образом нацелены на осмысление жанра фэнтези и сюжета отдельных кинокартин в контексте постмодернизма. В качестве основных характеристик М.А. Галкина выделяет содержание фрагментов мифов, фольклора и оккультно-мистических учений; моделирование «иного» мира; реинтерпретацию древних архетипов и обязательное наличие магии [7, с. 102–105]. Помимо важности магического элемента И.А. Дегим обращает внимание на многослойность создаваемых пространств и наличие метаморфоз – буквальных превращений или трансформации облика персонажа, которая достигается путем символического перехода через смерть [8, р. 35]. Н.Ю. Спутницкая, напротив, отводит важную роль метафоричности киноповествования и согласованности архетипических ситуаций. Она подчеркивает значимость процесса инициации героя, отмечая компенсационную функцию смерти: «очищение/спасение возможно через жертвоприношение» [5, с. 17].

Общее, даже стереотипное представление о структуре и когнитивном потенциале перечисленных элементов кинофэнтези во многом апеллирует к характеристикам литературного жанра и не опирается на эмпирические данные. Это подтверждает актуальность изучения такого важного процесса как инициация на конкретном киноматериале, в качестве которого выбрано несколько картин: две на основе литературного произведения: «Хроники Нарнии: Лев, Колдунья и платяной шкаф» (2005) и «Гарри Поттер и Дары Смерти» (2011); две на основе режиссерского сценария: «Матрица» (1999) и «Аватар» (2009). Целью исследования является семантический и когнитивный анализ визуального образа перехода через смерть, который предлагается зрителю кинематографом, и моделирование включенных в него режиссерских концептов.

Фильм, как писал Ю.М. Лотман, подобен живому организму и «представляет собой сгусток сложно организованной информации» [9, с. 363], которую нужно научиться понимать. Процесс трансформации героев в рассматриваемых кинолентах имеет разную природу и выстраивается как череда различных по значению переходов. Один из известных исследователей «обрядов перехода» и автор термина А. ван Геннеп различает три фазы инициации: «отделение» (погребение, изгнание), «промежуточное состояние» (смена социального статуса) и «включение» (свадьба, посвящение в профессию) [10]. Очевидно, что в пер-

вом случае имеет место переход из видимого в невидимый (запредельный или загробный мир), во втором случае – смена состояния, ментально выраженная в перемещении по вертикали (низ-верх), и в третьем подразумевается переход из внешнего пространства во внутреннее. Конечно, и в буквальном, и в переносном смысле любой переход предполагает пересечение некой границы или «точки входа в иной мир, мир испытаний, <...> и точки выхода, возвращения в ином качестве» [11, с. 88]. Причем очень важно, что способностью преодолеть границу между мирами обладают не все, и именно с этого момента для героя (героев) начинается путь последовательной трансформации.

Так, в экранизации первой части «Хроник Нарнии», по одноименному циклу известных повестей Клайва С. Льюиса, переход из Англии времен Второй мировой войны в волшебный мир Нарнии осуществляется Люси, а затем Эдмундом, Питером и Сьюзен Пэвэнси через платяной шкаф, стоящий в одной из комнат старинного замка. Мир Нарнии, полный мифологических существ и говорящих зверей, ирреален по отношению к земному миру, вход в него доступен только детям. Любой рассудительный взрослый обнаружит в шкафу лишь деревянные стены и висящие на вешалках шубы, однако шкаф вмещает невидимый сказочный мир, ставший абсолютно реальным для оказавшихся в нем персонажей, как только вместо мягкого меха они нащупали руками еловые ветки нарнийского леса. Условно по отношению к границам шкафа Нарния является внутренним пространством (или внутренней перспективой с «бесконечным измерением сокровенного» [3, с. 145]), а для зрителя становится пространством символическим, в котором действия главных героев приобретают сакральный смысл. Время в момент перехода словно делает петлю, и сколько бы оно не длилось в Нарнии, точка выхода будет совпадать с точкой входа.

В фантастической киносage о Гарри Поттере, созданной трудами нескольких режиссеров по произведениям современной писательницы Джоан Роулинг, переход из мира маглов (людей) в мир волшебников осуществляется несколькими способами и доступен только волшебникам. «Точкой входа» может быть камин или заклинание трансгрессии. Однако первое путешествие в мир большой магии, который сосредоточен в школе волшебства Хогвардс, персонаж Гарри начинает с перехода сквозь каменную колонну лондонского железнодорожного вокзала – портал, соединяющий обычную платформу с невидимой для других, откуда отправляется особый школьный поезд. Таким образом герой и его будущие друзья (Рон и Гермиона) вступают на путь длительных, предназначенных им опасных испытаний. Скучному урбанистическому пейзажу противопоставляется красивый природный ландшафт с готическим замком, и даже само название платформы «9 и $\frac{3}{4}$ » создает аллюзию к тридевятому государству, словно маркируя мир волшебников как инобытийное пространство, свойственное волшебной сказке.

В фильме «Аватар», снятом Джеймсом Кэмероном по собственному сценарию, мир людей-землян (колонизаторов) и народа на'ви (коренных жителей планеты Пандора) сосуществует в едином пространстве и одновременно разделяется и противопоставляется друг другу как механизированная и живая при-

рода. Воплощая на экране фантасмагорическую флору и фауну Пандоры с помощью компьютерных технологий, режиссер визуально разделяет миры, как две субъективные реальности, граница между которыми проходит не в физической, а в ментальной, или перцептивной, сфере. Действительный переход в «мир Пандоры» доступен узкому кругу людей. Он осуществляется как научный эксперимент: перенос сознания в искусственно созданное тело – аватар, который внешне похож на местных жителей, но содержит ДНК человека-оператора. Главный персонаж Джейк Салли в силу обстоятельств не был подготовлен к переходу (экстренно заменил погибшего брата), для него момент первого подключения к аватару и осознание себя в новой реальности стало «точкой входа в иной мир» и началом непредвиденных, но неизбежных испытаний. Пока герой действует в теле аватара, его собственное тело погружено в глубокий сон (на'ви так и называют его: «ходящий во сне»), следовательно, пространство Пандоры, по отношению к исходному земному, воспринимается как сновидение, сакральное пространство, события в котором имеют символическое значение.

По замыслу авторов сценария и режиссеров Лоренса и Эндрю Вачовски, в первой части киносериала «Матрица» осью ментальной проекции между созданной компьютером симуляцией жизни и реальной действительностью является проводная телефонная связь, но она доступна только «пробужденным». Процесс пробуждения главного персонажа Нео визуально представлен как символический переход через смерть, в результате которого пространство, принимаемое им за реальность, оказывается виртуальным, а инобытийное пространство становится новой реальностью. Обнаруженный роботом как неисправный элемент системы, он отключается от матрицы и сбрасывается в сточные воды (вниз), откуда, как бы пройдя крещение или новое рождение, поднимается на корабль Морфеуса (вверх), где становится частью команды.

Впоследствии переход между мирами выполняется механически, путем подключения мозга к системе программирования, а активированный телефонный аппарат используется как «точка выхода» из виртуального пространства матрицы. Сквозь призму известной аксиомы «жизнь есть сон» действия Нео и его друзей (Морфеуса и Тринити) в контексте коллективного сна человечества уже не кажутся сверхъестественными, и качественные трансформации происходят с героем только в пространстве этого искусственного сновидения («моделируемой в мозгу симуляции»).

Как видно из примеров, процесс инициации для персонажа начинается с момента пересечения границы (или оси проекции) между мирами, запретной или скрытой для многих других. «Точка входа» сигнализирует о наличии внутреннего кризиса, преодоление которого происходит на ином плане бытия. «Иная», инобытийная реальность (ментальная или метафизическая сфера жизни) мыслится как «магическое» пространство, подобное волшебной сказке или сновидению, насыщенное элементами мифа и архетипическими образами. Согласно К.Г. Юнгу, «в мифах и сказках, так же как и в сновидениях, душа высказывается о себе самой, а архетипы обнаруживаются как оформление и преобразование вечного смысла вечного содержания» [12, с. 149]. Следовательно, для

осмысления внутренней трансформации (в режиссерской интерпретации), важно проанализировать характер визуальной активности героя в пространстве и взаимодействие с объектами, имеющими символическое значение.

В отличие от большинства волшебных сказок, где герой вступает в бой с одним, воплощающим зло врагом, в субъективной реальности рассматриваемых фильмов присутствует глобальный конфликт, перерастающий в горячую фазу — войну. (1) В Нарнии противостояние созидательных и разрушительных сил природы (вечная зима, сон, смерть, олицетворяемые злой колдуньей, препятствуют наступлению весны, пробуждения, возрождения, олицетворяемых Асланом) завершается масштабным сражением сказочных существ, в котором дети, особенно Питер и Эдмунд, проявляют настоящий героизм. (2) Решающая битва у последней цитадели (школы Хогвардс) разворачивается между «темными» волшебниками, примкнувшими к Волан-де-Морту, и сплотившимися вокруг Гарри Поттера силами сопротивления. (3) В матрице Нео вступает в открытый бой с системой программирования — ее вездесущими и неуязвимыми «агентами» в условиях тотальной войны машин против людей; (4) а на Пандоре Джейк Салли в теле аватара вынужден возглавить освободительную войну объединенных кланов на'ви против агрессивных захватчиков-землян.

Очевидно, что в ментальной сфере современного человека, в его культурном коде, существующий принцип борьбы двух начал находится в стадии развернутых боевых действий, и герой, неизбежно оказываясь перед выбором, несет ответственность не столько за себя самого, сколько за коллективное благо — спасение страны, планеты, человечества. Осуществление такой задачи подразумевает самопожертвование.

В битве за Нарнию первым жертвует собой не человек, а ее создатель Аслан, являющийся в образе Льва. Он добровольно идет на смерть ради спасения искренне раскаявшегося в своем предательстве Эдмунда и ради будущего благоденствия волшебного мира, в котором нарушено равновесие. Визуально казнь свершается в темном лесу на лобном месте (Каменном столе) в окружении толпы врагов. Аслан, смиренно приняв все издевательства и побои, позволив остричь свою гриву, погибает под ударом ритуального ножа колдуньи. Перед рассветом девочки Люси и Сьюзен оплакивают мертвое тело, однако с первыми лучами солнца каменный стол разламывается, и Лев появляется в солнечном сиянии еще более прекрасный и могущественный, возрожденный силой очень древней магии. Незамедлительно он отправляется в юдоль смерти и оживляет своим дыханием целую армию каменных изваяний — своих сторонников, ранее умерщвленных колдуньей. Эта армия и сам воскресший спаситель решают исход битвы, подоспев на помощь друзьям в самый опасный момент. Без сомнения, сцена казни и сопутствующие ей детали создают аллюзию к образу Голгофы, и вот зачем.

Согласно М. Элиаде, «любой предмет или действие становятся реальными только тогда, когда они имитируют или повторяют некий архетип, <...> всё, что не имеет образцовой модели, “лишено смысла”» [13, с. 45]. Так, ритуал перехода может подражать космогоническому мифу (акту творения) или мифу об

умирающем и воскресающем боге, где предметом мимесиса (образцом для подражания) становится как «божественный архетип», так и циклические силы природы. Аслан в момент воскрешения в силе и славе Солнца идентифицируется с солнечным богом. «Символическое тождество солнца и льва происходит из астрологических культур и продолжает существовать в Средние века, обнаруживаясь в христианском символизме» [14, с. 286]. Вместе с тем в сцене казни и автор К. Льюис, и режиссер Э. Адамсон намеренно уподобляют Аслана Христу, чтобы утвердить его после перехода в новом качестве – как Спасителя.

Эта идея получает развитие в процессе инициации Эдмунда: Аслан и его подвиг становятся для мальчика образцом для подражания. Стремясь искупить совершенный грех, Эдмунд жертвует собой, спасая брата и своих соратников от смертоносного посоха колдуньи. Избежать гибели самому (от полученной тяжелой раны) ему помогает оживляющий эликсир младшей сестры, которую он до этого часто обижал. Так, смысл перехода Эдмунда через смерть раскрывается как трансформация, которая, в теории Элиаде, символизирует «конец определенного типа существования», а именно – невежества и детской безответственности, чтобы подготовить «рождение к более высокой форме жизни, к высшему предназначению» [15, с. 17–19]. Действительно, после победы дети (Питер, Сьюзен, Эдмунд и Люси) провозглашаются королями и королевами Нарнии, что свидетельствует о свершившемся внутреннем преображении, и, когда приходит время, они возвращаются в свой мир уже буквально и метафорически взрослыми.

Переход через смерть является кульминационным метафизическим событием и результатом сделанного героем выбора. Свою личностную трансформацию Гарри Поттер завершает актом самопожертвования в финальной части киносаги, когда узнает, что является искусственным носителем осколка демонической души Волан-де-Морта. Осознав, что помимо воли обеспечивает главному врагу силу и неуязвимость и тем самым подвергает опасности жизни друзей и защитников Хогвардса, Гарри добровольно принимает смерть от руки «темного лорда» в сумерках Запретного леса. Таинство инициации режиссер Д. Йейтс визуально воплощает на экране как мгновенное перемещение юного волшебника (его астрального двойника) и одновременно ущербного тела Волан-де-Морта (как персонификации зла) в неназываемое пространство между мирами, напоминающее залитый ослепительным белым светом пустой вокзал. Там происходит встреча и беседа Гарри с покойным профессором Дамблдором, явившимся в белом одеянии (архетип старца), что в традиции Юнга считается как встреча с Духом в сфере бессознательного. В результате Гарри возвращается в мир живых свободным от темного аспекта своей души, и его битва с магом-демоном переходит из субъективной стадии в объективную вплоть до полной общей победы над злом.

Смерть и воскрешение Гарри Поттера символизирует универсальный процесс трансформации души, которая достигается умерщвлением ее низшей природы и возрождением высшей. Такой сценарий перехода имеет сходство с ритуалом древних Элевсинских мистерий, согласно которым душа еще при

жизни должна освободиться от уз материи и, преодолев невежество, земные привычки и желания, подняться к высотам духовного и интеллектуального знания, к свету разума [16, с. 79–80]. В философском осмыслении Ф. Меррелл-Вольфа, «мистическая смерть» ассоциируется со смертью «личного эгоизма» [17, с. 235], а последующее за ней рождение является Пробуждением Высшего «Я». Свидетельством действительного преодоления Гарри земных желаний является его отказ от «даров Смерти» и уничтожение самой могущественной волшебной палочки.

Отвечая запросам времени, «современные мифы вбирают в себя элементы, заимствованные из других культурных форм, в том числе из науки» [18]. Так, по сюжету, перенос сознания (или буквально функций мозга) из одного тела в другое в фильме «Аватар» получает научное обоснование. Однако под прикрытием нейробиологического эксперимента режиссер вскрывает проблему самоидентификации героя. Внешний конфликт между мирами является репрезентацией духовного кризиса и проецируется на внутренний план сознания как двойственность, которая визуально выражена в наличии двух тел. Тело № 1 (земное) отождествляется с агрессивным техногенным образованием (условный мир землян), в котором «человек не переживает Бога» [19, с. 9], т.е. утратил связь с высшей природой, руководствуется исключительно материальными, меркантильными целями и действует по формуле: «Если у кого-то есть то, что тебе нужно, объявляешь его врагом, а потом спокойно грабишь» (Фильм, 1:48:50). Тело №2 (аватар) представляет собой инструмент познания Высшего Разума (условный мир Пандоры), где Бог («Эйва») осуществляется как глобальная нейронная Сеть — мириады энергетических и ментальных связей, объединяющих растения, животных и людей, живущие и умершие души.

Переход Джейка Салли через смерть происходит в финальной сцене фильма. Этому событию предшествуют последовательно три фазы инициации: «включение», «отделение» и «промежуточная», которые он проживает в состоянии перемещенного сознания. На этапе «включения» Джейку открывается доступ к сокровенным знаниям и священным местам на'ви, он успешно обучается, превращаясь из «бестолкового ребенка» в «воина». Однако, став частью клана «оматикайя» и сочетавшись браком с дочерью вождя, он все еще остается в жестком подчинении условному клану «солдафонов»-землян. Разрушительный ракетный удар, который люди нанесли по сакральным местам жителей Пандоры, и открывшаяся причастность к этому Джейка активируют этап «отделения» (изгнания). Оказавшись перед неизбежностью выбора, герой завершает процесс самоидентификации в пользу аватара.

На «промежуточном» этапе инициации он значительно повышает свой статус — повторяет подвиг великих героев прошлых времен (укрощает гигантского летающего ящера) и в качестве наездника «последней тени» становится вождем клана, инициатором и лидером объединенного военного сопротивления вплоть до полного изгнания землян с Пандоры. Финальная инициация (смерть Джейка Салли в теле № 1 и возрождение в теле № 2) представляет собой сущностную трансформацию и одновременно является «точкой выхода» и «точкой

нового входа». Процесс, визуально представленный на экране как магический церемониал перехода «через глаз Эйва» в сиянии Священного Древа, отождествляется с завершением цикла подчинения демонической земной природе и началом цикла духовной жизни: переживания Бога внутри себя и себя как части Бога (Высшего Разума).

Акцентируя внимание на принципе цикличности (многократное повторение фаз переноса сознания из тела в тело, круговорот энергии в природе Пандоры, периоды возвращения «великой скорби» и пришествия спасителя), режиссер предлагает осмыслить жизнь как процесс качественного обновления в рамках предоставленного/отпущенного времени. Вопреки лоббированию коллегами-кинематографистами идеи телесного бессмертия («Звездные врата» реж. Р. Эммерих, «6-ой день» реж. Р. Споттисвуд, «Элизиум» реж. Н. Бломкамп и др.) Дж. Кэмерон транслирует в «Аватаре» традиционную христианскую концепцию – рождение новой формы невозможно без умерщвления старой. Как умирает гусеница, перерождаясь в коконе в бабочку, или зерно, посаженное в землю, чтобы возродиться в колосе, так умирает душа в плотном (земном) теле, чтобы воскреснуть в своем «теле духовном»¹. Другими словами, если «жизнь есть непрерывное умирание» [20, с. 72], то каждая фаза символической смерти внутри цикла подразумевает результат активной духовной работы. В этом смысле все промежуточные инициации Джейка Салли вплоть до финальной церемонии являются формой подготовки сознания к переходу в иной, лучший мир, как его творчески воплощает режиссер.

Несколько иная концепция смерти и воскрешения героя представлена в «Матрице». Фильм изобилует аллюзиями к различным религиозным и философским теориям, что послужило основанием для научной дискуссии. В монографии «Матрица и философия» [21] У. Ирвин и ряд других авторов всерьез рассматривают Матрицу как «платоновскую модель пещеры», отождествляя вымышленный цифровой мир, созданный для людей компьютерной системой, с «театром теней», темницей для разума. Соответственно, по умолчанию, за реальность принимается опустошенная Земля и господство машин, выращивающих людей в качестве энергетических батареек. С самого начала Нео отводится миссия «избранного» – спасителя человечества, к которой он уверенно продвигается в три этапа: (1) посещение Пифии (пророчество и предательство Сайфера), (2) спасение Морфеуса (готовность пожертвовать собой и утверждение в вере), (3) смерть и воскрешение (переход, подтверждение избранности). Последовательность событий и финальный полет/вознесение главного героя многих натолкнуло на проведение аналогии между Нео и Христом, однако при более детальном анализе семантическая картина меняется.

Через аллегория пещеры Платон объясняет свойственные человеческой природе два уровня восприятия мира: «зримое» и «умопостигаемое». Первое ассоциируется с «теньями и отражениями», ошибочно принимаемыми за истину, а второе означает созерцание прообразов, «находящихся в вышине», что подра-

¹ «Сеется тело душевное, восстанет тело духовное...» (1 Кор 15:44).

зумекает символическое «освобождение от оков» и восхождение души «из под-земелья к Солнцу» [22, 517b; 532b]. В системе координат «Матрицы» мозг Нео, освобожденный ото сна, или оков нейросимуляции, капитан «Навуходоносора» Морфеус обращает к образам эсхатологической реальности. Солнца (Света разума, символа Высшего «Я») в небе нет, как нет и Небес, восхождение заменяется спуском в канализационные протоки, а последний оплот человечества, священный город Сион¹ (христианский символ Царства Божия), находится где-то глубоко «под землей, ближе к ядру» (фильм, 00:47:20), т.е. семантически «небеса» оказываются в «аду». В контексте этой чудовищной смысловой подмены у человечества не может быть никакого освобождения.

По замыслу режиссеров, Нео, Морфеус и Тринити, в отличие от коллективного спящего человечества, являются персонификациями пробужденного сознания. Однако их ментальная деятельность и качественное развитие тоже связано с виртуальной реальностью, с той лишь разницей, что они совершают в нее несанкционированный программой хакерский вход. Путь к достижению благой цели (пробуждение и освобождение человечества) визуально демонстрируется насильственными методами, характерными для компьютерной игры. Финальная фаза инициации героя решена как смерть от руки виртуального «агента» Смита и воскрешение, последовавшее за реальным признанием в любви и поцелуем Тринити. К слову, в современных видеоиграх «лейтмотив ритуальной смерти и воскресения» игрока связан с мифологемой священного брака с богиней, в результате которого ее избранник «наделяется божественными качествами» [23, с. 33].

Семантика перехода Нео через смерть раскрывается в сущностной трансформации природы героя от человеческой до сверхчеловеческой и реализуется в виртуальном мире как выход за пределы установленных компьютерной системой границ и правил. Однако ввиду отсутствия Высшей реальности и смысловой подмены духовного мира телесным сам процесс перехода становится симулякром (бодрийеровской копией без оригинала).

На основе изученного материала сделаны следующие обобщения и выводы. В контексте рассмотренных кинофильмов переход представляет собой многофазовый процесс (цикл инициаций), в котором смерть и воскрешение символизируют сущностную трансформацию героя. В сакральном пространстве волшебной сказки или сновидения (как экранной реальности) герой представляет собой персонификацию образа души или сознания.

Сакральное (внутреннее) пространство от обыденного (внешнего) визуально отличается, как правило, наличием живой природы, мифических существ, архетипических образов и включает образ леса как важный атрибут бессознательного; урбанизацию сакрального пространства можно расценивать как его деградацию. Объединяющим фактором является война, в условиях которой герой вынужден активно действовать и сделать выбор между противоборствующими началами.

¹ «С Сиона, который есть верх красоты, является Бог» (Пс. 49:2)

Семантика перехода зависит от прообраза, которому подражает герой. Ментальный сценарий трансформации души/сознания может имитировать внешнюю природу – Солнце или воспроизводящие силы (представленные Осирисом, Дионисом и др.), которые запрограммированы на циклическую смену состояния; а может углубляться во внутреннюю природу человека и, обращаясь к христианскому «божественному архетипу», повторять подвиг Христа-Спасителя. (Подражание инферальному образцу в рамках работы не рассматривается. – В.А.) В первом случае очищение, перерождение движется необходимостью обновления, смерть и воскрешение манифестируют повторяющийся переход от хаоса к порядку, от старого к новому, от невежества к знанию, от незрелости к духовной жизни. Во втором случае переход не задан извне, но может быть осуществлен только осознанно и по собственной воле; душевное тело умирает низшими аспектами, чтобы возродиться к бессмертию, обретая высшие, божественные качества. «Дело Христа в мире есть прежде всего победа над смертью и уготовление воскресения и вечной жизни» [20, с. 74].

В многофазовом процессе перехода от «точки входа» до «точки выхода» наблюдаются признаки подражания как внешней, так и внутренней природе, что позволяет предположить их взаимосвязь и закономерную последовательность. Условно молодая душа, проходя инициации, рождается и умирает множество раз – «всякая жизнь складывается из непрерывной цепи “испытаний”, “смертей”, “воскрешений”» [2, с. 186], и пока она в колесе повторений ждет Спасителя извне, она еще жертва внешних сил. В зрелой душе пробуждается любовь и готовность к самопожертвованию, она открывает в себе божественный прообраз и, ступая на путь Христа, сама становится спасителем для других. Следовательно, готовность героя принести в жертву свою жизнь из любви и сострадания к ближним (символически пожертвовать своим земным Эго) является признаком истинного Пробуждения, которое предшествует эволюции «внутреннего» человека (душевное трансформируется в духовное).

В условиях глобальной механизации и компьютеризации человеческой жизни наблюдается характерная тенденция к замещению концепта «душа» концептом «сознание» (в худшем варианте «мозг»). Когда в семантическом пространстве триада «тело—душа—дух» подменяется дихотомией «тело—мозг» (как в «Матрице»), ментальный канал связи души с духом блокируется и проектируется на другой канал, основанный на сходстве мозговой активности с функциями компьютера. В этой парадигме идеальным образцом для мозга будет уже не «божественный архетип», а ИИ (искусственный интеллект), что предвосхищает инволюционный разворот человечества вспять – от духа к материи. (Эта проблема требует отдельного изучения. – В.А.).

Современный кинематограф, воплощая в жанре фэнтези древние мифы и архетипы, апеллирует к символическому мышлению широкой зрительской аудитории, оказывая серьезное влияние на формирование культурного кода. И наоборот, искусственно создаваемые режиссерами архетипические образы от-

ражают ментальное состояние социума и являются «маркерами времени и изменений в обществе в целом» [24, с. 239].

Литература

1. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М.: Изд-во ВИППК, 1993. 92 с.
2. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. В. Большакова. М.: Академический проект, 2017. 235 с.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
4. Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М.: Наука, 1969. 168с.
5. Спутницкая Н.Ю. Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования // Телекинет, 2019, № 3 (8). С. 14–19.
6. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Цифровые технологии в искусстве XXI века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 26–33.
7. Галкина М.А. О жанровом своеобразии фэнтези // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 97–108.
8. Degim İ.A. Fantasy films as a postmodern phenomenon: M.A. in Media and Visual Studies. Turkey, Bilkent University, 2011. 108 p.
9. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1998. 704 с.
10. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. М.: Восточная литература РАН, 1999. 198 с.
11. Колотаев В.А. Репрезентация моделей идентичности в структуре драматургического конфликта в игровом кино XX–XXI веков / Дис. ... д-ра иск.-ния: 17.00.09. СПб, РИИИ, 2022. 303 с.
12. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический Проект, 2009. 303 с.
13. Элиаде М. Миф о вечном возвращении // М. Элиаде. Избр. соч.: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. С. 23–126.
14. Керлот Х. Словарь символов. М.: REFL–book, 1994. 608 с.
15. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / Пер. с фр. Г.А. Гельфанд; ред. А.Б. Никитин. М.–СПб.: Университетская книга, 1999. 356 с.
16. Холл М.-П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: Наука, 1993. 794 с.
17. Меррелл-Вольф Ф. Пути в иные измерения: личная запись преобразования сознания / отв. ред. Ю. Смирнов. Киев: София, 1993. 384 с.
18. Фетисова Т.А. Фэнтези – феномен современной культуры: обзор // Вестник культурологии 2017 // Российская научная электронная библиотека КиберЛенинка. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/fentezi-fenomen-sovremennoy-kultury-obzor> (дата обращения: 29.02.2024)
19. Делёз Ж. Различие и повторение. ТОО ТК: Петрополис, 1998. 384 с.

20. Бердяев Н.А. Смерть и бессмертие // Развитие личности, 2014, № 1. С. 69–88.
21. The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real / Edited by W. Irwin. Open Court Publ., Illinois, 2002. 280 p.
22. Платон. Государство // Платон. Диалоги: в 2-х кн. М.: Эксмо, 2008. Кн. 2. С. 89–454.
23. Батури́н Д.А., Галани́на Е.В. Мифологический архетип смерти и воскресения в видеоиграх // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и иск.-ние. 2022. № 48. С. 29–43. doi: 10.17223/22220836/48/3
24. Степанова П.М. Антропологический театр и мировой кинематограф: эстетика и методология иссл. / Дис. ... д-ра иск.-ния: 17.00.09. СПб, 2022. 395 с.

Соединяя Восток и Запад: Павильон Ортинга И.М. Пея как архитектурное воплощение природной гармонии

В этой статье рассматривается шедевр И.М. Пея, созданный в конце его карьеры: павильон Ортинга – архитектурное воплощение межкультурного диалога и глубокой интеграции с природными ландшафтами. Расположенный в прибрежном саду в Корнуолле (Англия) минималистский геометрический павильон из современных материалов, гармонирующий с природным окружением английского поместья, вызывает в памяти созерцательный дух традиционных китайских садовых павильонов. Отказавшись от стереотипных восточных мотивов, архитектор переосмысливает культурный символизм «китайского чайного павильона» через динамическое взаимодействие архитектуры и топографии, а также симбиотические отношения между местной растительностью и структурной конструкцией. Павильон не только обновляет типологию садовой архитектуры, но и воплощает философское убеждение Пея в том, что «природа служит продолжением человеческого духа». Благодаря стратегическому расположению, двойной функциональности и эстетической целостности, павильон Ортинга служит примером убеждения Пея в том, что «архитектура должна выступать в качестве скромного участника окружающей среды» [6, с. 89], образуя баланс между культурной идентичностью и экологической рациональностью современного дизайна.

И.М. Пей, китайско-американский архитектор и лауреат Притцкеровской премии, является выдающейся фигурой в модернистской архитектуре. Его карьера соединила восточную и западную культурные парадигмы, а среди знаковых работ – пирамида Лувра в Париже, Восточное здание Национальной галереи искусств в Вашингтоне и Музей Сучжоу. Раннее знакомство Пея с классическими китайскими садами и конфуцианской философией в сочетании с обучением у Вальтера Гропиуса в Гарвардском университете сформировало у него дизайнерскую этику, основанную на синтезе традиций и современности через геометрическую абстракцию. Известный тем, что во главу угла архитектурного сооружения он ставил свет, ландшафт и пространственное повествование, Пей выступал за то, чтобы его творения «возникали из диалога с окружающей средой». Павильон Ортинга олицетворяет приверженность мастера к восприятию контекста на протяжении всей жизни, что отражают и его более поздние исследования поэтического потенциала маломасштабной, кросс-культурной архитектуры.

В отличие от предыдущих масштабных архитектурных проектов, разработанных И.М. Пеем, павильон Ортинга менее известен. Этот шедевр знамени-

того архитектора был завершён в 2003 году. На тот момент И.М. Пею было уже 86 лет, но его дизайнерский талант не угас с годами, а ещё больше проявился в этом небольшом и изысканном здании. Павильон Ортинга – это не просто здание, а продуманная работа архитектора по слиянию европейской культуры и китайских традиций, которую описывают как китайский чайный павильон в понимании европейской культуры.

Павильон действительно напоминает о китайской чайной культуре; ведь именно чай имеет долгую историю своего существования на Востоке. Однако только в XVII веке этот продукт был завезен в Европу голландской Ост-Индской компанией, что вызвало волну традиционно стереотипного шинуазри – преобладания. Строительство павильона Ортинга И.М. Пея, с культурной точки зрения, все еще исходит из восхищения Западом Востоком. Семья Кесвик была первой, кто построил компанию *Jardine's Merchants'*, поставлявшую чай в Англию, а идея строительства павильона случайно пришла в голову одной из женщин семьи Кесвик после посещения Музея искусств Метрополитен, так что справедливо будет сказать, что эта семья имеет глубокую связь с Востоком и чаем [1, с. 122].

Будучи архитектором, выросшим на китайской культуре, И.М. Пей не стал подражать древней китайской архитектуре, не отверг её исторические корни, а нашёл перспективную связь между Востоком и Западом, создав современное здание, которое по-прежнему выполняет функцию чайного павильона, но наряду с этим представляет собой современный стиль смотрового павильона. Павильон органично вписывается в английскую усадьбу, не нарушая стереотип китайского чайного павильона. Таким образом, возникли относительно комфортные отношения и способы общения в контексте англо-китайской культуры, а тип декоративной архитектуры сада был революционно изменен. В то же время архитектурный стиль павильона дополняет его окружение простотой и элегантностью, традиционными и современными чертами, делая весь ландшафт более гармоничным.

Здание Ортинга, спроектированное И.М. Пеем для семьи Кесвик, расположено в семейном саду, и хотя его площадь составляет всего 289 квадратных метров, каждый сантиметр пространства наполнен изобретательностью и креативностью.

Место для павильона было выбрано с особой тщательностью. Он расположен в тихом приморском саду, который образует гармоничный симбиоз с окружающей природой – в спокойном и красивом месте на берегу моря недалеко от Сент-Айвса в Корнуолле, который славится своим изрезанным побережьем, старинными рыбацкими деревнями и средневековыми замками. Вместе с тем, Сент-Айвс – это исторический город искусств, который привлекает множество художников и туристов. На этом фоне само расположение павильона Ортинга, безусловно, придаёт этой земле оттенок современности, переплетающейся с традициями.

И.М. Пей говорил: «Я больше заинтересован в том, чтобы интегрировать здание в окружающую среду, чем в том, чтобы навязать зданию свой личный

стиль дизайна и ограничить его. Я считаю, что не стоит слишком сильно акцентировать внимание на собственном стиле дизайна» [2, с. 89].

Что касается его собственного понимания отношений между архитектурой и окружающей средой, то И.М. Пей, знакомя западных людей с практикой оформления скал в китайских садах, сказал: «Знаете, эти каменотесы были и остаются художниками, и они могут выйти за пределы садов, и человек и природа связаны в их труде» [4, с. 55–56]. Ведь человек имеет дело не с частью природы, а со всей природой. Именно потому, что вся природа является «неорганическим телом» человека в динамической связи с ним, она становится как духовный объект «частью сознания человека», «неорганической природой духа человека», то есть «духовной пищей», производимой научной и художественной деятельностью человека, включая его первоначальные трудовые навыки. По мере преобразования природы в процессе общественного производства человеком она все больше превращается в «человеческий объект» [3, с. 51]. Люди не только реалистически утверждают природные объекты и удовлетворяют свои материальные потребности в производительном труде, но и духовно утверждают мир природы, удовлетворяя свои духовные потребности в мыслях и чувствах, включая эмоции. Природа – это не только предмет производства и продукт жизненных средств человека, но и орудие выражения и материальная оболочка его чувств.

Эти отношения пронизывают также соответствующие области красоты и искусства. Когда архитектор рассматривает отношения между архитектурой и человеком, он демонстрирует то, что понимает и передает как «отношения между человеком и природой». Здания, которые строят люди, становятся частью расширения и экспансии человека и представляют собой тот образ, который человек хочет продемонстрировать. То, как здания смотрятся на природе, является отражением того, как сами строители смотрят на природу. По сути, природа – это более широкое «неорганическое тело» человека и «неорганическая природа человеческого духа», поэтому отношения между архитектурой и природой – это отношения между частью и целым.

Позитивное отношение к природной среде – характерная черта архитектуры И.М. Пея. Здания зависят от окружающей среды и должны учитывать рельеф и состояние растений, обращены ли они на юг или север, силу ветра, а также то, как справиться с холодом зимой и жарой летом. В цветовой гамме и материалах здание должно заимствовать черты природного окружения и в то же время выразить свои индивидуальные особенности.

Дизайн павильона Ортинга – еще один пример того, как И.М. Пей исследует связь между архитектурой и природной средой. Географически павильон расположен в прибрежной зоне Корнуолла, где волнистый рельеф, включающий небольшие холмы или скалы, обеспечивает зданию отличный угол обзора. Кроме того, благодаря близости к морю в Ортинге часто ощущается морской бриз и плеск волн. Такой выбор места не только позволяет зданию в полной мере использовать природные ресурсы света и ландшафта, но и обеспечивает тесную связь и взаимодействие здания с окружающей средой.

В окрестностях павильона Ортинга растет большое число разнообразных деревьев, включая такие распространенные местные британские породы, как дуб, сосна и бук. Кроны этих деревьев переплетаются между собой, создавая пышную зеленую тень. Архитектурная форма павильона повторяет простую кубическую и треугольную структуру, которая, как и крона сосны, органично вписывается в окружающую природную среду. Не нарушая целостности природы, искусственно спроектированное здание вписано в естественный ландшафт, чтобы сформировать определенную степень независимости от геометрической формы, а также обеспечить напряжение и баланс между двумя мирами – архитектурой и природой. Все здание не просто расположено в саду, оно прочно укоренено в природе как визуально, так и структурно. Павильоны незаметны с расстояния, но эта гармония с природой была описана Полом Меллоном как «чистая естественная красота» [5, с. 207].

Еще более поразительно то, что павильон находится рядом с морским побережьем, что дает ему уникальное преимущество для обзора. Стоя в павильоне, люди могут любоваться великолепным морским пейзажем, волнами, бьющимися о риф, морским бризом, ласково глядящим по щекам, словно в этот момент рассеиваются все проблемы. Павильон будто влился в объятия природы и стал ее частью, образуя прекрасную картину со всем, что его окружает.

В такой обстановке павильон естественным образом становится идеальным местом для отдыха и наблюдения за людьми. Он служит как визуальным центром, так и удобным функциональным жилым пространством. Чтобы выполнить две вышеперечисленные функции, чайный павильон не мог быть слишком маленьким, однако, если бы он был построен слишком большим, то казался бы несколько суетливым и шумным. Именно здесь И.М. Пей создал свою самую маленькую работу – отдельно стоящий смотровой павильон общей площадью всего 3 110 кв. футов (как отмечалось, 289 кв. м), который также служит местом для чайной церемонии. Он имеет восьмиугольную форму со сторонами размером 43 фута (13 метров), вход в него осуществляется снизу [5, с. 306] В центре верхнего этажа находится квадратный вход со скатной крышей, полностью выполненной из стекла и легкого стального каркаса, и лестницей, с которой сразу открывается панорамный вид на все 360 градусов.

Будь то утренний восход или вечерний закат, ясное небо летом или заснеженный пейзаж зимой, в павильоне всегда можно полюбоваться прекрасным ландшафтом. Здесь можно попить чай, насладиться видом на море и почувствовать спокойствие и красоту природы.

Можно сказать, что павильон Ортинга – это шедевр последних лет жизни И.М. Пейя, который не только демонстрирует глубокое архитектурное мастерство и уникальность дизайнерской концепции, но и воплощает глубокое понимание гармоничного сосуществования человека и природы. Это здание будет вечно стоять в саду на берегу гавани, становясь ярким пейзажем и свидетелем наследования и развития архитектурного искусства И.М. Пейя.

Литература

1. Ван Хуан. Эстетическое мышление архитектуры И.М. Пея. Ухань: Уханьский университет. 2014. 183 с.
2. Геро фон Бём. И.М. Пей о И.М. Пэе, пер. Линь Бин. Шанхай: изд-во Вэньхуэй, 2004. 179 с.
3. К. Маркс. Экономико-философские рукописи 1844 года. Пекин: Народное изд-во, 1979. 346 с.
4. Майкл Кэннелл. Биография И.М. Пея – мастера модернизма. Гонконг: Изд-во китайской литературы, 1997. С. 55–56.
5. Филипп Джудичео Джанет Адамс Стронг (ред.), пер. Ли Цзяцзе и Чжэн Сяодун. ПСС И.М. Пэя. Пекин: Изд-во электронной промышленности. 2011. 368 с.
6. Чжу Тао. Кросс-культурная архитектурная практика И.М. Пэя. Пекин: Журнал истории архитектуры, 2018. С. 89–105.

Советско-германские культурные связи в послевоенный период

Культурное сотрудничество СССР и Германии в советский период было сложным и многогранным процессом, на который значительное влияние оказывали идеологические установки и политическая конъюнктура. Несмотря на идеологическую напряженность, вызванную Второй мировой войной, руководство СССР понимало важность культурных связей с Германией, в том числе для формирования положительного образа СССР.

Одним из основных направлений культурного сотрудничества было установление и развитие контактов между представителями творческой интеллигенции, науки и образования. Организовывались поездки немецких писателей, художников, ученых и студентов в СССР, где им демонстрировались достижения советского общества и преимущества социалистической системы. Сравнительно быстро «нацистская культура и нацистская идеология были... отринуты большинством немцев. Здесь в первую очередь сыграли свою роль многовековые культурные традиции Германии. Сказались и усилия союзников, чей курс на то, что с помощью культуры можно осуществить “перевоспитание” и “переориентацию” немцев, в целом оказался верным» [2, с. 116].

Особое внимание уделялось формированию положительного образа СССР в глазах немецкой интеллигенции, которая рассматривалась как проводник советского влияния в Германии. В свою очередь, СССР знакомился с культурой и достижениями Германии, стараясь адаптировать положительный опыт к своим условиям, особенно в сфере образования, науки и техники. Организовывались выставки достижений советского искусства и науки в Германии, а также показы немецких фильмов и спектаклей в СССР. Подобный опыт взаимодействия имел большую традицию, как в дореволюционный период, так и в первые десятилетия советской эпохи, например, в конце 1920-х годов прошли выставки древнерусского искусства в Германии [8, с. 172]. После окончания Второй мировой войны, с 1945 по 1949 год, на территории советской зоны оккупации Германии, позднее ставшей Германской Демократической Республикой (ГДР), управление осуществляла Советская военная администрация в Германии (СВАГ, нем. *Sowjetische Militäradministration in Deutschland, SMAD*).

Стремясь создать в Германии «витрину социализма», СВАГ жестко контролировала все сферы культурной жизни: образование, средства массовой информации, литературу, искусство. Этот контроль осуществлялся через многочисленные механизмы: цензуру, чистки библиотечных фондов от «идеологически чуждой» литературы, навязывание интерпретации исторических событий, активное продвижение произведений соцреализма. Социалистический реализм,

как основной метод советского искусства, определял не только содержание произведений, но и саму возможность их публикации и перевода. Продвигались произведения, воспевающие труд, героизм, коллективизм и другие идеалы, издавались произведения советских авторов (М. Горький, М. Шолохов, В. Маяковский, А. Островский). Под запретом оказывались произведения, критикующие советскую власть, пропагандирующие религиозные ценности и «буржуазный» образ жизни. Например, в издательстве «Зуркамп» (*Suhrkamp*) публиковались преимущественно произведения, соответствующие этим идеологическим установкам, что позволяло издательству преодолевать идеологические барьеры и продолжать свою деятельность в ГДР. Целью такой культурной политики было формирование у немецкого населения нового мировоззрения, воспитание «нового человека», лояльного к СССР.

Важным инструментом культурного влияния стала пропаганда через средства массовой информации, особенно прессу. СВАГ, а затем и правительство ГДР, уделяли особое внимание контролю над печатными изданиями, радио и телевидением. Издавались газеты и журналы, освещавшие жизнь в СССР и пропагандировавшие идеи социализма, такие как «*Tägliche Rundschau*» и «*Neue Welt*». Однако не всегда немецкий читатель воспринимал советскую прессу как достоверный источник информации. В отличие от «*Tägliche Rundschau*», «*Neue Welt*» была ориентирована на более узкую аудиторию и ставила своей целью не столько идеологическую пропаганду, сколько обсуждение актуальных культурных и общественных проблем. Отношение немецкого населения к СССР на протяжении советского периода не было однородным.

Культурная политика СССР в Германии была направлена на денацификацию и демократизацию культурной жизни. В то же время немецкая классическая литература и музыка не были запрещены; немецкие классики, такие как Гёте, Шиллер, Лессинг и Гейне и др., интерпретировались в марксистско-ленинском ключе и использовались для легитимации социалистических преобразований. Несмотря на положительный антифашистский характер этой работы, она не достигла поставленных целей из-за ошибок в подборе литературы и приоритета политической литературы над художественной.

Активным каналом коммуникации было и научное направление: лектории, образовательные программы, деятельность общественных организаций. В школах вводилось изучение русского языка и советской истории, а в университетах советские лекторы читали курсы по истории, философии, педагогике. В репертуар театров включались произведения классической немецкой и русской литературы, а также фильмы, созданные на советских киностудиях. Основанная в 1945 году киностудия ДЕФА выпускала фильмы, обличавшие фашизм.

Культурные обмены, организованные в рамках этой культурной политики, служили, прежде всего, идеологическим целям. В обменах принимали участие не только известные деятели культуры, такие как писатели Б. Брехт и Т. Манн, композитор Д.Д. Шостакович и др., но и широкий круг менее известных деятелей культуры и науки. Активно переводились и издавались произведения советских авторов, таких как М. Горький, М. Шолохов, А. Толстой. В ГДР были поставлены

пьесы советских драматургов, например, «Русский вопрос» К. Симонова, «Дальняя дорога» А. Арбузова, демонстрировались фильмы «Броненосец «Потёмкин», «Александр Невский», «Иван Грозный», которые знакомили немецкую публику с достижениями советского искусства. Однако восприятие этих произведений немецким населением не всегда было однозначным.

Значительное внимание уделялось развитию культурных связей с отдельными группами населения, прежде всего с рабочими и молодежью. Были созданы многочисленные общественные организации, профсоюзы и молодежные объединения, такие как «*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*» и «*Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft*», которые должны были способствовать укреплению дружбы между советским и немецким народами. Для рабочих организовывались лектории, вечера отдыха и культурные поездки, для молодежи – спортивные соревнования, художественная самодеятельность и фестивали молодежи.

С наступлением «оттепели» в СССР и началом «новой восточной политики» в ФРГ активизировался культурный обмен между двумя странами, немецкие издательства проявили повышенный интерес к советской литературе, внимание было обращено в первую очередь на произведения Серебряного века и советского авангарда 1920-х годов. Влияние классической русской литературы оставалось значительным и впоследствии во многом повлияло на творчество немецкоязычных писателей. Об этом свидетельствует «обилие проблемно-тематических, сюжетных переключек с прозой Гоголя, Достоевского, Толстого...» – и не только в отношении одного писателя можно сказать, что он «открыто признается в любви к русской литературе..., в ряде романов, называя “моим” Пушкина, Гоголя, Достоевского» [4, с. 99].

Особую роль в процессе культурного трансфера сыграли культурные посредники – переводчики, литературные критики, редакторы. Ряду авторов посвящены отдельные статьи [1; 3; 5]. Так, Гизела Дрола (1924–1983) стала первопроходцем в области перевода советской литературы в ФРГ. Её блестящие переводы «Петербурга» Андрея Белого, «Джамили» Чингиза Айтматова и других произведений открыли немецкой публике богатство русской литературы советского периода. Г. Дрола была убеждена, что тексты должны говорить сами за себя, и отказывалась писать предисловия или пропагандировать советскую литературу, что, возможно, снижало её популярность среди широкой публики, но придавало авторским работам особую ценность в глазах интеллектуальной элиты.

Хуго Гупперт (1902–1982), австрийский коммунист, писатель и переводчик, проживший много лет в СССР, был одним из лучших знатоков творчества Владимира Маяковского; его переводы пьес были высоко оценены критиками и пользовались успехом у читателей.

Вольфганг Казак (1927–2003), профессор славистики Кёльнского университета, сыграл важную роль в формировании издательской политики «Зуркампа». Он был хорошо известен в СССР, имел тесные связи с немецкими и советскими культурными институтами, обладал глубокими знаниями русской

литературы. Казак рекомендовал издательству авторов и их произведения, писал предисловия к книгам, активно пропагандировал русскую литературу в немецком обществе.

Ильма Ракуза, швейцарская писательница и славистка, внесла значительный вклад в развитие «русской линии» издательства «Зуркамп». Именно она предложила издать прозу Марины Цветаевой и составила обширный список современных советских писателей, которых она рекомендовала к публикации. Её деятельность способствовала тому, что в программе издательства появилось много новых имён и произведений.

Взаимодействие этих культурных посредников с редакторами издательства, их личными интересами, эстетическими взглядами, а также с меняющимся политическим контекстом делали процесс культурного трансфера динамичным и непредсказуемым. «Зуркамп» не просто публиковал русскую литературу, но и стремился к тому, чтобы она была доступна широкому немецкоязычному читателю. Издательство выпускало книги в разных форматах: от дорогих подарочных изданий до более доступных «карманных» книг. Благодаря деятельности «Зуркамп» в Германии были опубликованы произведения широкого круга русских авторов: от классиков (Толстой, Достоевский, Чехов) до писателей Серебряного века (Блок, Белый, Ахматова, Цветаева) и советского периода (Каверин, Пастернак, Шолохов, Тендряков, Солженицын и др.). Несмотря на все трудности, связанные с идеологическим противостоянием, с проблемой взаимопонимания и недоверием, издательство «Зуркамп» на протяжении долгого времени оставалось одним из главных центров распространения русской литературы в Германии, открывало немецкому читателю богатство и разнообразие русской культуры.

В то же время в СССР публикуются немецкоязычные авторы. Так, в издательстве «Искусство» в 1971 г. выходит книга Р.-М. Рильке, вскоре появляется более объемное издание в серии «Литературные памятники» [6]. В изданиях была отражена и переписка автора с М. Цветаевой и Б. Пастернаком. Один из исследователей переписки известных русских поэтов и Р.-М. Рильке отмечает: «Австрийский поэт Рильке, русский поэт в эмиграции М. Цветаева и русский поэт советской эпохи Б. Пастернак оказались соединены» единым «культурным полем» [7, с. 32–33]. В дальнейшем наследие Р.-М. Рильке и названное эпистолярное наследие сохраняет свою актуальность и значение для исследователей, представителей разных областей научного знания. Не случайно недавно закончилась реализация межкультурного проекта «Рильке и Россия», организованного учебными заведениями России и Германии в рамках Российско-германских образовательных партнерств 2018–2020 гг.

Культурное сотрудничество между странами в советский период представляло собой многогранный и комплексный процесс, обусловленный историческим контекстом и идеологическими установками того времени. С одной стороны, СССР активно участвовал в восстановлении культурной инфраструктуры Германии, поддерживая театры, библиотеки, музеи и способствуя тем самым возрождению культурной жизни послевоенных лет. При этом значительное внимание уделялось образовательной сфере и обмену опытом в области

науки и техники. С другой стороны, культурное взаимодействие не было свободно от идеологического воздействия, что проявлялось в области культуры и литературы, например, в поддержке произведений социалистического реализма. Вопрос о месте и роли культурного наследия, сложности в интерпретации исторических событий также оказывали влияние на характер культурного обмена. Несмотря на сложности и противоречия, культурное сотрудничество между странами в советский период сыграло свою роль в послевоенном восстановлении и развитии двусторонних отношений, что позволило, при опоре на многовековую традицию, заложить основы для дальнейшего диалога между Россией и Германией.

Литература

1. Бакши Н.А. Русско-немецкий культурный трансфер (на примере издательства «Зуркамп») // Россия – Германия: литературные встречи (после 1945 года). М., 2022. С. 277–286.
2. Галактионов Ю.В. Духовная жизнь и культура послевоенной Германии (1945–1949 гг.). <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/4716/2/uvmi3-2005-06.pdf> (Дата обращения 15.01.2025).
3. Ерохин А.В. Русская и советская лирика в переводах саксонской поэтической школы // Россия – Германия: литературные встречи (после 1945 года). М., 2022. С. 723–748.
4. Котелевская В.В. Русский анархический текст в романе Томаса Бернхарда «Известковый завод»: стратегии рецепции // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 1. С. 98–109.
5. Кудрявцева Т.В. Владимир Маяковский в послевоенной Германии: традиции восприятия // Россия – Германия: литературные встречи (после 1945 года). М., 2022. С. 67–80.
6. Рильке Р.-М. Новые стихотворения. Изд. подгот. К.П. Богатырёв, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов; отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наука, 1977. 544 с. (Литературные памятники / Академия наук СССР; председатель ред. коллегии Д.С. Лихачёв).
7. Субботина-Мегириянц Т.А. Диалог лирических сознаний в общекультурном европейском пространстве (Р.-М. Рильке – Б. Пастернак – М. Цветаева) // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. Воронеж, 2000. Т. 2. С. 22–35.
8. Сыченкова Л.А. Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг. // Вопросы музеологии. 2019. 10 (2). С. 172–186. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.204>

Лариса Ахмыловская (Москва)

Международные музейные программы, посвящённые истории импрессионизма: серии Клода Моне

Исследовательские, культурно-образовательные и просветительские программы многих музеев мира в 2022–2025 гг. посвящены 150-летию Первой выставки импрессионистов, состоявшейся 15 апреля 1874 г.

Цель данной статьи – дать анализ Международной программы «Клод Моне: путешествие к сериям картин». Материалы музейного события и методика его организации определили круг *задач* исследования:

- проанализировать подход к презентации работ Клода Моне и организации выставочных мероприятий с точки зрения их содержания, хронологии представленных экспонатов, географии подготовки и проведения музейного события в Музее искусств Наканосима в 2023–2024 гг.;

- выполнить перевод каталога, подготовленного музеем Наканосима в сотрудничестве с международной группой кураторов и отражающего концепцию одной из исследовательских программ, посвященной 150-летию первой выставки импрессионистов в Париже;

- рассмотреть ряд публикаций, исследующих историю импрессионизма, явление японизма в европейской культуре, процесс взаимовлияния японского искусства и живописи импрессионистов в контексте творчества Клода Моне.

Объектом данного исследования является изучение процесса взаимовлияния импрессионизма и японского искусства в контексте межмузейного сотрудничества. *Предмет* исследования – международная исследовательская программа «Клод Моне: путешествие к сериям картин».

В процессе работы изучались:

- материалы международных музейных программ 2022–2025 гг., посвящённых истории импрессионизма;

- научные публикации, связанные с процессом взаимовлияния импрессионизма и японской культуры;

- издания, содержащие информацию о японских коллекциях произведений импрессионистов.

Методология анализируемой международной музейной программы основана на концепциях современных историков искусства, философов, культурологов. Каталог выставки, подробный искусствоведческий комментарий к представленным произведениям, видео, включённые в экспозицию, свидетельствуют о применении синтеза иконографического и формально-стилистического методов, предложенных Э. Панофским (1892–1968) [24].

Наряду с выставкой «Клод Моне: путешествие к сериям картин», состоявшейся в Японии в 2023–2024 гг., следует упомянуть и другие масштабные исследовательские проекты, посвящённые 150-летию Первой выставки импрессионистов. Среди них – презентация коллекции «Импрессионизм: пути к современности» в Музейном комплексе «Лувр Абу-Даби», о. Саадият, ОАЭ, 2022–2023; лекции по истории импрессионизма в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург, 2024; выставка «Париж 1874: изобретение импрессионизма», подготовленная Музеем Орсе в сотрудничестве с Национальной галереей в Вашингтоне и др.

Концепция, предложенная Музеем Орсе, состоит, по определению Кима Уилшера, в «переосмыслении радикальной природы импрессионизма» [32]. Показ 130 из 165 работ, впервые представленных на парижской выставке 1874 г., начался во Франции (26.03.2024–14.07.2024) и продолжился в США (08.07.2024–19.01.2025). В собрании картин тридцати представителей *Анонимного общества живописцев, скульпторов и гравёров* 1874 г. демонстрировалось произведение Клода Моне «Впечатление от восхода солнца». Именно оно дало название новому художественному направлению, символически обозначив приоритет и ценность впечатления в чувственном познании мира, «ясность, живость, полноту и смысловую гармонию перцептивных представлений» [4, с. 4–5].

Движение импрессионизма и импрессионистическое мировоззрение как выражение кризиса рационалистической картины мира – объект внимания М. В. Алпатовой, Л. Г. Андреевой, А.Н. Бенуа, Н.В. Бродской, Николен Бургер, Н.С. Джуманиязовой, Паскаля Дюрана, В.Т. Захаровой, Росса Кинга, Л.Е. Корсаковой, Е.В. Маркиной, Т.Н. Мартышкиной, Ю.С. Осиповой, Филиппа Пигэ, А.Т. Садуовой, Н.А. Синельниковой, Филлис Такман, Десмонда Фицджеральда.

Восприятию цвета в контексте разных культур посвящены статьи таких авторов как А.С. Шиманская, Сиинг Ван, Масафуми Монден, Роберт Финли, Кюнгхи Ли, Ллир Джоунс. Явление японизма, процесс взаимовлияния японской культуры и искусства импрессионистов исследуют Джоэл Айзексон, Фрэнсис Вайценхоффер, Норберт Вольф, Карин Х. Гримм, Марианна Делафон, Инага Сигеми, Кумазава Хироси, Шарль С. Моффе, Джон Ревалд, Кэтрин Роткопф, Элиза Рэтбоун, Вирджиния Спейт, Ангус Трамбл, Гэри Хики, Женестьева Эйткен, Мари-Жоэль Эшманн, Зейнеп Юксель.

Наряду с ежегодными конференциями, приуроченными к ретроспективам художников-импрессионистов, реализуются долговременные исследовательские проекты, направленные на изучение отдельных серий картин. Они проводятся при участии научных, образовательных, социальных институций, фондов и организаций, поддерживающих искусство и культуру. К таким проектам в последние годы относятся мероприятия, инициированные Музеем импрессионизма в Живерни (2020), Австралийским международным культурным фондом (2021), Фондом Луи Виттона (2022), Гримальди форумом (2023), Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (2024).

Актуальной в контексте международных музейных исследований и регулярно проводимых научных симпозиумов является тема японских коллекций произведений импрессионистов [16; 17; 19; 20].

Клод Моне: путешествие к сериям картин

Выставка «Клод Моне: путешествие к сериям картин» подготовлена при участии Франции и Института Франции в Японии в октябре 2023 – январе 2024 г. в Королевском музее Уэно (*The Ueno Royal Museum*, <https://www.uenomori.org/>), а затем, в феврале-мае 2024 г., в Художественном музее Наканосима (*Nakanoshima Museum of Art, Osaka Nakanoshima Museum of Art, Osaka*) [5; 22].

Как свидетельствует каталог музейного события, экспозиция включила 75 произведений Клода Моне (1840–1926) из более чем сорока музеев разных стран мира: Великобритании, Венгрии, Германии, Дании, Израиля, Ирландии, Монако, Нидерландов, США, Франции, Швейцарии.

Около трети представленных шедевров (23 картины) принадлежит коллекциям Японии. Многие из них вошли в программу «Границы импрессионизма» в музее Абено Харукас в октябре 2024 – январе 2025 гг.

Международную группу кураторов возглавили Бенно Темпель, директор Художественного музея в Гааге, Нидерланды, Майкл Кларк, бывший директор Национальной галереи Шотландии в Эдинбурге и Симада Норио, почетный профессор университета Джиссен в Токио.

Посетители Музея Наканосима, гости из разных стран, готовы были несколько часов проводить в очереди, чтобы увидеть любимые серии «Стога» и «Водяные лилии», став свидетелями грандиозного художественного видения Моне и удивительным образом передаваемого им впечатления [22].

Одна из центральных тем экспозиции – непрерывный диалог художника со временем и светом [5].

Моне, который, по справедливому замечанию Десмонда Фицджеральда, всегда будет считаться великим лидером импрессионизма [12, с. 181], известен своей необычайной чувствительностью к естественному освещению и цвету. Он преуспел в использовании мягких тонов и изображения теплого света, оставив после себя множество работ, передающих непрерывно меняющиеся состояния природы и впечатления от её движения [2; 13]. Природа на холстах Моне появляется в «теплом дыхании любви»; Октава Мирбо, Росс Кинг размышляют об успокаивающем воздействии картин Моне, которого современники называли *peintre du bonheur* (художником счастья) [18]. По мысли М.А. Волошина, «в самых своих приемах» Клод Моне является воплощением импрессионизма [1].

Секция 1. Моне, Ранние работы. В первом зале выставочного пространства представлено 9 произведений периода до импрессионизма, в том числе монументальное полотно «Завтрак» (*The Luncheon*, 1868–1869 гг.), запечатлевшее семью Клода Моне, гостью и служанку во время обеда. В 1870 г. картина была отклонена жюри парижского Салона, а четыре года спустя состоялась первая выставка импрессионистов. Работа «Завтрак», таким образом, сыграла

решающую роль в становлении Моне как основателя развивающегося протестного направления

«Портрет мисс Гюртье ван де Штадт» из Музея Крёллера-Мюллера в Оттерло, Нидерланды, написан в Заандаме в 1871 г. Семья Ван де Штадт занималась торговлей лесом и была одной из самых богатых в городе. По сравнению с другими работами художника, созданными в Заандаме, монохромное изображение семнадцатилетней девушки выглядит строгим и сдержанным. Недавно умер её отец Ян ван де Штадт Гюртье, чёрное платье, серьги и лента указывают на то, что девушка в трауре. Светлый фон и волосы героини написаны свободными, быстрыми мазками, лицо и платье, напротив, точно прорисованы.

Следует отметить, что в это время Моне уже начал собирать коллекцию японских гравюр, которая впоследствии станет украшением его дома в Живерни. За четыре месяца пребывания художника в северной голландской провинции им созданы 24 городских пейзажа, три из которых были представлены Музеем Наканосима среди его ранних работ.

Секция 2. Моне: Импрессионист включает 15 картин 1873–1886 гг. Первое, что мы видим в этой части выставки, работы с изображением лодки-студии и видами порта (1874). Они написаны в местечке Аржантей близ Парижа, где Моне жил в 1871–1878 гг. В этот период появилась и картина «Впечатление от восхода солнца» (1872), давшая название движению импрессионистов. Энергия тёплого солнечного света, танцующего и мерцающего на поверхности воды, проявляет внутренне ощущение созерцаемой природы, многообразие и спонтанность её светящихся оттенков и красок, отсутствие в ней чёрного и белого. Мягкой силой наполнены сияющие виды Вернона и другие пейзажи, созданные Моне в долине реки Сены.

Секция 3. Фокус на одном объекте включает 18 работ 1881–1886 гг., в которых Клод Моне концентрирует внимание на передаче настроения одного и того же места в разное время года и суток. Летом он часто пишет на нормандском побережье Ла-Манша, в 1881–1882 гг. исследует окрестности Дьеппа, примерно в девяноста километрах к востоку от Гавра, в котором прошло его детство, останавливается в Пурвиле и Варенжвиле.

Отсюда можно наблюдать прибрежное судоходство и писать каменные рыбацкие домики, построенные в эпоху Наполеона. Такое строение мы видим на картине «Рыбацкий домик в Варенжвиле» (1882). Едва угадывается дорожка к дому, с пёстро-го холма открывается вид на море, канал, усеянный парусными яхтами, сверкает в отдалении, яркая крыша дома контрастирует с сияющей гладью моря на горизонте, бесчисленные оттенки зеленого и розового передают движение тёплого летнего воздуха.

Секция 4. Серии полотен представляет работы 1886–1904 гг. Среди них: «Дождь в Бель-Иль» (1886) и другие пейзажи из серии «Побережье Бель-Иль»; несколько произведений знаменитой серии «Стога сена» (1884–1891); три картины с изображением моста Ватерлоо: «Мост Ватерлоо, пасмурная погода» (1900) из дублинской Галереи Хью Лейна, «Мост Ватерлоо, Лондон в сумерках» и «Мост Ватерлоо, Лондон на закате» (1904), они представлены художе-

ственной галереи Вашингтона, виды серии «Мост Чаринг-Кросс» (1903) из музеев Японии и Франции, другие полотна, запечатлевшие Темзу и Лондон.

«Серия Лондона – это вид реки с двух сторон: вид на Вестминстерское Аббатство и вид на мост, пересекающий реку наискось картины. Эти два остова повторяются десятки раз в серии», – пишет М.А. Волошин, отмечая, что Моне подходил к природе не как художник, «в душе которого острой трещиной поет одно запавшее в душу впечатление, ставшее частью его самого, а как ученый, которому нужно изучить одно явление со всех сторон, исчерпать его» [1].

Две из 15 картин, экспонируемых в этой части выставки, составляют особую гордость Художественного музея Пола в Хаконе, провинция Канагава. Это «Парламент, симфония в розовом» (1900) и «Стога сена в Живерни» (1884).

Секция 5. Кувшинки и сад в Живерни включает произведения 1986–1925 гг. Среди них «Пейзаж в Живерни. Эффект снега» (1886) из коллекции Музея Гехта, Университет Хайфы, «Наводнение в Живерни» (1896–1897) из Галереи Карлсберга в Копенгагене, «Дом среди роз» (1925) из собрания Музея Стеделейк в Амстердаме и ещё 11 полотен с видами Живерни, пять из которых относятся к серии «Водяные лилии» или «Кувшинки» (1907–1919) [6]. Здесь следует упомянуть и о сотрудничестве японских музеев с французским искусствоведам Филиппом Пигэ, правнуком Клода Моне. Начиная с 2010 г., исследователь посещал Японию с лекциями, посвящёнными архиву, обнаруженному в Живерни, и созданию цикла «Нимфеи», включающего 250 изображений кувшинок, выполненных в последние тридцать лет жизни Клода Моне (*Claude Monet prospectif: Les Nymphéas, une oeuvre in situ*. <https://benesse-artsite.jp/en/story/20160402-514.html>).

Заключительная часть выставки в Музее Наканосима охватывает всю вторую половину жизни художника, что позволяет воочию наблюдать изменения в восприятии цвета, который с годами передан все менее интенсивно [18]. Не фокусируясь на офтальмологических причинах, подробный комментарий, сопровождающий эту часть выставки, указывает на то, что в поздних работах (1918–1922) использование белого, зеленого и синего сменилось на более расплывчатые и неясные фиолетовые и желтые тона. Картины Моне становились всё более абстрактными с ярко выраженным использованием красных и желтых оттенков, нанесенных на холст широкими и крупными мазками кисти. Расположение работ в финальной части экспозиции создаёт эффект, производимый в овальном зале парижского музея Оранжери, где полотна из серии «Водяные лилии», подаренные художникам Франции (1918), были размещены в соответствии с его планом (1927) [25].

Важным дополнением экспозиции «Клод Моне: путешествие к сериям картин» и одним из организующих элементов музейного события стала карта путешествий Клода Моне, отразившая в хронологическом порядке запечатлённые в полотнах места пребывания художника в родной Франции и за её пределами – в Голландии, Англии, Норвегии, Италии. Среди них – порт Онфлёр в Нормандии (1864), деревня Сент-Адресс на побережье Ла-Манша (1864), местечко Буживаль к западу от Парижа (1870), Трувиль (1870), Лондон (1870), За-

андам, Голландия (1871), Аржантей (1871–1878), Гавр (1845, 1872), Париж (1840, 1859), Ветей (1878, 1901), Фекам (1881–1882), Пурвиль (1882, 1897), Этрета и Порт д'Амон (1868, 1883, 1885, 1886), Бордигере, Италия (1883), Живерни (1883, 1890–1926), Фреслин (1889), Руан (1892, 1893), Сандвикен, Норвегия (1895), Дьеп (1896), Венеция (1908).

Международная исследовательская программа «Клод Моне: путешествие к сериям картин» была подготовлена в сотрудничестве представителей 12 стран старого и нового света. Каждый из более чем сорока музеев-участников нашёл возможность предоставить для показа одну-две работы.

Часть экспонатов выставлялась в Японии на протяжении лишь нескольких дней, в связи с включением картин в несколько программ, посвящённых 150-летию первой выставки импрессионистов. В этих обстоятельствах системный и слаженный творческий подход международной группы экспертов, продуманная методика организации события были особенно важны и эффективны.

Значительная часть комментария, сопровождавшего экспонируемые произведения, а также видеоматериалы, включённые в выставочную программу, была посвящены взаимовлиянию импрессионизма и японской культуры.

Моне и японская культура

Как многие художники, очарованные японским искусством, Клод Моне изучал укиё-э в частных парижских студиях (1859–1863). С 1871 г. Моне собирает японские гравюры, в его коллекции более двухсот работ японских авторов, в том числе 46 эстампов Утамаро Китагава (1753–1806), 23 гравюры Хокусая Кацусики (1760–1849) и 48 гравюр Хиросигэ Утагава (1797–1858), то есть всего 117 гравюр этих знаменитых мастеров [2].

В 1880-е гг. он живет в местечке Живерни на берегу Сены, где о его увлечении говорит всё: арочный мост в японском саду, обеденный сервиз, стиль предметов мебели и интерьера. Сегодня отдельные элементы нормандского поместья Клода Моне можно видеть в дизайне японских офисов. Так, например, фасад здания компании *Fair International* в префектуре Осака воспроизводит форму дверей в Живерни и их цвет – *Giverny* – яркий, радостный, чистый, холодный синий цвет, в котором преобладает зеленый пигмент и отсутствует красный. Полная и точная копия сада Моне была открыта в 2000 г. в префектуре Кочи на юге о. Сикоку (<https://www.kjmonet.jp/english/>).

Многие серийные работы Моне созданы во многом под влиянием цветной графики Хокусая (серия «100 видов священной Фудзи»). Моне, как и других импрессионистов, интересуют изменчивые состояния природы, необратимо ускользающие, исчезающие виды [9; 28]. Появляются полотна-вариации на одну сюжетную тему с разным содержанием. Такова серия картин, посвящённых мысу Антибна побережья Лигурийского моря (*Antibes. Côté d'Azur*), которую художник писал утром и после полудня, осенью, летом и весной.

На творчество Моне повлияли мотивы, техника и изображение цвета в японском искусстве. Первое впечатление, переданное живописцем, останавливает мгновенье, и ускользающие виды не исчезают. На картинах Моне прекрас-

ное остаётся в его несовершенстве, мимолётности и подлинности, что созвучно по-прежнему актуальной эстетике ваби-саби, связанной с «глубоким внутренним одиночеством (когда речь идет о чувствах), или состоянием покоя и чистоты (когда речь идет об объектах), которое возникает, когда мы освобождаемся от уз мирского и материального» [27, с. 124].

Два столетия изоляции Японии от внешнего мира в XVII–XIX вв. способствовали сохранению уникального восприятия и отображения реальности, развитию особого художественного языка, который остался совершенно нетронут внешними влияниями, чем и объясняется столь сильное воздействие японского искусства на европейских художников и явление, известное как *японизм* (термин введен в 1872 г. Филиппом Берти, 1830–1890) [8; 16; 17].

В 1860–1890 гг. западные художники активно интегрировали предметы и декоры в японском стиле в свои картины, экспериментировали с новыми техниками, обращались к новым форматам, например *какемоно* (япон. – висящая вещь) – вертикально подвешенный свиток из бумаги или шёлка, наклеенный на специальную основу, обрамлённый парчовой каймой и снабжённый по краям деревянными валиками.

Популярность японской гравюры в Париже в начале 1860-х гг. и интерес французских живописцев к ней определялись, в частности, асимметричной композицией. «По мнению Академии, центральное положение картины должно быть симметричным, однако импрессионисты нарушали это правило и, вероятно, были вдохновлены японскими гравюрами на дереве», – отмечает Зейнеп Юксель в работе «Влияние японского искусства на Клода Моне» [33]. Одним из ярких примеров влияния японской гравюры на композиционные решения Моне является зимний пейзаж «Повозка на заснеженной дороге в Онфлёр» (*La Charrette, route sous la neige à Honfleur*, 1865).

Быстрые мазки импрессионистов – своеобразная метафора стремительного потока дней. Их творчество отражает процесс современной им жизни, её повседневность и перемены, связанные с промышленной революцией. Их привлекает архитектура строящихся высоких зданий, они видят предмет искусства в картинах города, домах, сталелитейных заводах, обычных улицах и открытых парижских кафе.

Непосредственное переживание момента часто передаётся импрессионистами в той или иной, как бы незначительной, детали события. Они обновляют и смягчают цветоцветовой строй живописи, меняют композиционные приёмы; используют разнообразные точки созерцания (сверху, издали, изнутри); отказываются от исторических сюжетов и помещения главных действующих лиц в центр картины, как того требовали каноны академического искусства; провозглашают свои новые принципы восприятия и отражения окружающего мира.

Природа – один из наиболее значимых предметов их художественного эксперимента. Они предпочитают работать на открытом воздухе, любя пейзажами и морским побережьем. Иногда, оставаясь в одном из живописных мест месяцами, они пишут его вновь и вновь. Очевидной особенностью, отличавшей

их от художников других направлений, является широкий спектр пленэрных сюжетов [23].

Произведения импрессионистов казались современникам слишком спонтанными, незавершёнными и не достойными внимания. Большая часть их работ была отвергнута Парижским салоном, так появился Салон отверженных (*Salon des Refusés*, 1863). Попытки художников выставлять свои картины не имели успеха до 1874 г., когда группа, включавшая Моне, Ренуара, Дега и других, организовала первый независимый показ и стала называть себя *Анонимным обществом живописцев, скульпторов и гравёров* [7].

Одним из немногих, кто выступил с позитивной оценкой нового направления, был поэт Стефан Малларме, посвятивший им своё эссе «Импрессионисты и Эдуард Мане», первоначально напечатанное в лондонском издании на английском языке (1876), и вновь открытое в начале XXI в., с появлением перевода текста на французский язык. Эссе Малларме о кризисе искусства в контексте социально-политических изменений 1880–1890 гг. приводит в полной версии (1998) и комментирует бельгийский исследователь Паскаль Дюран [8].

Французский искусствовед Теодор Дюре (1838–1927) во время своего кругосветного путешествия два месяца находился в Японии (1872). Материалы, посвящённые японской культуре, были в том же году представлены на мюнхенской выставке [30]. Имея возможность познакомиться с культурой Азии, Дюре, один из первых исследователей творчества Хокусая, написал ряд статей о японском искусстве и книгу о своих путешествиях (1874).

Моне, открывший для себя гравюры укиё-э в Голландии (1871), демонстрирует в своём творчестве техники, вдохновленные гравюрами Хокусая. Рассматривая творчество Хокусая с точки зрения композиции, мазка кисти и яркости цвета, Инага Сигэми указывает именно на те параметры, которые интересовали импрессионистов [14]. Японскому искусству не хватает линейной перспективы и под его влиянием меняется западная художественная техника, в ней появляется некая «бескаркасность» [33]. Теодор Дюре отмечает, что живописи японцев не свойственны симметричные повторы, художники от них отказываются, свободно разбрасывая декоративные мотивы «без какой-либо видимой системы, но благодаря их чувству пропорции результат полностью удовлетворяет визуальному вкусу» [9].

Импрессионистов привлекает концепция свободной композиции, они видят, что японские художники пишут, не следуя классическим композиционным правилам. Интерес Моне к японской живописи и знакомство с искусствоведом Теодором Дюре (1873) дают художнику ясное понимание японской культуры. Моне вдохновляют наблюдения Дюре, который обращает особое внимание на смелость мазка кисти в японских гравюрах и указывает на то, что самые контрастные и резкие цвета оказываются рядом: зеленый, синий и красный используются вместе, без промежуточных полутонов.

Воспринять природу своим зрением и передать ее именно так, как видит её человеческий глаз, окрашенную солнечными лучами или окутанную туманом – так понимал цель живописца учитель Клода Моне *Эжен Буден* (1824–

1898), утверждая, что «три мазка кисти с натуры стоят больше, чем два дня работы в студии» [33]. Следуя примеру наставника, Моне к 1964 г. начинает работать на открытом воздухе, пишет масляными красками без набросков. Композиционные решения для него зависят от выбора точки обзора и солнечного освещения. По мысли историка искусств Ангуса Трамбла (1964–2022), именно японское искусство сформировало Моне как художника, изменило его взгляд на природу и современную ему жизнь [29].

Открытие и популяризацию азиатской культуры в Париже связывают с именем представителя деловых кругов Сэмюэля Бинга (Samuel Siegfried Bing, 1838–1905). Изучение японской культуры и, в частности, гравюр на рубеже 50–60-х гг. XIX в. не означало их копирование, но определенно помогало европейским художникам того времени получать новые подтверждения своих открытий. Европейцы находили скорее форму, чем вдохновение для своего видения, чувствования, понимания и интерпретации природы, что вело не к подражанию японскому искусству, а к усилению оригинальности личного восприятия. Об этом пишет в статье о первой выставке импрессионистов историк искусств Эрнест Шено (*Ernest Chesneau*, 1833–1890) [15]. Очевидно, что импрессионизм, формировавшийся под влиянием японской культуры, оказал в дальнейшем сильное влияние на развитие всего западного искусства.

В начале 1860-х гг. Моне особенно интересуется снежным пейзажем. Вместе с Фредериком Базилем (1841–1870) он на всю зиму отправляется в Онфлёр. Камиль Писсарро (1830–1903), делясь в письме к сыну [33] впечатлениями от выставки японских гравюр в галерее коллекционера Поля Дюран-Рюэля (1831–1922), называет серые закаты яркими примерами импрессионизма, характеризует Хиросигэ Утагава как «замечательного импрессиониста», сообщая, что он сам, Огюст Роден и Клод Моне с энтузиазмом относятся к снегу.

Моне стремится запечатлеть все состояния снежного пейзажа: яркий солнечный свет и голубые тени на глубоком снегу, темнеющее под тусклым низким небом заснеженное пространство, сумрак и безмолвие зимнего дня, закатные лучи на снегу, тающем у проселочных дорог, падающий снег, словно поглощающий небо. Анализу зимних импрессионистских пейзажей посвящено издание «Импрессионисты зимой: Эффект снега» [21].

Исследователи отмечают, что Моне писал снег чаще, чем кто-либо из импрессионистов. Его интересовали не только традиционная концепция снежного пейзажа, место, время суток, качество освещения самого снега, но и неожиданные, нетипичные явления зимы; он экспериментировал с новой техникой и формой.

На развитие стиля Моне влияли зимние пейзажи 1850-х гг. Гюстава Курбе (1819–1877), знакомство с творчеством японских и голландских художников. Одна из ранних зимних картин Моне – «Повозка на заснеженной дороге в Онфлёр». В дальнейшем он вновь и вновь возвращался к зимним сюжетам, стремясь изобразить их при разном освещении и меняющейся погоде. Испытывая влияние Курбе, он в то же время избегал его мотивов, сокращая количество оттенков и следуя собственному стилю. Экспериментируя с отражением света в

разное время, Моне придавал всё большее значение источнику света, наблюдая за его эффектами в одном и том же месте. Использование сильных и выразительных линий придавало изображению новый акцент.

В работе «Повозка на заснеженной дороге в Онфлёр» запечатлён путь к известной многим импрессионистам ферме Сен-Симон. Она была домом для таких художников, как Жан-Франсуа Милле (1814–1875), Констан Труайон (1810–1865), Гюстав Курбе (1819–1877), Нарсис Диаз (1807–1876), Эжён-Луи Будён (1824–1898).

В 1864–1867 гг. Моне проводит здесь большую часть времени и часто пишет эту дорогу, словно зовущую к движению. Пейзаж создан в то время года, когда атмосферные изменения особенно мимолётны, а колебания света значительно меняют вид природы. Картина создает смешанное впечатление: в ней угадываются одиночество и грусть, но есть и ощущение умиротворения. Вопреки названию возникает впечатление, что главный объект внимания художника отнюдь не повозка. Фокус картины находится несколько правее, в конце дороги, что не соответствует традиционным академическим правилам, картину нельзя назвать объёмной; изображаемые объекты располагаются далеко. Важным моментом, на который также указывают исследователи творчества Моне, является создание «формы треугольника» [33].

Как мы видим, треугольник дороги создает перспективу, раздвигает границы изображения, даёт зрителю ощущение пребывания в пространстве от того места, где находится художник, до самого дальнего горизонта, куда устремляется дорога и движущаяся по ней повозка. Один цвет смешивается с другим, благодаря быстрым и мелким мазкам кисти. Для передачи света и теней на снегу Моне использует жёлтый, синий и фиолетовый цвета; жёлтый создаёт сияние, а контрастные синий и пурпурный передают ощущение тени. Моне одним из первых художников-импрессионистов применил технику цветных теней. Джон Ревалд, в своём монументальном исследовании, содержащем 623 иллюстрации, описывает подобные эксперименты как исследование проблемы теней, которые «не бывают серыми или черными» [3; 26; 31].

Пейзаж «Повозка на заснеженной дороге в Онфлёр» созвучен работе «Вечерний вид улицы Саруака» известного автора гравюр Хиросигэ Утагава (1797–1858). Композиция этой работы и использование формы треугольника в изображении дороги определенно вдохновили Моне.

Композиционные решения, техники создания перспективы, выбор цвета в японской гравюре позволили импрессионистам по-новому взглянуть на живопись, повлияли на творчество каждого из них.

Ведущая роль в адаптации японского искусства, по общему признанию, принадлежит Клоду Моне, что подтверждает большая часть его произведений 1860–1870-х гг. Международная программа «Клод Моне: путешествие к сериям картин» объединила прекрасные работы из собраний лучших музеев мира. Их выставочная и академическая деятельность, созидательный опыт межмузейных проектов заслуживают пристального внимания.

Опираясь на мировой опыт музейных событий минувшего десятилетия, связанных с изучением импрессионизма, программа отсылает к новейшим публикациям, комментирующим внимание импрессионистов к свободной композиции, свежести и яркости колорита, мотивам, технике, выборе и передаче цвета в японской живописи. Единство конструктивных целей, тщательно выработанная общая концепция, последовательные усилия экспертов и профессионалов, представляющих разные страны, служат дальнейшему развитию и объединению науки и практики в области теории и методики музейного дела, социологии, психологии, философии, искусствоведения и культурологии.

Культурологический подход к раскрытию смысла произведений Моне, представленных в пяти залах музея с подробным комментарием, продемонстрировал эффективность применения синтеза иконографического и формально-стилистического методов. Пониманию существенных тенденций духовной жизни художника способствовало знакомство с его мировоззрением в широком историко-философском контексте эпохи.

Отмеченные в статье музейные события и научные симпозиумы позволяют заключить, что влияние японского искусства на творчество Моне остаётся важнейшим направлением международных исследований, посвящённых истории импрессионизма. В контексте новейших межмузейных проектов актуальным является обращение к японским коллекциям европейской живописи. Подробное изучение материалов программы «Клод Моне: путешествие к сериям картин» и академических работ, исследующих процесс взаимовлияния японской культуры и живописи импрессионистов, позволило:

- проанализировать подход к презентации работ Моне и организации выставочных мероприятий в Музее искусств Наканосима в 2023–2024 гг.;
- оценить их эффективность, сфокусировав внимание на содержании, географии подготовки и проведения, хронологии представленных экспонатов;
- выполнить перевод каталога, отражающего концепцию одного из масштабных событий, проводимых в музеях мира в 2022–2025 гг. и посвященных 150-летию первой выставки импрессионистов.

Представленные в статье источники могут применяться в процессе изучения иностранного языка студентами и аспирантами творческих и гуманитарных вузов.

Литература

1. Волошин М.А. Письмо из Парижа. (I. Клод Монэ. Итоги импрессионизма. П. Англада). Вesy: Ежемесячник искусств и лит. М.: Скорпион, 1904, № 10. С. 42–48.
2. Aitken G., Delafond M. La Collection d'estampes Japonaises de Claude Monet. Paris: LaBibliotheque des Arts, 2003. 189 p.
3. Aspects of Monet: a Symposium On the Artist's Life and Times. Rewald, John & Weitzenhoffer, Frances, eds. New York: Abrams, 1984. 271p.
4. Baumgarten A.G. Reflections on poetry. Berkeley: University of California Press. 2023. 142 p.

5. Claude Monet: Journey to Series Paintings | Nakanoshima Museum of Art, Osaka. URL: <https://nakka-art.jp/en/exhibition-post/monet-2023-en/> (дата обращения: 18.03.2025).
6. Claude Monet Water Lilies Analysis. URL: <https://victorian-era.org/monet-water-lilies-analysis.html> (дата обращения: 25.02.2025).
7. Decker M. de Claude Monet. Paris: Pygmalion. 2009. 336 p.
8. Durand P. Crises. Mallarme Via Manet (de the Impressionists and Edouard Manet a Crise de Vers). Leuven:Peeters,Vrin.1998. 270 p.
9. Duret T. Voyage en Asie: Le Japon. La Chine – La Mongolie. Java. Ceylon – L'Inde (French Edition). Paris: Adamant Media Corporation. 2001. 377 p.
10. Eschmann M.J. Japonism: This Is What Claude Monet's Art Has in Common with Japanese Art 2020. URL: <https://www.thecollector.com/claude-monet-japonism/> (accessed on March 3, 2025).
11. FitzGerald D. Claude Monet: Master of Impressionism // Brush and Pencil, Vol. 15, No. 3 (Mar., 1905), P. 181–195. <https://doi.org/10.2307/25503805> URL: <https://www.jstor.org/stable/25503805> (дата обращения: 23.02.2025).
12. Grimme K.H., Wolf N. Impressionism. London:New Holland Publishers Pty, Limited, 2007. 95 p.
13. House J. Monet: Nature into Art.New Haven: Yale University Press, 1988. 256 p.
14. Inaga S. The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme // Japan Review, 2003. Issue 15. P. 77–100.
15. Isaacson J. Monet: Le Boulevard des Capucines en Carnival. URL: https://www.researchgate.net/publication/350093487_Mon_vard_des_et_Le_Boule_Capucines_en_Carnival (accessed on March 3, 2025).
16. Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854–1910. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975. 220 p.
17. Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries. New York: Harmony Books, 1981. 432 p.
18. King R. Mad Enchantment: Claude Monet and the Painting of the Water Lilies New York City: Bloomsbury USA. 2016. 416 p.
19. Kumazawa H. Private and Corporate Collections and Public Museums: Impressionist Collections in Japan Following the Second World War// Japan's Love for Impressionism Exposition Catalogue. Munich London New York: Prestel, 2015. 256 p. P. 208–215.
20. Miura A. Japan and the Impressionists: The Collections of French Paintings and the Interrelation between French and Japanese Art // Munich London New York: Prestel, 2016. 254 p. P. 12–21.
21. Moffett C.S., Rathbone E.E. Monet, Impressionists in Winter: Effets de Neige. London: Philip Wilson Publishers, 2003. 240 p.
22. Monet Series Scenes Osaka Nakanoshima Museum of Art – Klook Россия URL: <https://www.klook.com/ru/activity/98658-claude-monet-journey-series-paintings-nakanoshima-museum-art-osaka/> (дата обращения: 2.03.2025).

23. Pacific Rim Modernisms. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 373 p.
24. Panofsky E. Studies in Iconology. New York City: Harper & Row, 1972. 400 p.
25. Portulese A. A Phenomenology of Display: Monet's L'Orangerie, the Panorama Rotunda, and the History of Proto-Installation Art. Academia.edu URL: https://www.academia.edu/61679219/A_Phenomenology_of_Display_Monets_LOrangerie_the_Panorama_Rotunda_and_the_History_of_Proto_Installation_Art (дата обращения: 24.02.2025).
26. Rewald J. The History of Impressionism. 4th ed. New York: Museum of Modern Art, 1987. 672 p.
27. Silva J. A.T. Wabi-Sabi: A Way for Science (and the World) to Rediscover Itself // The Asian and Australasian Journal of Plant Science and Biotechnology, 2013, Vol. 7 (Special Issue 1). P. 124–126.
28. The New Painting: Impressionism, 1874–1886. Washington, DC: National Gallery of Art, 1986. 509 p.
29. Trumble A. Monet and Japan. Canberra: The Gallery. 2001. 216 p. Wolf, Norbert Impressionism. Reimagining Art. Munich: Prestel Verlag GmbH & Company KG, 2023. 272 p.
30. Westheider O., Philipp M., Heinrich C. Claude Monet: The Truth of Nature, Munich: Prestel. 2019. 280 p.
31. Wildenstein D. Monet. The Triumph of Impressionism. Cologne: Taschen, 2022. 588 p.
32. Willsher K. It's time to re-examine its radical nature: Paris to celebrate 150 years of impressionism // The Guardian. 31 Dec 2023. Guardian Media Group. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/dec/31/paris-impressionism-musee-dorsay-1874-exhibition-avant-garde-art> (accessed on February' 12, 2025).
33. Yuksel Z. The Influence of Japanese art on Claude Monet. Paris: The American University of Paris. 2016 (28). URL: https://www.academia.edu/28799009/The_Influence_of_Japanese_art_on_Claude_Monet (дата обращения 26.02.2025).

Яна Бочкарева, Светлана Решетникова (Казань)

Рубежи творчества Виттории Тези

Настоящая статья посвящена первой темнокожей примадонне Виттории Тези-Трамонтини (1701–1775), являющейся современницей и партнершей по сцене таких выдающихся певцов-кастратов, как Фаринелли, Сенезино и Каффарелли.



Рисунок 1. Виттория Тези в венецианском театре San Giovanni Grisostomo. Оперный карнавал 1735–1736 гг. Карикатура А.М. Занетти [9]

Прекрасные голоса высоко ценились во всех странах и во все времена. Но государственная политика, указы и запреты различного рода напрямую воздействовали на культуру и искусство. Так, например, на формирование традиций вокального исполнительства в Италии большое влияние оказал запрет на женское пение в церкви, введенный в Папской области еще в XVII веке. В результате чего женщин начали заменять певчими мальчиками. А ввиду того, что голоса их менялись в связи с половым созреванием, мальчиков стали подвергать процедуре кастрации (до мутационного периода) с целью сохранения чистого, светлого, высокого голоса уже во взрослом возрасте [1].

Затем запрет на женское исполнительство распространился в Папской области и на театральные представления. И к началу XVIII века на оперных сце-

нах стали доминировать певцы-кастраты¹. Но в других областях Италии оперные певицы продолжали выступать в спектаклях наравне с кастратами. Среди выдающихся исполнительниц того времени были сопрано Франческа Куццони, контральто Фаустина Бордони и контральто Виттория Тези.

Виттория Тези родилась в семье лакея африканского происхождения, находящегося на службе у принца Фердинандо Медичи [9]. С раннего детства она начала заниматься пением и осваивать основы актерского мастерства сначала с Франческо Реди во Флоренции, а после переезда с родителями в Болонью в 1715 году – с Франческо Кампельджи. Позднее, оттачивая вокальное мастерство, певица стажировалась у знаменитого педагога, певца-кастрата Антонио Бернакки, [5; 8, р. 19]. По-видимому, она получила прекрасную вокальную подготовку, о чем свидетельствовал один из знаменитых маэстро того времени Джованни Манчини. В своем труде «*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*» (1774) он писал, что Виттория Тези достигла полного мастерства в искусстве пения [8, р. 19–20].

Оперный дебют Виттории Тези состоялся в 16-летнем возрасте, тогда она выступила в опере «Дафна» Эмануила Асторги (Парма, *Teatro Ducale*). Затем пела в театрах Флоренции, Мантуи и Венеции, исполняя в основном брючные роли [9].

В 1717 году Тези была приглашена в Дрезден для участия в постановке оперы «Юпитер в Аргосе» Антонио Лотти, где исполнила женскую партию Дианы в сотрудничестве с известным альтистом Сенезино и другими артистами (см. *Таблицу 1*) [6].

Таблица 1. Действующие лица и исполнители оперы «Юпитер в Аргосе» А. Лотти

Персонаж	Тип голоса	Исполнитель
Арет	Кастрат-альт	Франческо Бернарди (Сенезино)
Изида	Сопрано	Санта Стелла Лотти
Эраст	Кастрат-сопрано	Маттео Берселли
Калистр	Сопрано	Антония Мария Лауренти
Диана	Контральто	Виттория Тези
Ликаон	Тенор	Франческо Гуиккарди
Клеон	Бас	Джузеппе Боски
Веспетта	Сопрано	Ливия Константины
Мил	Бас	Лукрецио Борсари

¹ Голоса певцов-кастратов делились на высокие и низкие. Обладателей высоких голосов называли кастратами-сопрано или сопранистами, а низких – кастратами-альтами или альтистами.

Как видно, в *Таблице 1* представлена типичная расстановка оперных партий, существовавшая в XVIII веке, где ведущее положение занимали кастраты, сопрано и контральто, а тенора и басы – второстепенное.

В 1718 году в Италии Тези спела партию Клаудио в опере «Лусио Папирio» Джузеппе Орландини (Оперный карнавал, *Teatro Arciducal*, Мантуя, 1718) [7]. В следующем году, уже в Дрездене, она исполнила женскую партию Матильды в опере «Феофан» Антонио Лотти (см. *Рисунок 2*) [6].

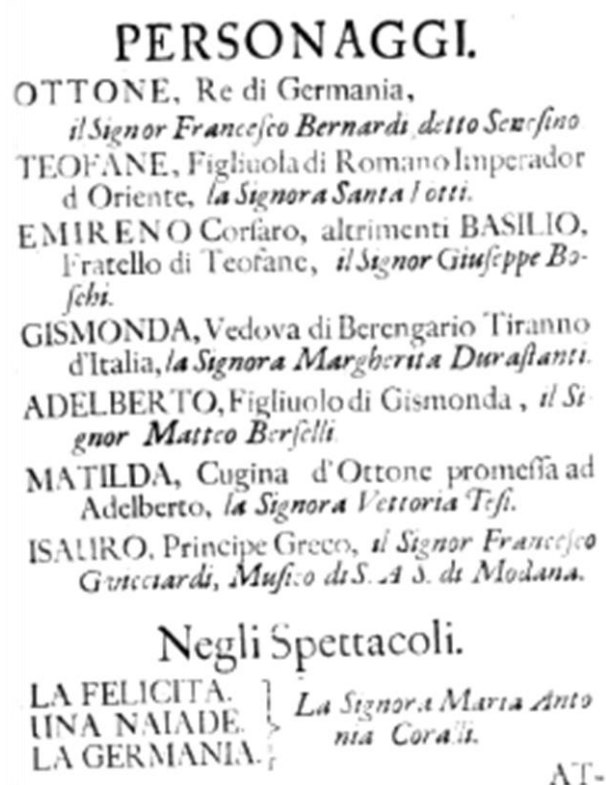


Рисунок 2. Главные действующие лица в опере «Феофан» А. Лотти [6]

Так, с 1717 по 1720 годы певица попеременно пела то в Италии, то в Саксонии, столицей которой в то время являлся Дрезден. А в 1721 году Виттория Тези вернулась на родину, где и проработала ближайшие двадцать шесть лет, лишь изредка выезжая на гастроли в Испанию и Австрию [5; 9].

Эти годы оказались чрезвычайно насыщенными для Виттории Тези. В 1721 году во флорентийском театре *della Pergola* она спела одну из партий в опере «Тит Манлий» Луки Антонио Предьери, а в болонском театре участвовала в премьере оперы «Астарт» того же автора, помимо других спектаклей. В 1722 году она работала в миланском *Regio Ducale*, где исполнила оперу «Аргиппо» Андреа Стефано Фьоре и в венецианском *San Giovanni Grisostomo*, где спела оперу «Арминию» Карло Франческо Поллароло. Следующие театральные сезоны примадонны были отмечены премьерами таких опер, как «Верные друзья» Томазо Альбиниони (1723, *San Angelo*, Венеция) и «Оронте» Джузеппе Орландини (1723, Милан, оперный карнавал) [5]. 1724 год ее творчество было ознаменовано тем, что она впервые выступила на одной сцене с сопранистом

Фаринелли, исполнив оперу «Гераклия» Леонардо Винчи (*San Bartolomeo*, Неаполь) [5; 9]. В 1825 году те же артисты представили в Неаполе оперу «Марк Антоний и Клеопатра» Иоганна Адольфа Хассе, где контральто исполняла мужскую роль римского полководца, а кастрат-сопрано – женскую роль царицы Египта [5; 9]. Это была одна из последних травестийных ролей, прозвучавших у кастрата Фаринелли, поскольку в дальнейшем он постепенно перешел к исполнению мужских ролей [2, р. 40].



Рисунок 3. Знаменитый неаполитанский кастрат-сопрано Фаринелли, который пел в *Teatro d'Aliberti*.

Карикатура П.Л. Гецци. 2 марта 1724 года [3]

Сотрудничество Виттории Тези с певцами-кастратами продолжилось и в дальнейшем. В 1729 году в Милане в *Teatro Regio Ducale* примадонна исполнила оперу «Эврин» Предъери с участием Каффарелли [5; 9]. В 1731–1734-х годах она гастролировала с Фаринелли по городам Италии, среди которых Турин, Болонья, Милан и Феррара, исполняя оперы «Катон в Утике» Иоганна Хассе, «Фарначе» Антонио Лукини Порты, «Арианна и Тезео» и «Меропа» Риккардо Броски, «Артаксеркс» Леонардо Винчи и другие [2, р. 284–286]. В 1739–1740-х годах Тези была приглашена в Мадрид, где вновь пела с Каффарелли [9].

Выступая на сцене с певцами-кастратами, Тези зачастую исполняла героические мужские партии (*primo uomo*): Ахилл в опере «Ахилл в Скиро» Доменико Сарро (Неаполь, 1737), Арбаче в опере «Артаксеркс» Леонардо Лео (Неаполь, 1737) [9]. Помимо мужских ролей, Виттория Тези выступала в ролях мужественных и волевых героинь (*prima donna*), переодетых в мужчин: Семирамида в операх «Узнанная Семирамида» Николы Антонио Порпоры (Неаполь, 1739) и Кристофа Виллибальда Глюка (Вена, 1748) или Эмира в операх «Си-

рой» Иоганна Адольфа Хассе (Болонья, 1733) и Георга Кристофа Вагензейля (Вена, 1748) [9].

Исполнительская карьера Тези была очень плодотворной. Американский музыковед Анна Деслер в своей работе «*Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*» (2014) приводит статистику спектаклей с участием оперных звезд первой величины той эпохи. Для наглядности мы представили эти данные в Таблице 2 [2, р. 34].

Таблица 2. Количество спектаклей, исполненных выдающимися певцами XVIII века:

Имя исполнителя	Количество спектаклей
Никола Гримальди (Николини), певец-кастрат	104 роли за 35 лет
Антонио Бернардни (Сенезино), певец-кастрат	122 роли за 33 года
Антонио Бернакки, певец-кастрат	94 роли за 39 лет
Джованни Карестини (Кузанино), певец-кастрат	90 ролей за 35 лет
Франческа Куццони, сопрано	76 ролей за 27 лет
Фаустина Бордони, контральто	75 ролей за 27 лет
Виттория Тези, контральто	100 ролей за 35 лет

Из Таблицы 2 видно, что Виттория Тези не уступала по количеству выступлений самым знаменитым певцам-кастратам той эпохи. Как уже отмечалось, она была универсальной певицей, исполнявшей и мужские, и женские роли. Вероятно, ее творческая активность объяснялась желанием заработать побольше денег и обеспечить безбедное существование себе и своему брату-инвалиду, который остался на ее попечении.

Одними из последних спектаклей с участием примадонны в Австрии в *Burgtheater* в 1748–1749-х годах, стали «Ахилл в Скиро» и «Покинутая Дидона» Николо Йомелли. С 1750 года Виттория Тези почти не появлялась на оперной сцене, но пела на концертах вместе с другими придворными певцами. Лишь в 1754 году она вышла на оперную сцену и исполнила одну из партий в опере «Китаянки» Глюка. В те годы Виттория Тези активно занялась педагогической практикой. Среди ее учениц были прославленные сопрано Франческа Габриелли, Анна Элизабет Тайбер и другие [5].

Проработав тридцать пять лет на оперной сцене, Виттория Тези исполнила более ста оперных партий, большинство из которых было создано специально для ее голоса. Репертуар примадонны XVIII века в наше время вновь заинтересовал современниц. Например, французская певица-контральто Натали Штуцман озвучила и записала арии из оперы «Узнанная Семирамида» Н.А. Порпоры (*Orfeo 55 – Contralto, CD Erato, 2020*), итальянская певица-контральто Соня Прина воссоздала арии из оперы «Узнанная Семирамида» К. В. Глюка (*Heroes in love, CD Glossa, 2017*), а Глория Бандителли (меццо-сопрано, контральто)

спела арии из оперы «Китаянки» К.В. Глюка (*Deutsche Harmonia Mundi*) [9]. Резюмируя вышеизложенное, можно сделать вывод о том, что своим вокальным творчеством Виттория Тези внесла весомый вклад в развитие оперного искусства XVIII века и сыграла значимую роль в формировании амплуа меццо-сопрано и контральто.

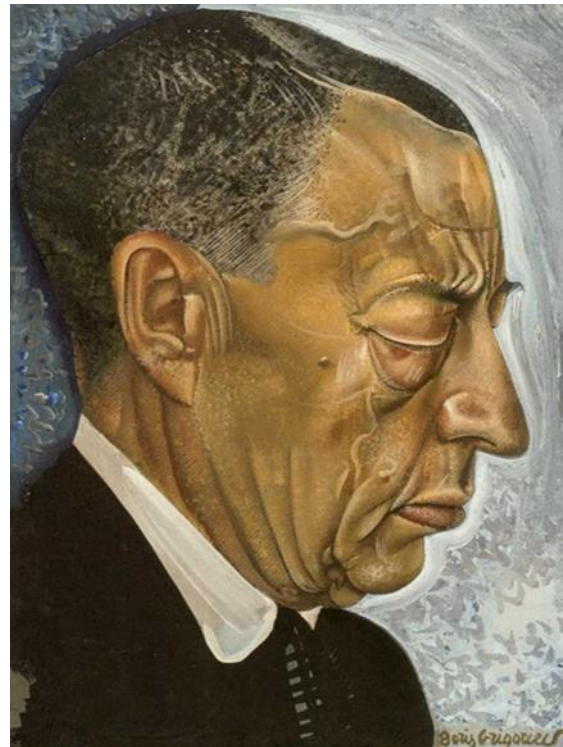
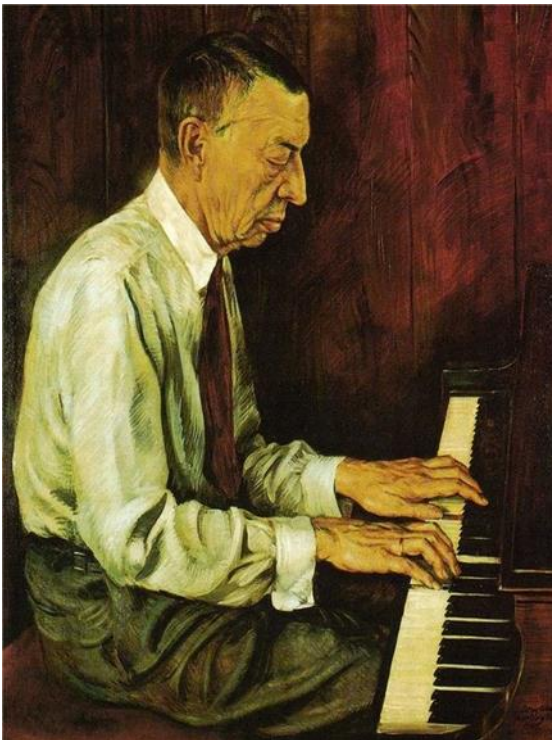
Литература

1. Певцы-кастраты: каковой была цена за кристально чистые голоса несколько веков назад / Культурология. рф. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/201116/32307/> (дата обращения: 18.01.2025).
2. Desler A. Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric / A. Desler. School of Culture and Creative Arts College of Arts University of Glasgow, 2014. 413 p.
3. Ghezzi P. L. The Famous Castrato: Il Farinelli / Ghezzi P. L // The Morgan Library Museum. URL: <https://www.themorgan.org/drawings/item/141807> (дата обращения: 18.01.2025).
4. Giove in Argo was the twenty-first of Lotti's twenty-three operas, performed in Dresden in November 1717. URL: <https://www.ancientgroove.co.uk/lotti/giove.html> (дата обращения: 25.01.2025).
5. Lora F. Tesi, Vittoria, detta la Fiorentina o la Moretta / F. Lora // Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 95, 2019. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tesi-vittoria-detta-la-fiorentina-o-la-moretta_\(Dizionario-Biografico\)/\(датаобращения 21.01.2025\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/tesi-vittoria-detta-la-fiorentina-o-la-moretta_(Dizionario-Biografico)/(датаобращения 21.01.2025)).
6. Lotti A. Theophane: dramma per musica. A Dresde: Par J. Conrad Stössel, imprimeur de la cour, 1719 / A. Lotti // Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-19073/?sp=10&st=image> (дата обращения: 21.01.2025).
7. Lucio Papirio: dramma per musica: da recitarsi nel Teatro Arciducale di Mantova nel carnovale dell'anno, 1718. Mantova: Nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni Impress. Arcid., 1718. URL: <https://www.loc.gov/item/2010665718/> (дата обращения: 27.01.2025).
8. Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato, Том 75 / G/ Mancini. Ghelen, 1774. 189 p.
9. Vittoria Tesi (1701–1775). Quel' usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. URL: <https://www.quellusignolo.fr/contraltos/tesi.html> (дата обращения: 25.01.2025).

Сергей Вартанов (Саратов)

Новая книга о Рахманинове

Обложка книги, её визитная карточка, задумана как сопоставление портретов и передаёт две ипостаси образа: **Рахманинов-пианист** и **Рахманинов-мыслитель**.



На лицевой стороне обложки портрет работы Б. Шаляпина, друга семьи композитора, сына великого певца (1940), написан за 3 года до смерти гения. В нём воплощение уроков Рахманинова пианистам: мудрый мастер за клавиатурой рояля ежедневно размышляет («ум осязания») – как точнее передать характер образов. Соображения по поводу исполнения он записывает в своих сочинениях в чрезвычайно точных, подробных ремарках, они охватывают весь комплекс средств фортепианного исполнения: аппликатуру и пианистическое движение, позиционное членение фактуры, артикуляцию и фразировку, динамику и колорит, педализацию, обозначения характеристических моментов.

На авантитуле портрет работы Б. Григорьева (1930), также эмигранта из России. Ему удалось передать состояние высшей сосредоточенности композитора, обдумывающего концепцию в фортепианной интерпретации – поиска оптимального сопряжения всех компонентов целого в единый монолит шедевра.

Под звездой Рахманинова. По словам Антуана де Сент-Экзюпери, все мы «родом из детства». Моё детство пришлось на трудные годы после войны, родители вечно на работе, я рос один рядом с больной бабушкой, которая вечно спала (микседема); дома не было даже радио, о ТВ не мечтали. Когда семья переехала к отцу (врачу и пианисту) из Одессы в Кишинёв, в 5 лет я впервые услышал его репертуар пианиста и сразу почувствовал, что пьесы Рахманинова (Элегия, Прелюдия g-moll) насквозь пронзают мою душу, музыка обращена именно ко мне. Потому на вопрос, долго ли я писал эту книгу, могу ответить: всю жизнь.

Не стану перечислять ступени моего постижения Рахманинова, важно, что для меня его музыка – неиссякаемый источник вдохновения и новых впечатлений, она всегда вела меня по жизни и сегодня остаётся:

- а) камертоном нравственной чистоты в жизненном становлении личности;
- б) критерием в профессиональной состоятельности музыканта;
- в) стимулятором научного изучения профессии музыканта-интерпретатора.

В своих интерпретациях разных сочинений пианист стремится приблизиться к воплощению разных граней мира композитора, и ведёт с ним мысленный диалог. Об этом пишет М. Плетнёв: «У меня вот вопросы возникают к Бетховену: когда смотришь его партитуры, хочешь сделать вот так, а как бы он посмотрел?»¹. Приоритетными в подходе музыканта-артиста к сочинениям являются принципы профессии: их не может заменить вся информация академического музыкознания.

Парадокс Рахманинова. Эмоциональная насыщенность его музыки покорила миллионы людей во всём мире, композитор убеждён: «...музыка прежде всего должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством»². В то же время пианисты, познавшие её изнутри, настаивают на доминировании в ней структурного совершенства. Об этом говорит Н. Луганский: «Рахманинов для меня — человек колоссального интеллекта, который был верен себе и не реагировал на эфемерность меняющихся музыкальных вкусов»³. Не случайно именно Рахманинов выдвинул универсальное для многих сфер **понятие концепции**: имманентной скрытой программы сочинения, независимой от наличия программы автора. Процесс поиска и воплощения концепции превращает обычного исполнителя в сравнимую с автором творческую личность – в пианиста-интерпретатора.

¹ Интервью «Что волнует Михаила Плетнёва в российской жизни и культуре» – 13.09.2013 «Российская газета - Федеральный выпуск №6181 (205).

² Музыка должна идти от сердца // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 144–145.

³ Жалнин В. Николай Луганский: «Рахманинов для меня — человек колоссального интеллекта» // Музыкальная академия. 2018. № 1. С. 37.

Идеи моей книги вырастают из взглядов Рахманинова: путь постижения сочинения пролегает через концепцию интерпретации. Это понятие позволило Рахманинову обобщить воззрения великих композиторов-пианистов эпохи Бетховена и романтиков, выдвинувшей два феномена: программная музыка и интерпретация. Статьи-интервью Рахманинова: «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры»¹ и «Моя Прелюдия *cis-moll*»² – были написаны во время гастролей в США (1909–10). События эпохального значения: война, революция, эмиграция – не позволили Рахманинову позаботиться о судьбе своих статей на родине. Они сохранились в архивах Библиотеки Конгресса США и были открыты к 100-летию Рахманинова в 1973 г. На родине они были опубликованы в 1978–1980 г. в «Литературном Наследии» С. Рахманинова в 3-х томах, при этом они остались непрочитанными. Такая же судьба постигла набросок методического эскиза Шопена («*Une méthode de piano*»): рукопись была известна узкому кругу учеников, полностью опубликована А. Корто лишь в 1949 году — год 100-летия смерти Шопена.

До сих пор никто не сделал попытки прочесть эти статьи: историческое время не наступило. Сегодня настала пора подойти к интерпретации сочинений Рахманинова-композитора сквозь призму воззрений Рахманинова-пианиста. Для меня эта книга стала естественным выражением любви к музыке этого гения – надеюсь, она стимулирует новые обращения к его творчеству и проблемам интерпретации.

Напутственное слово к книге написал один из крупнейших современных пианистов Николай Луганский, с музыкой Рахманинова он связан кровно, генетически: он для Луганского – высшее воплощение музыканта и человека. На вопрос: «Что для Вас Рахманинов?» Николай Львович отвечает: «Он самый родной!». В качестве метафоры понятия концепции он избрал строки из стихотворения Б. Пастернака: «Во всём мне хочется дойти до самой сути».

Структура книги. Материалы сгруппированы в четыре главы. В книге концентрическая форма, типичная для Рахманинова. В Предисловии поставлены три вопроса: Почему СР? Почему Концепция? Почему Уроки? В Заключение подводятся итоги, даются ответы на эти принципиальные вопросы.

Основной вопрос: чем отличается восприятие сочинения практиками (пианистами и композиторами) от восприятия музыковедами?³ Вслед за М. Ара-

¹ Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 3. С. 232–240.

² Рахманинов С. Моя прелюдия *cis-moll* // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 62–65.

³ Крупнейший современный ученый-теоретик М. Арановский трезво оценивает разницу подходов исполнителей и музыковедов: «Начнем с выяснения тех отношений, которые сыздавна сложились между музыкой и мыслительной деятельностью. Нам представляется, что возможны только два случая: либо помыслить о музыке, либо мыслить музыкой. Первый тип отношений дает всю область теоретического осмысления музыки, включая как собственно музыкальную теорию, так и область философской рефлексии. Это взгляд на музыку со стороны — как на объект наблюдения, познания, и в данном случае музыка ничем не отличается

новским мы исходим из предпосылки: исполнитель живёт в более широком ментальном пространстве – *мыслит музыкой*. Вектор его мышления направлен не на аналитическое расчленение, но на реконструкцию целостного образа (Gestalt) — интеграцию концепции сочинения. Музыканты-практики воспринимают мир более объёмно: всеми пятью органами чувств, которым соответствуют 5 видов текста. Акустический, Визуальный, Интертекст, Пластический, Театрально-сценический текст (театр одного актёра и режиссёра), интеграция концепции.

Почему Рахманинов? Настало историческое время: Рахманинов «стоял на плечах гигантов», развивал их представления о подходе к сочинению.

Глава I. Этапы развития клавирной-фортепианной культуры

Прежде всего, мы прослеживаем «Путь к концепции». Взгляды Рахманинова вырастают из опыта эпохи романтизма, которая активизировала два феномена: программная музыка и исполнительская интерпретация. У истоков стоят Бетховен, Шопен, Шуман, Лист. Суть интерпретации в развитии ассоциативного мышления, сильная творческая индивидуальность выдвигает свою концепцию – возможно одновременное существование разных вариантов. Интерпретация сочинения уподобляется теории относительности. Рахманинов и Дебюсси на рубеже XIX–XX веков прошли эволюцию от романтизма к символизму, оба используют мотивы-символы.

- Эпоха Возрождения: возникновение оперы и клавира
- Эпоха барокко и рококо: театральность и музыкальная риторика
- Эпоха классицизма: Моцарт и Бетховен
- Эпоха романтизма: Лист и Шопен

Глава II. XX век. От концепции Рахманинова — к интеграции концепции в современной гуманитарной науке

Рахманинов выдвигает ключевое понятие «концепции», ставит его во главу угла интерпретации. Концепция, имманентная скрытая программа, подобно рычагу Архимеда, регулирует систему отношений в тексте сочинения, его внутренние и внешние связи. Концепция, подобно нервной системе, пронизывает все клеточки живого организма сочинения. Концепция – результат диалога исполнителя и автора

«В конечном счёте музыка — выражение индивидуальности композитора во всей её полноте... она должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать отражением всего жизненного опыта

от всех иных объектов, подвергающихся осмыслению, оценке, классификации и т.п. ... Со всем иное дело, если мы попытаемся доказать, что музыкой можно мыслить, что она является материалом для мыслительных операций. В таком случае мы переходим от теоретизирования к творческой практике, к композиторскому творчеству, к творческому процессу». Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2009. С. 11-12.

композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдёте в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки».

«Прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения клавиатурой. Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии».

- Понятие концепции в статьях «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» и «Моя прелюдия cis-moll»

- Принципы концепции интерпретации в статье «Моя прелюдия cis-moll»

- Многосторонний диалог пианиста с позиции теории диалога М. Бахтина

- Понятие текста в фортепианной интерпретации

- Театрализация в свете теории концептуальной интеграции Ж. Фоконье — М. Тёрнера

- Переключка концепций в Прелюдиях op. 23 № 7 c-moll и op. 3 № 2 cis-moll

- Пять этюдов-картин в оркестровке О. Респиги: программа и концепция

- Вариации на тему Корелли op. 42 d-moll (1931): концепция «Сны о России»

Глава III. Принципы интерпретации Рахманинова по статье «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры»

«II. Техническое мастерство»

- Азбука фортепианной пластики: аппликатура, движение и позиция

- Типы позиций и типы пианистического движения

- Рахманинов: типичные приёмы позиционного мышления

- Позиционное членение: аспекты технологии

- Позиционное членение: аспекты выразительности

«III. Правильная фразировка»

- Кульминация в начале фразы. Элегия op. 3 № 1 es-moll

- Вокальная фразировка и агогика. Прелюдия op. 32 № 12 gis-moll

- Вокальная фермата и агогика. Прелюдия op. 32 № 7 F-dur

- Лейтинтонация и агогика в «бесконечной мелодии». Второй концерт, I часть, побочная тема

- Фразировка и декламационность: принцип пунктира-затакта

- Вокальная фразировка и тихая кульминация. Прелюдия op. 32 № 5 G-dur

«IV. Определяя темп»

- Выбор темпа — комплексная характеристика исполнения

- Ритмоформула сицилианы. Серенада op. 3 № 5 b-moll (версии 1892 и 1940 годов)
- Ритмоформула сицилианы. Прелюдия op. 32 № 2 b-moll
- Ритмоформула сицилианы и церковный хорал. Прелюдия op. 32 № 10 h-moll
- Ритмоформула сицилианы и церковный хорал. Прелюдия op. 32 № 11 H-dur
- Ритмоформула сицилианы в точке золотого сечения цикла. «Вариации на тему Шопена» op. 22 c-moll (1903), Var. XV
- Фолия и сицилиана — ритмоформулы-антагонисты. «Вариации на тему Корелли» op. 42 d-moll (1931)
- Ритмоформула хабанеры и игра ритмов. Юмореска op. 10 № 5 G-dur (редакция 1940 года)
- «VI. Значение педали»
- Ассоциативный сюжет и педальная идея. Прелюдия op. 23 № 4 d-moll «Идеология интерпретации»
- «V. Самобытность исполнения»
- «VII. Опасность условностей»
- «VIII. Истинное понимание музыки»
- «IX. Исполнение с целью просвещения публики»
- «X. Живая искра»
- Биполярность пространства интерпретации

Глава IV. Пять Концертов — «пять возрастов» автора

- Концерт — *modus vivendi* Рахманинова
- Первый концерт op. 1 fis-moll (1-я редакция — 1890–1891 годы, 2-я редакция — 1917 год): «Влюблённый юноша»
- Второй концерт op. 18 c-moll (1901): «Молодой герой, преодолевающий внутренний кризис»
- Третий концерт op. 30 d-moll (1909): «Зрелый муж, постигший свои корни»
- Четвёртый концерт g-moll op. 40 (1914–1941): «Изгнанник, потерявший Родину»
- «Рапсодия на тему Паганини» op. 43 a-moll (1934): «Подведение итогов — жизнь и любовь, смерть и бессмертие артиста»

Подводя итоги

Моя монография – попытка обобщения опыта предшественников: Швейцера, Яворского, пианистов играющих и пишущих: Корто, Нейгауза, Наумова, а также музыкантов-исполнителей всех специальностей. Настала пора подвести итоги, изучать целостный образ сочинения как синтез ассоциативных и инструментальных представлений музыканта-исполнителя. Понятие концепции Рахманинова стало ключом к познанию деятельности интерпретатора. Основ-

ным партнёром по диалогу для музыканта-исполнителя становится автор сочинения. Пианист подходит к сочинениям с точки зрения принципов профессии, их не способна компенсировать информация музыкознания. Лучшая монография В. Брянцева о музыке и жизненном пути Рахманинова – не касается интерпретации.

Книга адресована не только пианистам, намеченный в статьях Рахманинова жанр мастер-класса будет интересен всем, кто стремится увидеть в записи нотного текста первопричины, породившие сочинения, стимулировавшие воображение композитора, поможет приблизиться к их убедительному прочтению. Монография проникнута любовным отношением к Рахманинову и в то же время привлекает готовностью исследователя идти по пути, намеченному композитором. Книга раскрывает главную мысль великого композитора-пианиста: «прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения клавиатурой. Необходимо сделать произведение частью самого себя».

Заказы на монографию следует направлять по адресу: Москва, издательство «Композитор», E-mail: shop@kmpztr.ru

Петропавловская церковь села Ягул Удмуртской Республики. История и современность

Актуальность данного исследования обусловлена возрождением Русской Православной Церкви. В период с 1980-х по 2000-е годы возведено большое количество новых храмов по всей России. Много храмов прошлого к настоящему времени восстановлено и отреставрировано. В данной статье рассматривается история строительства и восстановления храма свв. апп. Петра и Павла в селе Ягул Удмуртской Республики, спроектированного талантливым вятским архитектором И.А. Чарушиным в начале XX столетия и имеющего долгую и трагическую историю.

Цель данной статьи – выявить своеобразие объёмно-пространственного решения Петропавловской церкви села Ягул и осветить процесс её восстановления в 2020-е годы. Для достижения поставленной цели автор поставил перед собой следующие задачи:

- изучить историю строительства храма свв. апп. Петра и Павла в селе Ягул,
- проанализировать его стилистическое, объёмно-планировочное и декоративное решение,
- рассмотреть историю восстановления храма с 2022 года по настоящее время.

Для решения данных задач применяются следующие методы исследования: 1) теоретические (изучение и анализ научной литературы, периодических изданий по теме исследования, работа с архивным фондом), 2) эмпирические (беседа с настоятелем Петропавловского храма села Ягул – иереем Яковом Зайцевым /Иаковом/).

Теоретическую базу исследования составляют работы в области истории зодчества второй половины XIX – начала XX века (Кириченко, 1982; Пунин, 1990; Лисовский, 2020 [4; 8; 6]); монографии и статьи в периодических изданиях, касающиеся творчества вятского архитектора И.А. Чарушина (Зырин, 1989; Андреева, 2007; Лайтарева, 2009; Рыжкова, Курочкин, 2014; Минин, 2020 [3; 1; 5; 9; 7]). Материалы исследования включают также архивные источники [10], научные работы рубежа XIX–XX вв. [2], а также интернет-источник, освещающий историю бытования и восстановления Петропавловской церкви села Ягул Удмуртской Республики [11].

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов и материалов данной статьи в дальнейших теоретических изысканиях учёных на тему истории и развития провинциального храмового зодчества ру-

бежа XIX–XX веков и архитектуры Удмуртской республики, в частности, восстановления церковных построек после периода «воинствующего атеизма».

Церковь свв. апп. Петра и Павла в селе Ягул Завьяловского района Удмуртской Республики имеет долгую и интересную историю. Самостоятельный приход при деревне Ягул было решено открыть в 1900 году на основании указа Вятской духовной консистории от 27 октября того же года. В том же 1900 году решено было построить церковь. На сходе прихожан от 12 июня 1901 года было принято решение о возведении каменного храма на средства жителей семи селений предполагаемого прихода: деревни – Ягул, Русский Вожой, Старые Марасаны, Новые Марасаны, починки – Крестовоздвиженский, Старомихайловский, Новомихайловский, ранее входившие в приход Александро-Невского собора Ижевского завода [10].

Инициатива строительства храма и организационные действия по его возведению принадлежали семейству Набоких, проживающему в то время в деревне Ягул. Члены этого семейства имели широкие связи с жителями близлежащих деревень и починков, хорошие отношения со священнослужителями Александро-Невского собора. Особенно много потрудился в данном вопросе один из четырёх братьев Набоких – Василий Андреевич, который на протяжении пятнадцати лет был членом строительного комитета [10].

Автором проекта церкви был выбран талантливый губернский архитектор периода эклектики и модерна Иван Аполлонович Чарушин. Родившись в городе Орлове Вятской губернии в семье канцелярского служащего, он получил профессиональное архитектурное образование в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств. Творчество И.А. Чарушина в области храмового зодчества представлено такими сооружениями, как Михаило-Архангельский собор в посёлке Ижевский оружейный завод Сарапульского уезда Вятской губернии, ныне Ижевской обл. (1896–1907, разрушен в 1936 году, сейчас восстановлен), храм Ильи Пророка в городе Воткинск (1896, не сохранился), Вознесенская церковь в селе Николаевское – Никольское (1898), Свято-Серафимовская единоверческая церковь в Вятке (1904–1907), Иоанно-Богословский храм в селе Игра Глазовского уезда (1897–1907, сохранился с утратами), церковь свв. апп. Петра и Павла села Люк Завьяловского района (1901–1912), Царево-Константиновская церковь в селе Селты (1902–1910, не сохранилась), Вознесенская церковь в селе Перевозное (1910) и другие [9].

Закладка храма в селе Ягул состоялась 22 августа 1904 года. Однако строительство его велось медленно из-за отсутствия средств. «Летом 1907 года строительный комитет обратился за помощью к Елабужскому комитету, заведовавшему капиталами купца Ф.Г. Чернова. В ноябре 1907 года комитет выделил 10 000 рублей на окончание строительства церкви и её внутреннее устройство»¹.

В сентябре 1915 года церковь была освящена в честь святых апостолов Петра и Павла (рис. 1). Но так как самостоятельный приход не был открыт из-за нерешенного вопроса о церковной земле, в 1916 году церковь числилась при-

¹ Православные храмы Удмуртии: Справочник-указатель. Ижевск: Удмуртия, 2000. 480 с.

писной к Александро-Невскому собору Ижевского завода. Только на основании резолюции Преосвященного Амвросия, епископа Сарапульского и Елабужского, от 28 марта 1917 года был открыт самостоятельный приход в селе Ягул в составе: деревни – Русский Вожой, Старые Марасаны, Новые Марасаны, починки – Старомихайловский, Новомихайловский, Крестовоздвиженский [10].



Рис. 1. Храм свв. апп. Петра и Павла. с. Ягул. Арх. И.А. Чарушин. 1904–1915. Первоначальный вид.

Источник: <https://yagul.cerkov.ru/?ysclid>

В советский период истории Петропавловский храм села Ягул был закрыт на основании постановления президиума Удмуртского облисполкома от 30 марта 1930 года [11]. Внешний облик храма претерпел большие изменения. В 1930 году были разрушены купол и колокольня. Здание храма было передано под культурно-просветительские нужды. После закрытия храма в его помещении находился общественный туалет, затем овощехранилище, использовали его и для других хозяйственных нужд. В 1950-е годы его отдали под сельский клуб, позже какое-то время в нём находились парикмахерская и детская комната милиции.

В период возрождения Русской Православной Церкви, начавшегося в 80-х годах XX века, храм свв. апп. Петра и Павла был возвращён верующим (в 1996 году). С 1995 года в северном крыле церкви по воскресеньям начали проводиться богослужения.

1 мая 2014 года после долгих лет поругания церковь была вновь освящена правящим архиереем – митрополитом Николаем. После возрождения она получила новое посвящение в честь Преображения Господня (с 1992 года) [11].

Летом 2022 года начались работы по возвращению храмовому сооружению его первоначального внешнего облика (рис. 2, 3). Реставрационные работы ведутся прорабом Сергеем Петровичем Ложкиным и строителями-

каменщиками. Свод храма восстанавливается организацией ООО «Тепло-строй». Работы осуществляются на пожертвования прихожан Петропавловской церкви.



*Рис. 2. Храм свв. апп. Петра и Павла. с. Ягул. Арх. И.А. Чарушин.
Фото Н.В. Владимиркиной. 30.04.2023.*



*Рис. 3. Храм свв. апп. Петра и Павла. с. Ягул. Арх. И.А. Чарушин.
Фото Н.В. Владимиркиной. 10.08.2023.*



*Рис. 4. Храм свв. апп. Петра и Павла. с. Ягул. Арх. И.А. Чарушин.
Фото Н.В. Владимиркиной. 31.08.2024.*

Церковь свв. апп. Петра и Павла располагается в центральной части села Ягул, несколько в глубине от линии основной застройки. Сегодня её архитектурный объём играет доминирующую роль в окружающем пространстве. А благодаря тому, что к настоящему времени восстановлена шатровая колокольня храма, сооружение заметно из самых дальних точек села. Продолжаются работы по восстановлению основного объёма церкви, свода и пятиглавого венчания (рис. 5).

Петропавловская церковь села Ягул – яркий пример церковного сооружения «русского стиля» 1960 – начала XX столетия в провинции. Зодчие, проектировавшие в «русском стиле», стремились по возможности точнее воспроизводить особенности, свойственные древнерусским постройкам. В качестве архитектурных образцов в тот период эклектики были признаны динамичные, красочные, изобилующие разнообразными деталями сооружения, возводившиеся в Москве и Ярославле в XVI–XVII вв. Яркими примерами храмов «русского стиля» являются также церковь св. Ольги в Михайловке на Петергофской дороге (Д.И. Grimm, 1861–1864), храм Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (А.А. Парланд, 1883–1907), храм Покрова Пресвятой Богородицы Епархиального братства во имя Пресвятой Богородицы в Санкт-Петербурге (Н.Н. Никонов, 1890–1897), Петропавловский собор в Петергофе (Н.В. Султанов, 1895–1904), Александро-Невский собор в Ялте (Н.П. Краснов, 1891–1902).

Храм свв. апп. Петра и Павла села Ягул имеет трёхчастный план по типу «корабля», к собственно храму с запада примыкает трапезная, а над притвором размещается шатровая колокольня. Основным композиционным ядром является центральный объём – четверик. К квадратному в плане световому четверику примыкают одинаковые по высоте объёмы приделов, трапезной и алтарной зо-

ны. Точно над углами четверика, продолжая устремлённость угловых выступов, украшенных колонками и ширинками, располагались четыре малые декоративные главки. В центре возвышалась небольшая главка на относительно тонком световом барабане.

В западной части церкви над притвором возвышается шатровая колокольня. Восьмигранный шатёр со «слухами» завершается небольшой луковичной главкой на тонкой «шее» с перехватами. В настоящее время в четырёх слуховых окнах шатра, словно в небольших киотах, располагаются иконы с изображениями Евангелистов – Марка, Матфея, Луки и Иоанна. Автор икон – народный художник и заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики Валентин Леонидович Белых.

Обращает на себя внимание достаточно редкий для архитектурной практики начала XX века выразительный приём, использованный в композиции колокольни храма – четыре небольших луковичных главки на тонких «шеях» и на пьедесталах над углами её первого яруса. Такой же композиционный приём в решении шатровой колокольни архитектор И.А. Чарушин применил ещё в одном храме, аналогичном по своему объёмно-пространственному решению, – Петропавловском храме села Люк Завьяловского района (1901–1912). Такое решение обогатило внешний облик церковных построек, сделало их силуэт более сложным, выразительным и живописным.

Указанный выше композиционный приём вятский зодчий мог видеть в конкурсных проектах своих петербургских педагогов и коллег-архитекторов, с которыми мог ознакомиться во время своей учёбы в Санкт-Петербурге и которые публиковались в различных периодических изданиях и альбомах архитектурных проектов того времени. Важно отметить, что учителями И.А. Чарушина в Академии художеств по архитектурному проектированию были такие опытные зодчие, как А.И. Резанов, А.И. Кракау, Д.И. Гримм, Р.А. Гедике, А.Н. Померанцев, А.О. Томишко [3]. Чуть раньше, чем И.А. Чарушин, Академию художеств закончили Л.Н. Бенуа (годы обучения: 1875–1879), А.И. фон Гоген (1875–1883) и Р.Р. Марфельд, окончивший Академию в 1881 году. После окончания Академии художеств в 1888 году Иван Аполлонович закрепил практические и теоретические умения и навыки двухлетней стажировкой в Петербурге у архитекторов И.С. Китнера и В.А. Шретера. С 1889 года И.А. Чарушин являлся старшим помощником профессора А.Н. Померанцева по составлению проекта Верхних торговых рядов на Красной площади в Москве.

Выразительный архитектурный приём в композиции колокольни храма – четыре небольших луковичных главки на тонких «шеях» и на пьедесталах над углами одного из её ярусов – можно увидеть в двух конкурсных проектах храма на месте событий 1-го марта 1881 года архитекторов В.А. Шретера и Ф. Зигерберга. Оба проекта были опубликованы в 1884 году в журнале «Зодчий», издаваемом Санкт-Петербургским обществом архитекторов¹. Позже данные проекты были представлены в первом томе труда Г.В. Барановского «Архитектурная

¹ Зодчий. Сборник конкурсных проектов храма на месте покушения на жизнь императора Александра II. 1884.

энциклопедия второй половины XIX века», посвящённом архитектуре исповеданий (1902 год) [2]. В монографии В.Г. Лисовского «Национальный стиль в архитектуре России» опубликован один из промежуточных вариантов конкурсного проекта храма Воскресения Христова в Петербурге архитектора А.А. Парланда, в композиционном решении шатровой колокольни которого также применён данный выразительный приём [6]. По-видимому, такая композиция – новаторская находка архитекторов 1960-х – начала XX века, проектировавших в «русском стиле».

С западной стороны к колокольне Петропавловского храма в селе Ягул пристроено крыльцо с арками, украшенными висячими «гирьками» и завершённое двускатной кровлей. Квадратные в плане столбы крыльца украшены ступенчатыми нишами – ширинками.

Фасады храма свв. апп. Петра и Павла декорированы в соответствии с традициями московского и ярославского узорочья XVII столетия: угловые выступы сооружения обработаны ширинками и колонками, пояски ступенчатых ширинок и «сухарики» украшают килевидные арки колокольни, в верхних частях стен размещаются широкие полосы кирпичного узорочья. Основной четверик храма украшает ряд кокошников. Кокошники украшали также основание цилиндрического светового барабана, завершённого луковичной главкой. Над полуциркульными окнами нижнего яруса храмового сооружения располагаются выступы килевидной формы – бровки. Окна четверика декорированы наличниками с колонками и сдвоенными арочками. В целом мы можем отметить разнообразие и обильность декорации Петропавловской церкви, насыщенность её фасадов кирпичной орнаментацией, что придаёт облику сооружения яркую выразительность, нарядность и живописность.

Церковь свв. апп. Петра и Павла села Ягул Удмуртской Республики, спроектированная вятским архитектором И.А. Чарушиным, служит характерным примером храмовых сооружений «русского стиля» 60-х годов XIX – начала XX веков в провинции. Источником вдохновения для зодчих, проектировавших в «русском стиле», служили традиции московского и ярославского зодчества XVII столетия [8]. При проведении анализа объёмно-пространственного решения церкви обращено внимание на редкий для архитектурной практики начала XX века выразительный приём, использованный в композиции колокольни Петропавловского храма – четыре небольших луковичных главки на тонких «шеях» и на пьедесталах над углами её первого яруса.

В статье впервые рассмотрен процесс воссоздания первоначального облика Петропавловской церкви в 2020-х годах. В настоящее время ягульский храм восстанавливается в своём первоначальном виде. Возведены разрушенные в 1930-е годы шатровая колокольня и четверик сооружения. Идут работы по воссозданию кровли и пятиглавого венчания церкви, которые планируется завершить к 2026 году. При этом богослужения в храме на время реставрационных мероприятий не прекращаются.

Церковь свв. апп. Петра и Павла в селе Ягул – яркий пример архитектурного восстановления святыни. После периода её бытования и функционирова-

ния (с 1995 года) сегодня она вновь возрождается в перестроенном в середине XX столетия виде.

Перспективы дальнейшего исследования данной темы состоят в возможности более глубокого исследования практики восстановления храмовых сооружений прошлых веков как в Удмуртской Республике, так и в России в целом, после советского периода истории, а также в изучении архитектуры церквей «русского стиля» второй половины XIX – начала XX столетия.

Литература

1. Андреева Е.А. Архитектор Иван Чарушин. Ижевск, 2007. 172 с.
2. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. 1. Архитектура исповеданий. СПб., 1902.
3. Зырин Б.В. Архитектор Чарушин. Киров: Волго-Вятское кн. изд-во, Кировское отд., 1989. 96 с.
4. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1979. 399 с., ил.
5. Лайтарь Н.В. Храмовые постройки вятского архитектора И.А. Чарушина в контексте творческих исканий «русского стиля» на рубеже XIX–XX веков // Архитектурное наследство. Вып. 50. 2009. С. 349–361.
6. Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 416 с., ил.
7. Минин Р.А. Архитектор Иван Чарушин. Ижевск: Удмуртия, 2020. 95 с.
8. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. 349 с.
9. Рыжкова Н.В., Курочкин М.В. Творческое наследие И.А. Чарушина на территории Удмуртии на рубеже XIX–XX вв. (70-летию памяти зодчего посвящается). Ижевск: Изд-во «Удмуртский ун-т», 2014.
10. ГКУ «ЦГА УР» ф. 245, оп. 1, ед. хр. 1288. Дело о ходатайствовании жителей разных селений Сарапульского уезда об открытии самостоятельного прихода в селении Ягул с постройкой церкви.
11. Реконструкция Петропавловского храма с. Ягул Завьяловского района УР. URL: <https://yagul.cerkov.ru/o-xrame>

**Коллаж в живописи и музыке:
научные подходы к теоретическому обоснованию
и специфика анализа**

На рубеже XIX–XX вв. в мировом искусстве происходит коренной перелом в художественной практике, формируется концептуально иной тип живописного и музыкального мышления, возникают и продолжают свое развитие техногенные искусства (кино- и фотоискусство). Их существование серьезно трансформирует традиционную практику художников, сталкивающихся с неактуальностью своего творчества. В поиске новых путей ее художественной реализации часть живописцев-новаторов обращается к созданию противоречивых, парадоксальных абстрактных композиций в сопоставлении разнородной предметно-материальной среды, обусловив зарождение коллажной техники в живописи начала XX в. Коллаж в музыке проявляется позднее: в середине XX в. широкое распространение получает практика использования разных по объему и лексике «отраженных» текстов в качестве системообразующих моделей музыкальных коллажей.

В первой четверти XXI в. наряду с воплощением в цифровой живописи, виртуальных арт-объектах, компьютерной музыке коллаж не утрачивает художественной новизны и претворяется в традиционных живописных и музыкальных произведениях, отражая актуальные социальные противоречия, кризисы мирового геополитического устройства сквозь призму художественных тенденций метамодерна. Н. Хрущева отмечает, что в искусстве XXI в. коллаж в большей степени реализуется посредством использования инструмента цитирования-присвоения, творчески преодолевает постмодерн, при этом не ликвидируя последний, а сохраняя внутри себя в качестве «потерявшего актуальность музейного экспоната», и является его непосредственным следствием [42, с. 16].

Исследователи разных видов искусства обращаются к коллажу как предмету научного изыскания, предпринимая попытки его теоретического осмысления. Однако в силу того, что исследовательский поиск определяется узкой направленностью в сфере того или иного искусства, обуславливая различные подходы к изучению коллажа, его целостное, всестороннее теоретическое обоснование в научном сообществе достигнуто не было, что определяет актуальность проведения данного исследования. Его *целью* стало выявление существующих концепций изучения коллажа в живописи и музыке и формулирование собственного научного подхода к теоретическому осмыслению коллажа как художественного приема в отмеченных видах искусства.

Апеллируя к словарно-энциклопедическим источникам, мы приводим классическое определение термина «коллаж» из Большой советской энциклопедии: «коллаж (в пер. с фр. – наклеивание, наклейка) – технический прием в изобразительном искусстве; наклеивание на какую-нибудь основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре; произведение, целиком выполненное с помощью этого приема» [9, с. 453]. Т. Егорова заключает, что коллаж претворяется как особый прием в изобразительном искусстве, реализующийся в компоновке и наклеивании материалов различного цвета и фактуры на одну основу, а также художественное произведение, созданное этими методами [16, с. 277]. Н. Комлев рассматривает коллаж как искусствоведческий термин живописи, введенный представителями кубизма для систематизации собственной художественной практики, который определяет сочетание разнородных элементов, материалов, реальных объектов или произведений искусства; изображение (картина), выполненное путем наклеивания на бумажную основу тканей, фотографий, вырезок и т. д. [18, с. 234].

В словаре «Эстетика» коллаж понимается как технический прием, который в узком смысле заключается во введении в произведение изобразительного искусства «контррельефных» предметов, т. е. отличных от него по фактуре и цвету, а в расширенном смысле трактуется как включение с помощью монтажа в художественную композицию разностилевых, контрастных объектов или тем для усиления общего идейно-эстетического воздействия на наблюдателя и в поиске новых способов обогащения художественного языка [44, с. 156]. Согласно Музыкальной энциклопедии [27, с. 869–870] и справочнику «Творческие портреты композиторов» [38, с. 154], коллаж в музыке воплощается как особая форма использования автором фрагментов чужого или ранее написанного своего текста в новой композиции с целью достижения подчеркнутой механистичности соединения стилистически разнородных элементов, приводящего к впечатлению парадоксальной несовместимости при одновременном сочетании различных музыкальных планов.

В Оксфордском словаре английского языка определяется, что «коллаж – абстрактная форма искусства, в которой различные фотографии, листы бумаги, вырезки из газет, веревки и т. д. помещаются в одной плоскости и приклеиваются к поверхности холста; произведение искусства» [47]. В Кембриджском словаре коллаж трактован как «изображение, в котором различные материалы или предметы, например, бумага, ткань и фотографии, наклеены на большую поверхность» [46], в научно-техническом словаре Чемберса – как «изображение, составленное из клочков бумаги и других наклеенных мелочей» [48, с. 242].

Мы видим, что, несмотря на массовое распространение практики коллажирования, словарные определения коллажа, как правило, носят упрощенный описательный характер. Они неизменно указывают на процесс вырезки и склеивания, однако почти не отражают его функциональное значение, а также потенциал воплощения автором определенной смысловой нагрузки. Между этим практически верным, но в некоторой степени герметичным толкованием кол-

лажа, которое содержат многочисленные словарные источники, и его наполненным описанием как «комбинации интеллектуального, эмоционального и физического взаимодействия тела-разума с окружающей средой» критика Д. Белграда [45, с. 135] можно провести ряд семантических параллелей. Фундаментальное различие между ними заключается в том, что первое существует на самом базовом уровне и строго ограничивается физическим актом создания произведения искусства, в то время как второе подчиняется концептуальному подходу, определяя художественную ценность коллажа как ведущего технического приема в живописи и музыке XX в.

Наконец, в энциклопедии «Постмодернизм» указывается, что коллаж – это способ организации целого путем конъюнктивного соединения разнородных частей, который в эпоху модерна реализуется в качестве художественной техники, основывающейся на мозаичности изображения и объединении неоднородных элементов в единое целое. Это происходит в живописных композициях кубизма, дадаизма, сюрреализма, где достигаются формы взаимодействия в едином пространстве альтернативных культурных кодов, смыслов и даже параллельных рядов вербальных и невербальных семантических конструкторов. В искусстве постмодерна – универсальный принцип организации художественного пространства, отражающий плюральное, хаотизированное и фрагментированное видение окружающей действительности. В свою очередь, в эпоху метамодерна коллаж интерпретируется существенно более широко, получая принципиально новое претворение (не по техническому исполнению, а по своей имманентной сути): коллаж, а в сущности коллажность, выступает атрибутивной характеристикой любых феноменов современной художественной культуры [29, с. 368–369].

Кристаллизовавшись в результате синтеза различных художественных направлений, коллаж выступил новым средством восприятия действительности и отражения внутреннего мира творца и, обладая новыми качествами как в техническом, так и в содержательном аспектах, явился эффективным способом организации пространства. Если в живописи коллаж обрел научное осмысление как самостоятельное художественное явление искусства XX в. (Е. Бобринская [7], Т. Котович [19], А. Троицкая [40]), то в музыке он зачастую исследуется как составляющий элемент полистилистики (О. Синельникова [35]). Анализ научных работ показал, что понятие коллажа не получает однозначного терминологического обоснования и нередко его синонимизируют с монтажом (М. Решетова [31, с. 320], А. Ряпосов [33, с. 13], М. Цыбульский [43, с. 11]), аппликацией, мозаикой, маркетри, бриколлажем, декупажем и ассамбляжем (Н. Амирова [1]).

Так или иначе в живописи утвердившимися определениями для термина «коллаж» становятся техника наклеивания [15], технический прием [1; 9; 16; 43; 44], художественный прием [32; 5] и абстрактная форма искусства [47].

Исследованию коллажа посвящено множество историко-теоретических искусствоведческих работ. Если в живописи он осмысливается как художественная техника (Н. Амирова [1], Е. Давыдова и О. Солодилова [10],

А. Демченко [11; 13], Т. Котович [19], Д. Лалетин [21], А. Лебедева [22], Р. Лукичев [25], А. Троицкая [40]), творческий метод (К. Безменова [4], В. Кардапольцева и Л. Муратова [28]), художественный принцип (Е. Бобринская [7], М. Богомолова [8], И. Рыжкина и Н. Семенюченко [34]), компиляция изображений из массового производства (В. Беньямин [6]), то в музыке он находит отражение как тип построения художественных произведений (О. Синельникова [35]) и инструмент цитирования-присвоения (Н. Хрущева [42]).

Вместе с тем в живописи в рамках различных художественных течений коллажные произведения получают свое терминологическое закрепление как собственно коллажи, тогда как в музыке коллаж характеризуется прямой связью с получившей широкое распространение во второй половине XX в. теорией полистилистики, где, по мнению А. Демченко, он является в некотором смысле питательной основой полистилистической практики и ее частным случаем [12, с. 42]. Важно отметить, что российский искусствовед также трактует коллаж в живописи и музыке как технику и как художественный принцип, соединение стилистически разнородных фрагментов, творческий метод, способ мышления [11; 12; 13], что еще раз подчеркивает сложность определения понятия «коллаж» в живописи и музыке.

Более того, исследователь отмечает, что с момента своего возникновения наибольшее распространение получает не сам коллаж как таковой, а сопутствующие ему методы творческого продуцирования – псевдоколлаж и квазиколлаж, которые способствуют достижению стилистической неоднородности музыкального материала и при применении только некоторых стилевых признаков музыки прошлого [11, с. 57]. В этом, следуя мысли А. Демченко, скрывается главное отличие музыкального коллажа от коллажных произведений в других видах искусства, что реализуется посредством использования многочисленных цитат и выполненных в виде авторских стилизаций псевдоцитат, воссоздающих творческий почерк композитора-предшественника.

Ю. Холопов и А. Шнитке осмысливают музыкальный коллаж как некую разновидность цитирования, при котором единое целое достигается через намеренное соединение разнородных стилистических элементов и заимствований-цитат, изъятых из сторонних сочинений как собственного авторства, так и других композиторов, или плавный переход от одного стиля к другому [39, с. 26]. В противовес этому А. Кудряшов [20, с. 36] и Д. Лигети [23, с. 195] отмечают, что полистилистический коллаж основан на резком противопоставлении различных стилей и прямых цитат, бессвязных, необусловленных переходах и стыках одного материала с другим, элементы которого, таким образом, оказываются лишены связующих нитей и перемещаются в чуждую им среду.

Неоднозначность теоретического осмысления коллажа в поле научных трудов подтверждается следующими разнополярными дефинициями. Если искусствоведы В. Кардапольцева и Л. Муратова отмечают всестороннее проникновение коллажа в искусство XX в. и его реализацию как художественного приема моделирования пространства и формы [28], то исследователь

А.-М. Ариас определяет коллаж как особый тип поликодового текста и сложный коммуникативный знак-ситуацию [2].

В свою очередь, Е. Тюленева, заключает, что, ввиду массового использования современными художниками и композиторами, коллаж приобретает статус универсальной характеристики окружающей действительности и оказывается пространством свободного пересечения и контекстуального взаимопроникновения разнородных дискурсивных элементов [41]. Н. Сипкина поднимается на более высокий уровень теоретического осмысления, определяя коллаж как многоуровневую систему художественного видения и мышления современных авторов, обращенных к культурной памяти и ее фундаментальным образным структурам, которые оказываются помещенными в современное семантическое пространство, где образуют новые механизмы смыслообразования [36].

Научные изыскания позволили установить, что в многочисленных историко-теоретических трудах XX – первой четверти XXI в. исследователи относят коллаж к области различных терминологических понятий, рассматривая как технику, прием, метод, принцип, художественное освоение, модель, самостоятельное направление, творческое мышление и т. д. Не получает единого теоретического осмысления коллаж и в реалиях современности, когда его классическое определение «техника», справедливое для искусства модерна, подвергается активному преобразованию с повсеместным введением коллажа в повседневную жизнь и поиску актуального воплощения.

Предлагаемый нами научный подход к теоретическому обоснованию коллажа в живописи и музыке заключается в его трансформации из техники, актуализирующейся в эпохе модерна, в художественный прием, претворяющийся в искусстве постмодерна, который обуславливает художественное комбинирование разнородных элементов и материалов, техник исполнения и использование отобранных автором выразительных средств, что в синтезе элементов создает новое художественное целое, отмеченное порождением характерного семантического содержания.

Говоря о коллаже в живописи и музыке как о художественном приеме, следует отметить, что в XX в. понятие «художественный прием» становится объектом изучения в области искусства, в рамках которого осуществляется осмысление положения «искусство как прием и только как прием». Именно прием, по мнению последователей русской «формальной школы» В. Жирмунского, Ю. Тынянова, Р. Якобсона, олицетворяет сущность искусства, в котором художественность воплощена как свойство, обладающее физическими формами выражения. Противопоставление внеэстетического и эстетического в коллаже реализуется отношениями материала и приема. Так, всякое коллажное произведение создается на основе тех или иных заимствованных из окружающего мира материалов, подвергнутых специальной обработке со стороны мастера, в результате которой повседневный, нередко обыденный предмет приобретает уровень художественно значимого эстетического эталона. Иными словами, происходит возникновение приема, точнее художественного приема.

Отметим, что для сторонников русского формализма термины «прием» и «художественно-выразительное средство» стали синонимичными. Это красноречиво подтверждает труд В. Жирмунского [17], в котором мы можем найти данные смысловые соотношения. На наш взгляд, применение термина «художественный прием» рационально в условиях физически закрепленных художественных структур, уникальность и вариативность которых как раз и обуславливается использованными в них приемами. Более того, в данной системе координат художественный прием, рассмотренный сквозь призму естественно-художественной детерминации, выступает единственно возможным способом транслировать содержательный пласт художественных произведений. Являясь первоклеткой искусства, анализ которой позволяет определить его специфику, художественный прием выступает средством закрепления и выражения художественности, приобретая в коллажных композициях роль формообразующей доминанты. В дальнейшем данная проблематика актуализируется в изучении художественных текстов как вторичных модулирующих систем [24, с. 208].

Теоретически обосновав коллаж в живописи и музыке как художественный прием, мы считаем возможным перейти к выявлению специфики анализа коллажных произведений в названных видах искусства. Несмотря на то, что живопись и музыка относятся к разным его видам – пространственным и временным, – общность живописного и музыкального коллажа реализуется на уровне художественного мышления творца, систематизация которого может быть осуществлена в соответствии с семантическим наполнением коллажа. Немаловажное значение в исследовании данной проблематики приобрели научные изыскания М. Бахтина, который выявляет принципы построения смыслопорождающих рядов художественного текста, обладающих своей специфической логикой и семантической выстроенностью [3, с. 204]. Теоретик указывает, что в художественном тексте эти ряды существуют как параллельные друг другу, так и пересекающиеся смысловые координаты, и особенно важно, что то или иное их взаимодействие приводит к порождению новых смысловых дефиниций.

Следуя логике М. Бахтина, российские исследователи Е. Морозкина и Ю. Харькова обнаруживают возможность разделения целостного интертекстуального пространства художественного текста на отдельные интертекстуальные включения – совокупность взаимозависимых, объединенных единым тематизмом, претекстом или ассоциативным полем элементов, – которые, в свою очередь, образуют интертекстуальные смысловые ряды в многослойном произведении искусства [26, с. 798]. Претекстом здесь может выступать конкретное художественное направление, жанр, произведение, творчество деятеля искусств, предметная область, историческое событие и т. д. Взаимодействие интертекстуальных включений обусловлено конкретизацией, дополнением или усилением смысловой нагрузки того или иного элемента смыслового ряда.

Если М. Бахтин [3] опирается на принципы построения смыслопорождающих рядов в изучении художественного текста, а Е. Морозкина и Ю. Харькова [26] вводят понятие «смыслового ряда интертекстуальных вклю-

чений», то мы считаем необходимым выявить интертекстуальные смысловые доминанты коллажных произведений, которые сформировали основу их компаративного анализа в живописи и музыке. Выделенные доминанты, выступающие ядром композиционного принципа соподчиненности, обуславливающего целостность, уникальность и характер структурно-композиционных особенностей произведения искусства, позволяют раскрыть глубину и многообразие функционирующих в коллажах смысловых конструкторов и могут быть систематизированы следующим образом:

- доминанта толкования (интерпретации);
- доминанта действия;
- доминанта семантики;
- доминанта символа;
- доминанта модели-образа (контекстуальность со ссылкой на историко-культурный нарратив).

Интертекстуальные доминанты толкования и действия, функционируя на денотативном (*смысловом*) уровне, обеспечивают внутреннюю хронологическую последовательность в развитии повествования произведения искусства. Они обуславливают однозначность, объективность соответствия художественного текста коллажа с его программным содержанием – заглавием, подзаголовком, эпиграфом, различными авторскими примечаниями и т. д. В свою очередь, интертекстуальные доминанты семантики, символа и модели-образа работают на коннотативном (*образном*) уровне и придают повествовательной линии произведения содержательную глубину посредством воплощения некоего комментирующего свойства, предтекста, критической ссылки, задающей параметры осмысления художественного материала. Так или иначе все интертекстуальные смысловые доминанты существуют как композиционная основа, структурообразующий фактор, определяющий динамическую направленность процессов восприятия художественного образа и его становления в произведении искусства [37, с. 10].

В частности, доминанта *толкования* обусловлена скрытым тематизмом художественного произведения, определяющим загадочность, таинственность сюжетосложения и способствующим формированию его индивидуальной зрительской интерпретации (коллаж *«Блюдо с фруктами и стакан»* (1912) Ж. Брака; *Симфония № 3 для солирующего фортепиано и симфонического оркестра* (1985) Д. Смольского). Доминанта *действия* отражает систему взаимозависимых фрагментов-частей коллажа, разворачивающих в сознании индивида единую драматургическую линию повествования в опоре на уникальный жизненный опыт (коллаж *«Арлекин»* (1969) М. Шагала; *Партида для скрипки и камерного оркестра* (1981) Э. Денисова). Коннотативность и ассоциативность тематизма обеспечивает доминанта *семантики*, направленная на его философское, пропагандистское, метафорическое, комическое осмысление (коллаж *«Мерц-картина 32 А. Изображение вишни»* (1921) К. Швиттерса; *Симфония № 2* (1982) Д. Смольского). Применение доминанты *символа* связано с мозаичностью живописного и музыкального коллажа и введением в его канву контра-

стирующих знаков-символов, интерпретация которых варьируется в зависимости от условий использования (*коллаж «Ты всегда была в моих мыслях» (2007) В. Муту; балет «Анна Каренина» (1971) Р. Щедрина*). Доминанта модели-образа коррелирует с совокупностью универсальных знаний в различных областях науки, культуры и искусства, существующих вне конкретного художественного текста, и воплощается в стереотипных визуальных формах, графических штампах, устойчивых музыкальных ритмоформулах (тема, лейтмотив), известных аудиальных фигурах, присущих традициям музыки прошлого, и т. д. (*коллаж «Leben» (2016) О. Крошкина; Рондо из Concerto Grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра (1977) А. Шнитке*).

Системообразующие интертекстуальные доминанты обуславливают взаимосвязанность всех элементов композиции, их тяготение к общему центру на основе принципа соподчинения, определяют меру сокрытости сюжетосложения коллажного произведения, обеспечивают его художественную выразительность, завершенность, а также выступают своеобразным композиционным стержнем, вокруг которого формируется структура всего сочинения. Доминанта отражает художественный замысел автора. Проецируя свою чувственную сферу в плоскость визуальных и акустических ощущений наблюдателя, он порождает определенный эмоциональный резонанс, инициирующий у индивида уникальный мыслительный процесс и последующее индивидуально-личностное постижение им художественного образа композиции [37, с. 17].

В современном научном поле остро стоит вопрос создания универсального алгоритма для анализа коллажа в живописи и музыке во многом потому, что существующие попытки его изучения зачастую носят описательный характер. Более того, многие авторы предлагают различные подходы к исследованию живописных и музыкальных произведений-коллажей, однако на сегодняшний день эта проблематика не находит своего научно-теоретического обоснования. В стремлении выявить специфику анализа коллажей в живописи и музыке мы обращаемся к традиционной методике изучения живописных и музыкальных произведений, ключевые аспекты которой вкупе со специфическими элементами коллажных артефактов станут основными составляющими универсального алгоритма анализа коллажей в живописи и музыке.

Методика изучения произведений изобразительного искусства опирается на три функциональных этапа, раскрывающих особенности формообразования избранной живописной композиции, характеристику ее содержательного пласта и идейно-концептуальный замысел [30, с. 99]. Первый уровень – предметный – базируется на чувственной реакции наблюдателя, его неосознанной, интуитивной оценке художественного образа. Зритель анализирует базовые параметры произведения искусства, т. е. его форму в составляющих размера, пространственной ориентации (формата), предметно-материальной основы (холст, бумага, картон, ткань, дерево), изобразительной техники (масло, акрил, акварель, гуашь, темпера). Преодолев этап первоначального осмысления изображенного на картине, наблюдатель переходит на второй уровень познания художественного опуса, который обусловлен целостным изучением его сюжетного повест-

воваания. Зритель проводит непосредственный анализ изображения – его сюжета (*что изображается*), местоположения происходящего действия и сопутствующих условий (*где изображается*), жанровой направленности (*чем является*). Третий уровень анализа раскрывается в художественно-пластическом восприятии синтеза формы и сюжетосложения живописного произведения и выявляет их прямую взаимосвязь. Наблюдатель исследует пластические качества картины, ее образную сферу, корпус средств художественной выразительности, использованных автором, особенности его художественного языка. Здесь же выявляется основная идея произведения, его концептуальная направленность и семантическая нагрузка, что обуславливает комплексное восприятие живописного полотна зрителем, его рефлекссию увиденного.

Современному музыковедческому пространству свойственно использование различных методик анализа музыкального произведения – от последовательно-описательных до проблемно-обобщающих. Тематическая направленность нашего исследования обуславливает необходимость разработки алгоритма изучения артефактов музыкального искусства, краеугольным камнем которого стала бы концепционная основа художественного произведения, его идейно-содержательный аспект, приводящий к семантической целостности все элементы музыкальной формы. Научный подход А. Демченко сводится к обнаружению и преодолению в рассматриваемой композиции трех взаимосвязанных уровней – констатационности, описательности и технологизма, что способствует выявлению художественной сущности произведения искусства [14, с. 42].

Констатационность в музыкальном опусе существует как параметр, носитель информативности, запечатление фактологической основы без смысловой оценки ее элементов. *Описательность* воплощается в рассмотрении на уровне музыкального анализа различных явлений, претворяющихся в пространстве художественного произведения, вне их содержательной направленности. *Технологизм* представляет собой своеобразное изложение использованных в композиции художественных средств: особенностей формообразования, структурной организации, жанровой принадлежности, фактурного разнообразия, тонального и ладогармонического планов, мелодического развития, темповых и метроритмических соотношений, тембровой палитры и иных композиционно-драматургических характеристик. Эти средства не обладают стремлением к осмыслению музыкального материала и выражению его идейно-концептуальной целостности.

Метод концепционного анализа заключается в основополагающем выявлении образно-смыслового контекста музыкального опуса, изучение элементов которого – от общеисторической основы до технологических аспектов – направлено на достижение именно этой цели. Таким образом, доминирующее значение приобретает не изолированное рассмотрение отдельных выразительных средств музыкального языка, а нахождение самой выразительности – образной сферы, характера, идейно-концептуального ядра сочинения, рождающихся в использовании конкретных художественных средств. В этом исследователе от специфически музыкального анализа поднимается на уровень более

широкого общекультурного осмысления художественного содержания и поиска смысловых ориентиров, функционирующих в музыкальном сочинении.

Таким образом, опираясь на выделенные подходы к изучению художественных артефактов в живописи и музыке, а также представленную систему интертекстуальных смысловых доминант в художественном тексте, мы предлагаем универсальный алгоритм анализа изобразительных и музыкальных коллажных произведений, основанный на следующих механизмах:

- выявление особенностей формообразования посредством изучения в живописном произведении размера, формата, использованных материалов, изобразительной техники, а в музыкальном – структуры, вида фактуры, ладотональных и мелодико-гармонических средств, тембрового разнообразия, темпа, метроритмической организации;

- характеристика тематического и сюжетно-содержательного пласта композиции, определение ее жанрово-стилевой направленности;

- анализ колористических решений художника (в живописи) и звукоизобразительных приемов композитора (в музыке);

- выявление заимствованного материала в рассматриваемом произведении, установление статуса, функциональной нагрузки элемента заимствования на основе интертекстуальных смысловых доминант;

- определение формы вставленного текста: цитация (прямое воспроизведение), аллюзия (сознательная отсылка к заимствованному тексту, обогащающая образную сферу дополнительными ассоциативными смыслами), реминисценция (интуитивное, стихийное воспроизводство «чужих» художественных построений) и т. д.;

- анализ образовавшихся смысловых взаимосвязей между авторским и заимствованным текстом, определение ассоциативного потенциала чужого слова, изучение всевозможных семантических трансформаций и особенностей функционирования элементов подлинника в новом контексте;

- общекультурное осмысление художественного материала – от общесоциальной основы до технологических аспектов, выявляющее его образную сферу, идейно-концептуальную и композиционную целостность, смысловые ориентиры, функционирующие в содержании, актуализацию художественного замысла автора исследуемого произведения искусства.

Литература

1. Амирова Н.В. Развитие живописного восприятия цвета учащихся художественных школ в процессе выполнения натюрморта в технике «Коллаж из цветной бумаги»: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. педагог. наук. Набережночелнинский гос. педагог. ун-т Омск, 2017. 23 с.

2. Ариас А.-М. Взаимодействие вербального и невербального компонентов в карикатуре и коллаже (на материале немецкоязычных СМИ): спец. 10.02.04 «Германские языки» / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. РГПУ им. А.И. Герцена. СПб., 2012. 30 с.

3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.
4. Безменова К.В. Коллаж – творческий метод художников XX века // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005. С. 332–344.
5. Белякова Е.О. Коллаж, классификация новой формы выразительности в искусстве XX века // Искусство и диалог культур: сб. науч. тр. XII Международной межвузовской научно-практической конф. 27 марта 2018 г., СПб.: РГПУ, СПб. гос. худож.-промышл. ак. им. А.Л. Штигица / под ред. С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. СПб., 2018. Вып. 12. С. 240–242.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / под ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. 240 с.
7. Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы // Новейшие исследования русской культуры. М.: Пятая страна, 2003. Вып. 2. 304 с.
8. Богомоллова М.А. Коллажное мышление в изобразительном искусстве постмодерна // Известия Волгоград. гос. педагог. ун-та. 2008. № 8 (32). С. 149–152.
9. Большая советская энциклопедия [в 30 томах] / гл. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. М.: Сов. энцикл., 1973. Т. 12. 624 с.
10. Давыдова Е.М., Солодилова О.В. Изучение особенностей коллажной техники // Молодежь и современные информационные технологии: сб. тр. XIX Междунар. научно-практич. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых 21–25 марта 2022 г. Томск: Нац. исслед. Томск. политехн. ун-т, Инженерная школа информ. Техн. и робототехники / ред. кол. А.Ю. Демин, Н.Г. Марков, В.Г. Спицын [и др.]. Томск, 2022. С. 158–160.
11. Демченко А.И. Горизонты полистилистики // Историч., философ., политич. и юридич. науки, культурология и иск.-ние. Вопросы теории и практики. 2015. № 5 (55). С. 56–63.
12. Демченко А.И. Коллаж и полистистика в искусстве XX в. // Искусствознание. 2015. № 2. С. 42–52.
13. Демченко А.И. О взаимодействии искусств на примере коллажа и полистилистики // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. 15–16 окт. 2008 г. Астрахань: АГК, 2008. С. 24–38.
14. Демченко А.И. Об одном из методов музыкального анализа // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2018. № 1 (09). С. 41–46.
15. Дмитриева Н.А. Пикассо. Биография. М.: Наука, 1971. 235 с.
16. Егорова Т.В. Словарь иностранных слов современного русского языка. М.: Аделант, 2014. 800 с.
17. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926 / ГИИИ. Л.: Academia, 1928. 357 с.
18. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2008. 672 с.
19. Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. Минск: Эконом-пресс, 2003. 416 с.

20. Кудряшов А. Семантика в музыке и типология музыкальных знаков // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы I Российск. научно-практич. конф. 4–5 дек. 2000 г. М.: МГК им. П.И. Чайковского / отв. ред.-сост. В.Н. Холопова. М.; Уфа, 2002. С. 31–39.
21. Лалетин Д.А. Культурология. Воронеж: Изд.-полиграф. центр ВГПУ, 2008. 264 с.
22. Лебедева А.Ю. Коллаж. Художественные особенности и идейное содержание в европейском искусстве XX века // Тенденции развития науки и образования. 2019. № 2 (48). С. 55–57.
23. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьердь Лигети. Личность и творчество: сб. ст. / РИИ; пер. с нем. Ю. Крейниной. М., 1993. С. 190–207.
24. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 17–245.
25. Лукичев Р.В. Истоки «generativeart» в европейском авангардном искусстве начала XX века // Вестник СПб. ун-та. Искусствоведение. 2014. № 3. С. 104–111.
26. Морозкина Е.А., Харькова Ю.В. Интертекстуальные смысловые ряды в художественном тексте // Доклады Башкирского университета. 2017. Т. 2. № 5. С. 797–801.
27. Музыкальная энциклопедия [в 6 томах] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. Т. 2. 960 стб.
28. Муратова Л.В., Кардапольцева В.Н. Коллаж как средство формирования антитезы в изобразительном творчестве // Культурологические чтения – 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире: сб. материалов Междунар. научно-практич. конф., Екатеринбург, 14–15 марта 2018 г. / Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. Екатеринбург, 2018. С. 207–213.
29. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. 1038 с.
30. Пурик Э.Э., Губайдуллина Г.Г. Анализ произведений изобразительного искусства в образовательном процессе // Вестник Башкирского гос. педагог. ун-та им. М. Акмуллы. 2020. № 3 (56). С. 95–104.
31. Решетова М.В. Коллаж в проектной культуре информационного общества // Бюллетень науки и практики. 2017. № 3 (16). С. 317–324.
32. Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / редкол.: Г.Ф. Коваленко (пред.) [и др.]. М.: Наука, 2005. 429 с.
33. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология М.А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века: специальность 17.00.09 «Теория и история искусств» / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск.-ния / Российский институт истории искусств. СПб., 2022. 52 с.
34. Семенюченко Н.В., Рыжкина И.Б. Коллаж как средство обучения иностранному языку. СПб.: КАРО, 2016. 240 с.
35. Синельникова О.В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 319. С. 68–72.

36. Сипкина Н.Н. Эстетические аспекты постструктурализма в контексте художественной практики: на примере русского коллажа: специальность 09.00.04 «Эстетика» / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. философ. наук / Московский гос. ун-т культуры и искусств. М., 2005. 17 с.
37. Соколова Е.Н. Доминанта как понятие теории композиции (изобразительное искусство): специальность 17.00.09 «Теория и история искусств» / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск.-ния / Российский гос. педагог. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 2004. 28 с.
38. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник / ред. О. Гусева. М.: Музыка. 1990. 444 с.
39. Теория современной композиции / Г.В. Григорьева [и др.]; отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
40. Троицкая А. Коллаж: пространство и структура. История развития и проблематика / Sunnyvale: LambertAcademicPublishing, 2011. 120 с.
41. Тюленева Е.М. Приемы создания постмодернистского текста: коллаж, каталог // Проблемы школьного и вузовского анализа литературного произведения в жанрово-родовом аспекте: теория, содержание, технологии: сб. научно-методич. ст. Иваново, 2006. С. 220–232.
42. Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее / М.: РИПОЛ классик, 2023. 304 с.
43. Цыбульські М.Л. Калажнасць як універсальны феномен паэтыкі мастацтва ХХ стагоддзя // Искусство и культура. 2018. № 3. С. 9–15.
44. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. М: Политиздат, 1989. 447 с.
45. Belgrad D. The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America / Chicago: University of Chicago Press, 1998. 351 p.
46. Cambridge Dictionary [сайт]. URL:<http://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 03.07.2023).
47. Oxford English Dictionary [сайт]. URL: http://dictionary.oed.com.proxy.uchicago.edu/cgi/entry/50043853?single=1&query_tupeword=collage& (дата обращения: 05.02.2023).
48. The Chambers Dictionary of Science and Technology / P.M.B. Walker. Edinburgh: Chambers, 1999. 1325 p.

Второе рождение Венеры С. Боттичелли: интерпретация образа в современном искусстве

Эпоха Возрождение давно канула в века, но образы, созданные великими мыслителями, творцами искусства, возрождаются и становятся популярными в современном обществе, для которого характерны интерпретация и переосмысление образов прошлого. Наиболее популярной в искусстве поп-арта и маркетинге является богиня красоты, плодородия и процветания Венера, возникшая в древнеримской мифологии и получившая новую жизнь в произведениях живописцев эпохи Возрождения.

Наиболее известной является фигура Венеры, созданная флорентийским художником Сандро Боттичелли. Облик представленный на полотне художника овеян тайнами и загадками. Картина создавалась для мецената и государственного флорентийского деятеля Лоренцо Медичи. По одной из версий искусствоведов, художнику позировала первая красавица Флоренции Симонетта Веспуччи. В образе Венеры прослеживается сходство с ликами мадонн, а также позами и очертаниями тел древнегреческих скульптур, что позволяет говорить о синтезе христианства и античной мифологии. Данное сочетание не случайно, так как Боттичелли по своим взглядам был близок к неоплатоникам. Представители флорентийской неоплатонической школы основывали свои умозаключения на синтезе античной мудрости с доктриной христианского вероучения. Другая версия основывается на сходстве образа Венеры с скульптурным образом Праксителя «Афродита Книдская»: движение головы, тела, невинный взгляд. По мнению искусствоведов, Пракситель создал две скульптурные статуи Афродиты: одну – нагую, другую – облаченную в одежду, драпировки которой прикрывали наготу богини. Жители Книда выбрали для храма статую Афродиты, облачённую в одежды. Как отмечают О. Козлова и С. Шехтер, обнаженная Венера в работах художников эпохи Возрождения символизировала не просто чувственность и земные наслаждения, а любовь небесную, целомудрие и непорочность, считавшиеся высшими добродетелями [1, с. 4].

Особое внимание исследователи уделяют изображению золотистых волос Венеры, нежно парящих на ветру. Гуманист эпохи возрождения Леон Баттист Альберти (1404–1472) в трактате «О живописи» отмечал семь видов движения в развивающихся локонах Венеры [2]. Он подчеркивал при стремительном движении возможность сплетения волос в узел и образование пламени. Пламя в культуре имеет два значения – разрушения и возрождения.

Полотно Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» пронизано религиозным содержанием, что передается символикой цвета, образов и предметов,

изображенных на картине. Сочетание религиозного иконографического канона и символики подчеркивают гармонию композиционного решения. Венера изображена рожденной из морской раковины, которая символизирует женское лоно, женское начало и чистоту. Боги западного весеннего ветра Зефир и Флора воплощают синтез плотского и духовного начала в человеке. Растительный мир раскрывает идею скромности и нежности: камыш – символ скромности Венеры, стыдящейся своей красоты; роза – символ любви и страданий. Символический смысл картине придает и цветовая палитра. На полотне преобладают голубые оттенки, переходящие в бирюзово-серый цвет, что позволяет создать одновременно атмосферу воздушности и легкости, а также холодности изображаемого пространства. Слева от Венеры присутствуют зеленые оттенки, которые подчеркивают мудрость, торжество жизни над смертью. Таким образом, образ Венеры в эпоху Возрождения рассматривался как символ любви, мудрости, стыдливости и непорочности.

Творчество и мастерство С. Боттичелли повлияли на создание знаменитых полотен эпохи Возрождения – Джорджоне «Спящая Венера» (1510), Тициана «Венера Урбинская» (1538).

Принятая современниками работа С. Боттичелли «Рождение Венеры» не оказалась востребованной и понятой его потомками вплоть до середины XIX века, да и само творчество художника в истории искусства определялось как «вторичное явление». Липпман в одной из своих работ подчеркивает, что очарование Боттичелли заключается «скорее в сладкой и тонкой игре фантазии, глубине причудливых эмоций, которые составляют его художественную индивидуальность» [2]. В XX веке благодаря французским выставкам, организованным диктатором Б. Муссолини, европейское общество увидело некогда забытое полотно художника. Первая половина XX века вдохнула новую жизнь в это произведение искусства.

Начало XX века ознаменовано поисками новых идей и путей развития не только мирового искусства, но общества в целом. Это время перемен, ведущее, с одной стороны, к новым географическим и научным открытиям, а с другой – время смятений, раздумий и хаоса; время переоценки ценностей и взглядов на жизнь и ценности красоты. В искусстве модернизма образ Венеры интерпретируется и обретает новые смыслы.

В творчестве художников-сюрреалистов образ Венеры представлен как возрождение новой жизни и осмысление ценности человеческого существования или смерти. У Сальвадора Дали этот образ встречается как в скульптурных композициях, так и на живописных полотнах: «Венера и матрос», «Сон Венеры», скульптура «Топологическая Венера», «Улыбающаяся Венера», «Венера Милосская с ящиками», «Сон, вызванный полётом пчелы» и другие работы. Одной из уникальных картин, вызывающей споры в критике, является полотно «*Dream of Venus*» [3], на котором изображены раздвинутые ноги, прикрытые материалом, между ног – скульптурная композиция. Пространство картины занимают скульптурные статуи, напоминающие очертания современных Сальвадору Дали женщин, и Венеру, представленную на полотне С. Боттичелли. Кар-

тина «Сон (или мечты) Венеры» есть отражение подсознания, то есть внутреннего мира, который человек не способен контролировать разумом.

Новое видение и интерпретация образа Венеры С. Боттичелли отражено в работе Энри Уорхола, представителя искусства поп-арт: «Сандро Боттичелли. Рождение Венеры» (1984). На полотне изображена красивая женщина, по описанию напоминающая Венеру Боттичелли. Новым является использование Э. Уорхолом ярких цветов, придающих динамику и напряжение образу Венеры. Его картина носит символическое название, обращенное в прошлое, что позволяет сопоставить идеалы женской красоты и женского характера. На полотне С. Боттичелли создан образ спокойной и скромной женщины; размеренность жизни передается за счет пастельных тонов. Э. Уорхол, используя яркие оттенки голубого, желтого и красного цветов, подчеркивает динамику жизни современной женщины – жизни, наполненной взлётами и падениями. Подмеченная Альберти особенность в изображении вьющихся волос Венеры, больше отражена в работе Э. Уорхола. Волосы Венеры на его полотне напоминают языки пламени и символизируют страсть, влечение, силу и динамику, что характерно для массовой культуры XX века. Художник точно передает образ современной ему женщины, её сильной и волевой натуры.

На рубеже XX–XXI веков образ Венеры становится символом поп-индустрии, инструментом маркетинговой деятельности. Этот образ интерпретируется в кино, музыке, политике, становится объектом шоу-бизнеса и моды. Рип Кронк изображает Венеру на большом полотне – на роликах, в шортах, свободно передвигающуюся по улицам современной Калифорнии, что напоминает стену многоэтажного дома. Художник проводит параллель между Европой современной – и периода Возрождения. Полотно «Венера на половинной раковине» (1981 г.) предстает перед зрителем как зеркальное отражение иного мира: зеркало становится проводником из прошлого в будущее, это портал для перемещения.

В кино- и шоуиндустрии образ Венеры встречается в фильме режиссера Терри Гиллиама «Приключение барона Мюнхгаузена» (1988 г.) и в музыкальном треке американской поп-звезды Леди Гага. Певица была вдохновлена красотой богини при создании синти-поп и дэнс-поп в песне «*Venus*». Рекламируя сингл, Леди Гага вышла на сцену в платье от *Dolce&gabbana*, на котором был изображен образ Венеры С. Боттичелли. Этот образ становится все более популярным; к примеру, его можно видеть в качестве принта одежды на обложке журнала (работа Джордж Лепап, Роз Част «Приключение на пляже»).

Венера, созданная С. Боттичелли как символ любви, чистоты и скромности, приобретает большую популярность в современном обществе и становится воплощением идеи свобододолюбивой и эмансипированной женщины. В XXI веке её образ обретает иной смысл – страсти, влечения, силы и динамики, становясь спутником сильной и волевой натуры.

Литература

1. Козлова О., Шехтер С. Искусство и флора. От Аканта до Яблони. М.: Слово/Slovo, 2022. 320 с.
2. Луцци Дж. Секрет Боттичелли. Загадка потерянных и обретенных шедевров / пер. с англ. М.А. Алиевой. М.: Эксмо, 2024. 376 с. + 8 с. цв. ил. (Таинственное искусство).
3. Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали / пер. Н. Рыбальченко, Т. Михайлова. М., 1998 // Salvador Dali: сайт о жизни и творчестве художника. URL:<https://mir-dali.ru/library/bezumnaya-zhizn-salvadoradali.htm> (дата обращения: 10.02.2025)

Духовный потенциал музыкально-педагогических технологий: на примере катарсической педагогической технологии

Актуальность технологического подхода к образовательному процессу обусловила его активную научно-практическую разработку. При этом терминологическое определение понятия «педагогическая технология» не имеет однозначной трактовки. Нам импонирует позиция Д. Чернилевского, рассматривающего педагогическую технологию как интегративную систему, которая включает упорядоченное множество операций и действий, обеспечивающих педагогическое целеопределение, содержательные, информационно-предметные и процессуальные аспекты, направленные на усвоение систематизированных знаний, приобретение профессиональных умений и формирование личностных качеств обучаемых, заданных целями обучения [6].

Педагогическую технологию как проект образовательного процесса, определяющего структуру и содержание учебно-познавательной деятельности студентов, а также способы, методы и средства обучающей деятельности преподавателя, рассматривает Е. Сизова. Исследователь отмечает, что концептуальной основой педагогической технологии в условиях музыкально-образовательного процесса является личностно-ориентированный, деятельностный и компетентностный подходы. Содержательной частью музыкально-образовательной технологии выступает конкретная учебная программа, регламентированная государственным образовательным стандартом, а её процессуальную основу составляют средства, методы, формы деятельности преподавателя и студентов, отражающие специфику организации музыкального обучения и реализующие целевую программу подготовки компетентного специалиста [4].

В этой связи педагогическая технология в парадигме личностно-ориентированного музыкального образования рассматривается Е. Сизовой как авторская и адаптивная, позволяющая учитывать личностные возможности самого педагога, индивидуальные особенности обучающегося, специфику учебно-творческой деятельности. Соответственно диагностика учебного процесса в условиях личностно-ориентированной музыкально-педагогической технологии осуществляется на основе выработанных музыкальной наукой, педагогической теорией и художественной практикой эстетических норм, эталонов воплощения этих норм в музыкально-творческой деятельности, моделей социально-культурного поведения субъектов образовательного процесса [Там же].

Очевидно, что духовный потенциал музыкально-педагогической технологии получает своё отражение в её концептуальной основе, содержательной части (содержание учебного материала) и процессуальной (организация учебного про-

цесса, методы и формы учебной деятельности обучаемых и обучающего, деятельность преподавателя по управлению процессом усвоения материала и оценка его результатов, коррекция учебного процесса). Различные аспекты проблемы моделирования учебно-воспитательного процесса высшего учебного заведения и школы, реализующего в полной мере культуротворческие функции образования, его духовный потенциал, раскрываются в работах Ш. Амонашвили, И. Зязюна, Е. Ильина, Д. Кабалевского, И. Карпенко, Л. Масол, Н. Миропольской, В. Сухомлинского, А. Фурмана, Т. Цвелих, Л. Школяр, Б. Юсова и других. Например, А. Фурман подчёркивает, что целью такого образовательного процесса является возвышение ученика к новым вершинам духовного развития через личностное восприятие и переживание общечеловеческого и национального опыта, который пропускается сквозь призму собственных чувств и мыслей [5, с. 129].

Среди музыкально-педагогических технологий, обладающих «ёмким» духовным потенциалом, мы можем выделить группу художественно-педагогических технологий, которую составляют: интегративные художественно-педагогические технологии, проблемно-эвристические, интерактивные и игровые художественно-педагогические технологии, суггестивные и терапевтические художественно-педагогические технологии, катарсические педагогические технологии. Так, концептуальной основой интегративной художественно-педагогической технологии как технологии «жизнетворчества личности», по мнению В. Помогайбо, являются философские положения, определяющие суть интегративного образования. Они анализируются учёными как фактор, который «с целью формирования эффективных технологий житнетворчества личности не останавливается перед традиционным разделением на учебные дисциплины, не ищет панацеи в какой-то одной педагогической технологии, или в одном способе организации знаний, а перестраивает архитектуру образовательного пространства по принципу “всё в этом”, учитывая плюралистические и поликультурные тенденции развития человечества» [Цит. по: 3, с. 12].

Рассмотрим более подробно концептуально-содержательную и процессуальную основы катарсической педагогической технологии (автор И. Карпенко), являющейся одним из направлений культуротворческой, духовно-нравственной педагогики. Автором разработана концептуальная основа технологии и проанализировано понятие духовного катарсиса как методологической основы формирования духовной культуры личности [1; 2]. В диссертационных исследованиях, продолжающих работу в этом направлении, исследуются вопросы формирования: эмоциональной культуры студентов педагогического колледжа средствами катарсической деятельности (И. Силютин), музыкальной культуры студенческой молодёжи, в частности её музыкальных интересов, средствами катарсической деятельности в учебно-воспитательном процессе педагогического университета (Г. Горбулич), общечеловеческих ценностей у подростков в процессе изучения иностранных языков средствами катарсической учебно-воспитательной деятельности (В. Сергеева).

Главной идеей катарсической теории формирования духовной культуры студенческой молодёжи является идея моделирования в учебно-

воспитательном процессе средней и высшей школы эффекта духовного катарсиса. И. Карпенко трактует *катарсис как целостное, насыщенное, динамическое состояние личности, выражающее высшую степень её духовной организации и возникающее в результате очищения, усложнения и возвышения её ценностей и идеалов до уровня социально значимых, национальных, общечеловеческих* [2, с. 85]. Духовное очищение, по мнению автора, состоит в активном осознании человеком неадекватного, неактуального или вредного опыта деятельности и общения, в устранении его элементов из содержания и способов понимания, оценки, отношения к объектам и явлениям действительности, к другим людям. При этом духовное усложнение предполагает внутреннюю структурную перестройку сознания, чувств и поведения личности посредством введения новых элементов и связей в её социокультурный опыт. Духовное возвышение означает сознательное принятие индивидом новых для него социально значимых ценностей и идеалов, устойчивую ориентацию на их реализацию в личной жизни, в деятельности и в общении с другими людьми [1; 2].

В социокультурном плане воспитание можно рассматривать как процесс катарсического преобразования личности. Человекотворческий и культуротворческий потенциал любой гуманистической воспитательной системы совпадает с реализацией ею функции духовного катарсиса. Поэтому катарсическая педагогика предполагает целенаправленное моделирование в учебно-воспитательном процессе эффекта духовного очищения, усложнения и возвышения человека. Соответственно, формирование у личности потребности и способности к катарсической деятельности является показателем её духовного развития и социокультурной зрелости [1]. Развитие потребности и способности к духовному катарсису, – подчёркивает И. Карпенко, – делают человека принципиально воспитуемым, а в качестве интегративной духовной ценности катарсис становится для индивида стимулом к постоянному самосовершенствованию и самовоспитанию на протяжении всей жизни [2].

Механизм возникновения катарсиса строится на том, что в ходе воспитательной акции (учебно-воспитательного процесса) в сознании школьника или студента намечаются (пока в «смутной» форме) её итоги, поскольку индивид сталкивается с различными точками зрения, жизненными позициями, установками и мотивами деятельности, борется с противоречивыми аргументами. Эта борьба затрагивает сферу самых интимных ценностей человека, её развертывание заставляет мучиться сомнениями, страдать от компромиссов, преодолевать стереотипы. Накопление достаточных аргументов какой-либо из позиций – политических, нравственных, эстетических или других – приводит к её победе. Таким образом, утвердившаяся точка зрения характеризует наступление катарсиса. На его проявление указывают и переживаемый личностью особый духовный подъём, произошедший в результате преодоления противоречий, и состояние энтузиазма, совестливости, и жажда социального самопожертвования, деятельной любви к людям. В ситуации катарсиса, как правило, истина предстаёт в богатом, целостном образе конкретного явления, а сам этот образ занимает место в структуре общего интегративного образа мира. Данный образ есть своего

рода социальная голограмма, заключающая объёмное видение личностью её прошлого, настоящего и будущего, её достижений и проблем, сущего и желаемого. Следовательно, подчеркивает И. Карпенко, невозможно формировать подлинную духовность в человеке, если не проводить его через горнило катарсиса. Именно катарсис выступает своеобразным мерилем как «правильности» педагогического процесса, так и целью воспитания человека [1; 2].

Понятие катарсической деятельности лежит в основе катарсической педагогической технологии. Содержанием такой деятельности выступает интенсивная целостная трансформация духовно-практических основ личности, возвышение её до социально значимых, общечеловеческих и национальных ценностей и идеалов. Катарсическая деятельность студентов – это: 1) целостная деятельность, активизирующая все стороны и сферы личности в их единстве; 2) диалогическая деятельность, осуществляемая как общение равных партнёров, вносящих посильный вклад в совместное освоение и выработку положительного социокультурного опыта; 3) личностно-ориентированная деятельность, опирающаяся на социокультурный опыт конкретного человека и формирующая этот опыт, углубляющая индивидуальность и неповторимость личности; 4) творческая деятельность, развивающая новые качества и черты, ранее не свойственные данной личности, стимулирующая у неё новые виды социальной, духовной активности; 5) этически значимая деятельность, ориентированная на важные жизненные смыслы и перестраивающая прежние ценностные ориентации, формирующая новые их парадигмы; 6) профессионально ориентированная деятельность, вооружающая студентов разнообразным практико-педагогическим опытом, приобретающим черты личностного сознания и поведения и становящимся элементом духовной культуры молодого человека. Признаки катарсической деятельности студентов, отмечает И. Карпенко, обуславливают и её организационные принципы: целостности, диалогичности, личностной ориентации, креативности, этичности и профессиональной ориентации [1, с. 9–10]. На катарсической основе можно строить процесс формирования любых качеств и сторон личности, предъявляя к ней самые высокие социальные требования. Так, например, в соответствии с принципами катарсической деятельности мы строим педагогическую технологию, направленную на развитие музыкальной культуры будущих учителей начальных классов, в частности, по формированию их музыкальных интересов. Приведём пример из области методики формирования музыкальных интересов студентов, построенной на основе катарсической педагогической технологии.

Участвуя в этом процессе, будущие учителя начальных классов должны овладеть пятью видами катарсической деятельности: 1) восприятием – непосредственным эмоционально-ценностным переживанием содержания художественных объектов и явлений; 2) познанием – логическим и ценностным анализом опыта и результатов катарсической деятельности; 3) презентацией опыта и результатов катарсической деятельности для других людей; 4) организацией репродуктивной катарсической деятельности; 5) катарсическим педагогическим творчеством.

Музыкальную катарсическую деятельность мы понимаем как такую деятельность, предметом которой выступает переживание художественного образа в музыкальном произведении. Музыкальный интерес рассматривается как духовно-практическая направленность личности, выражающая её потребность в переживании эстетического катарсиса, заложенного в образном содержании и структуре музыкального произведения.

Музыкальный интерес возникает, развивается и закрепляется в структуре сознания личности и её духовной культуре как потребность в духовном катарсисе, осуществляемая средствами музыкальных катарсических переживаний. Целенаправленное проведение личности через катарсические состояния усиливает духовное влияние искусства, способствует пониманию и осмыслению художественного образа музыкального произведения и активизирует музыкальную катарсическую деятельность, что, в свою очередь, приводит к развитию музыкального интереса. Таким образом, главная идея формирования музыкальных интересов будущих учителей заключается в целенаправленном моделировании эффекта духовного катарсиса в образовательном процессе педагогического университета. Потребность будущих учителей в переживании музыкального катарсиса является интегративным критерием и основным показателем сформированности музыкального интереса.

Реализация методики формирования музыкальных интересов будущих учителей осуществляется путём поэтапного освоения различных видов катарсической деятельности. На первом этапе – формирования катарсического восприятия произведений различных видов искусства – студенты осваивают первые два вида катарсической деятельности. Целью данного этапа является развитие способности будущих учителей к адекватному переживанию и восприятию катарсического содержания произведений различных видов искусства, увеличение художественного ассоциативного запаса, накопление музыкальных впечатлений. Серия заданий первого этапа направлена на развитие у студентов навыка в плане художественного анализа катарсического объекта, умения проводить художественные параллели по принципу соответствия (образно-эмоционального дополнения).

На втором этапе – передачи опыта и организации репродуктивной катарсической деятельности – будущими учителями осваиваются такие её виды, как презентация опыта и передача результатов катарсической деятельности другим людям, как организация репродуктивной катарсической деятельности. Конечной целью названного этапа является совершенствование процесса катарсического восприятия и навыка в оценке катарсического содержания художественных объектов и явлений. Серия заданий второго этапа направлена на последовательное усложнение навыка логического и ценностного анализа катарсических объектов, целенаправленное использование студентами музыкальных образов, выразительных средств различных видов искусства для воссоздания структуры целостного образа художественных объектов и явлений в педагогике.

Третий этап: музыкально-педагогическое творчество базируется на катарсической деятельности – самостоятельной подготовке катарсических занятий,

разработке их частей или обобщенных моделей. Катарсическое педагогическое творчество синтезирует способность личности к осуществлению различных видов музыкальной катарсической деятельности, раскрывает все структурные компоненты музыкального интереса.

На этапе музыкально-педагогического творчества у будущих учителей начальных классов формируется адекватная эстетическая оценка содержания катарсического объекта, развивается потребность в переживании эстетического музыкального катарсиса, заложенного в образном содержании и структуре музыкального произведения, студенты овладевают различными видами музыкальной катарсической деятельности, что способствует развитию их музыкально-педагогических способностей.

Таким образом, процесс формирования музыкальных интересов студентов должен строиться на основе разнообразной катарсической деятельности, моделирующей закономерности искусства. Очевидно, что овладение способностью к катарсической педагогической деятельности является качественной ступенью в духовном развитии личности, её социокультурной зрелости и позволяет оптимизировать процесс воспитания будущего учителя.

Подводя итог сказанному, отметим, что переосмысление роли образования в жизни современного общества, осознание его социокультурной миссии как своеобразного «синтезатора» общего материально-духовного пространства мира (В. Кузь) обуславливает усиление культурологической направленности образования [3]. Как отмечают учёные, для выполнения названной миссии требуется, прежде всего, обновлённое содержание образования на основе его гуманитаризации, целенаправленного использования достижений культуры, а также создания педагогических технологий, позволяющих в полной мере использовать возможности образовательного процесса для духовно-нравственного и профессионального развития молодёжи.

Литература

1. Карпенко И.М. Воспитание как катарсис // Актуальные проблемы образования и воспитания учащейся молодежи. Луганск, 1993. Ч.1. С. 8–11.
2. Карпенко И.М. Катарсис как методологическая основа формирования духовной культуры личности // Вестник ЛГПУ им. Тараса Шевченко. 2001. № 9. С. 85–91.
3. Кузь В.Г. Педагогические основы воспитательного процесса в комплексе «школа – детский сад» / Дис. д-ра пед. наук в формате науч. доклада: 13.00.01. Киев, 1992. 54 с.
4. Сизова Е.Р. Особенности педагогической технологии в музыкально-образовательном процессе. URL:<http://www.emissia.org/offline/2011/1670.htm>.
5. Фурман А.В. Проблемные ситуации в обучении: кн. для учителя. Киев: Радянська школа, 1991. 191 с.
6. Чернилевский Д.В. Дидактические технологии в высшей школе: учеб. пособие для вузов. М.: ЮНИТИ–ДАНА, 2002. 437 с.

Николай Андреевич Римский-Корсаков и его «Космос»

Многие музыканты не сомневаются: творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова имеет «всеобъемлющий характер»: служит своеобразным «стержнем», соединяющим первую половину XIX века – эпоху Глинки и XX век. Сложный мир его творений называют «Космосом Римского-Корсакова», воссоздающим истинно русское мировосприятие и миропонимание. Вклад великого композитора в развитие музыкальной культуры и искусства сегодня трудно переоценить. Однако не сразу идеи музыкального гения становились «созвучными» его эпохе и получали всеобщее признание.

В творческое наследие Римского-Корсакова входит множество сочинений – оперы, кантаты, симфонии, концерты, камерно-вокальные и инструментальные ансамбли, сочинения для хора с оркестром и а саррелла, для голоса с фортепиано, обработки народных песен и другие сочинения [10]. Помимо творческой, много времени и сил он отдавал просветительской, дирижерской и педагогической деятельности. Композитор отчетливо осознавал долг перед Родиной, поэтому, «служение» – пропаганда русской музыки и повышение ее статуса в мире – понимал как свое предназначение [7; 11; 13; 14; 17; 18]. Многогранная деятельность Римского-Корсакова оказывала серьезное влияние на творчество отечественных и зарубежных композиторов – А. Аренского, С. Танеева, А. Глазунова, М. Гнесина, С. Прокофьева, а также И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля и других.

Музыкальное искусство уже во второй половине XIX – начале XX веков «стремительно и неотвратно» переходит в новое состояние. Духовный кризис, уход от проблем действительности в свой внутренний мир, усиление примата чувств над разумом, конструирование иной реальности свойственны многим творческим личностям того времени [3]. С особой силой умонастроения эпохи проявляются в творчестве Ф. Листа, предощущавшего закат романтизма. Появляется ряд сочинений, проникнутых «мрачными предчувствиями». Сфера гармонии чрезмерно обогащается диссонансами, что, в конечном результате, приводит к разрушению тональной системы, а затем, в начале XX века – и к атональности. В сочинениях Листа обнаруживается необычная «...красочно-звуковая палитра, ... эффекты пятен, полутени и сумерек, дотоле неизвестные в истории музыки» [12, с. 49].

Сочетание в едином фокусе различных тенденций в развитии музыкального искусства становится характерной чертой и русской музыки. Романс «Ночь» П. Чайковского на стихи Д. Ратгауза – гимн смерти, скорбный Реквием композитора по самому себе. Состояние предсмертного томления отображает

плагальный оборот, имеющий мрачный характер. Мерные удары погребального колокола предвещают что-то страшное, таинственное и неотвратимое.

В отличие от классической тональной системы с её функционально-векторной формулой $S - D - T$, во второй половине XIX века возникают и постепенно крепнут новые функциональные закономерности, характеризующиеся обратным ходом: $D - S - T$. Такой тип «измененных» функциональных соотношений сознательно используют Ф. Лист, Р. Вагнер, К. Дебюсси, Г. Малер, а также М. Мусоргский, П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов. Не утрачивают своего значения измененные функциональные соотношения и в XX веке, что специфически преломляется в джазовой и блюзовой музыке, в конечном результате приводя к формированию новой системы музыкального мышления – атональности и додекафонии [5].

Однако, пребывая в «сфере музыкального интеллектуализма», Римский-Корсаков был чужд «крайностям» и негативизму, что проявилось в его сочинениях различных жанров и форм. Конечно, гармония – стихия композитора, постоянно находившегося в поиске нового, в стремлении к «эмансипации» диссонанса, к выходу за пределы тональной системы. Как полагают некоторые музыковеды, в его сочинениях обнаруживаются «рыхлая», «диссонантная», «парящая», «инверсионная», «колеблющаяся» тональность, выявляются аккорды «движения» и «покоя», а также гармонические приемы, каких не было ранее [15]. То же касается выбора гармонии в романсовой сфере, который отнюдь не случаен, и вместе с тем традиционен.

Всего Римским-Корсаковым создано 79 романсов, включая вокальные циклы «Весной», «Поэту», «У моря». Условно различают романсы «раннего» периода его творчества – ор. 2–8 (1866, 1867, 1870), «среднего» – ор. 25–27 (1877, 1882, 1883) и «позднего» – ор. 39–43, 45, 46, 50, 51, 55, 56 (1897–1898).

Все романсы Римского-Корсакова «согреты истинным чувством». Музыку «без сердца» он не понимает, поэтому особое внимание уделяет поэзии близких ему по духу А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Толстого, А. Кольцова, А. Фета, а также А. Майкова, вдохновившего его на создание 13 романсов. В их числе, «О чем в тиши ночей» (ор. 40), «Посмотри в свой вертоград» (ор. 41), «Искусство» (ор. 45), «Дева и солнце» (ор. 50), «Ты рождена воспламенять» (ор. 55), «Нимфа» (ор. 56) и другие.

В вокальном творчестве Римский-Корсаков тяготеет к «...медитативно-философской... эмоционально уравновешенной, окрашенной в светлые тона лирике» [2, с. 85]. В центре внимания композитора картины природы, пейзажи холмов, долин, полей, лугов, лесов, садов, гор, рек и морей, времена года. «Многоцветие» этого мира, где море голубое, даль бледно-розовая, нивы желтые, тучка золотая, вечер румяный, роща темная, риза темно-лазорева, отражается в его лирике: «Ночевала тучка золотая (ор. 3), «Тихо вечер догорает, горы золоты» (ор. 4), «На нивы желтые нисходит тишина» (ор. 39), «Запад гаснет в дали бледно-розовой» (ор. 39), «Когда волнуется желтеющая нива» (ор. 40), «Тихо море голубое» (ор. 50) и других романсах, имеющих, по его убеждению, различную окраску.

Римский-Корсаков обладает уникальной способностью «цветового созерцания» [1; 17; 18]. В представлении композитора «...тональности, строи и аккорды... встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветковых столбов и переливах световых лучей северного сияния» [17, с. 176].

Богатая «цветовая» палитра ощущений Римского-Корсакова не может не отражаться на творчестве, что касается и романсов, выбор тональностей которых не случаен. «Цветовыми» свойствами обладают мажорные и минорные, «диезные» и «бемольные» тональности. Любая из них избирается композитором сознательно, в соответствии с содержанием музыкального произведения и с его «цветовым» ощущением.

В романсах преобладают мажорные тональности, в меньшей степени минорные. К примеру, тональности *C* – белый, как и *c*, но более туманный, с лёгким желтым оттенком. Бемольные строи, в представлении композитора, выражают свое настроение. Так, *F* – пасторальный, цвет весенних берёзок; *Des* – темноватый, теплый; *As* – нежный, мечтательный, цвет серовато-фиолетовый; *Es* – серо-синеватый, тёмный, сумрачный (тон «городов» и «крепостей»); *B* – более тёмный

Диезные мажорные тональности у Римского-Корсакова имеют иные цвета: *D* – желтоватый, царственный, властный; *E* – синий, сапфировый, блестящий, ночной, тёмно-лазурный; *Fis* – серовато-зеленоватый; *G* – светлый, открытый, коричневато-золотистый; *A* – розовый, ясный, весенний, цвет утренней зари, полный жизни, молодости и красоты; *H* – мрачный, тёмно-синий со стальным, серовато-свинцовым отливом, цвет зловещих грозных туч.

Например, тональности романсов «Когда волнуется желтеющая нива» (ор. 40) – *D*, «Дробится и плещет» (ор. 46) – *Des*, «Красавица» (ор. 51) – *As*, «Пробуждение» (ор. 55) – *A*, «Ты рождена воспламенять» (ор. 55) – *Fis*, «Нимфа» (ор. 56) – *E*.

Диезные минорные тональности, кроме *a* – бледно-розовый, с отблеском вечерней зари (на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже), в представлении композитора имеют такие цвета: *cis* – багряный, зловещий, трагический; *e* – синеватый; *fis* – бледно-серовато-зеленоватый; *h* – серо-стальной с зеленоватым оттенком, суровый и жёсткий.

Бемольные минорные тональности: *g* – без определённой окраски, характер элегический; *as* – бледный и туманный; *f* – зеленоватый; *b* – один из самых мрачных и зловещих тонов. Минорные тональности в романсах встречаются реже, например, в таких, как «О, если б ты могла» (ор. 39) – *c*, «Мне грустно» (ор. 41) – *d*, «Редет облаков летучая гряда» (ор. 42) – *h*, «Колышется море, волна за волной» (ор. 46) – *gis*, «Ненастный день потух» (ор. 51) – *cis*.

Некоторые из романсов Римского-Корсакова могут исполняться в других тональностях, что искажает их сущность и нарушает волю автора. В художественной практике это весьма распространенное явление. Например, сообщается: «Есть романсы Римского-Корсакова во всех тональностях»! В многочисленных редакциях зачастую и тональности меняются, и состав исполнителей.

«Женский» романс превращается в «мужской» и наоборот (видимо, это создает ощущение новизны или делается в угоду публике). Однако, элегия Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей», в отличие от других, в новой тональности не изменяет свой характер (тональности: первоначальная – *B*, в переложении – *Des*). В представлении композитора тональности *B* и *Des*, в отличие от самой мрачной *b*, имеют сходный характер и соответствуют темному цвету ночи. Своеобразием отличается форма элегии, «модулирующая» из куплетной в сквозную форму и отражающая скрытые смыслы музыкального содержания.

Известно, что наряду с куплетной (строфической) формой широкое распространение получают ее разновидности – куплетно-вариационная и вариантная. На основе куплетной возникают смешанная, сквозная или «синтетическая» формы, с ярко выраженными признаками иных структур. Такие вокальные формы обладают «богатейшими возможностями», поэтому столь широка сфера их применения: «...от незамысловатой сольной песни до развитой и значительной в драматургическом отношении хоровой оперной сцены» [6, с. 50].

В вокальной музыке широкое распространение получают также разновидности классических инструментальных форм, к примеру: простая (одночастная сквозная), простая и сложная (двухчастная и трехчастная), концентрическая, рондо, сонатная, а также смешанная, контрастно-составная, циклическая и другие [16, с. 25]. Однако, пальму первенства все же завоевывают наиболее «живучие» – собственно вокальные формы. Поэтому, помимо традиционной куплетной и ее разновидностей, большое значение приобретают: сложная запевно-припевная, рефренная, многочастная репризная, сквозная, смешанная модулирующая форма и другие [16, с. 35]. Сочетание несочетаемого – нередкое явление в вокальной музыке второй половины XIX – начала XX века. К неожиданным результатам приводит, например, синтез куплетной формы со сквозной или наоборот. Сквозное развитие соответствует непрерывному движению музыкальной мысли в связи с эмоциональными взлетами и падениями. Поэтому получают распространение вокальные формы, модулирующие из куплетной к сквозной или наоборот [16, с. 41–45].

Многие композиторы склонны к изменению повторений в романсах, то есть к вариантной повторности куплетов и к комбинаторике мелодических элементов в них. Кроме того, в заключительном разделе романсов нередко наблюдается эффект «растворения» мотива, в связи с чем появляются гаммаобразные пассажи, свидетельствующие о завершении процесса развития, то есть об окончании какой-либо части музыкальной формы. Такими свойствами обладает элегия «О чем в тиши ночей» Римского-Корсакова с типичными чертами куплетно-сквозной смешанной модулирующей формы. Содержанием элегии является Ночь и Тайна. Неизвестно, кто ее главный герой; какую тайну он скрывает; кто это – девушка или юноша? А может быть, в элегии рассказ о чувствах и переживаниях самого поэта? Напомним, это стихотворение А. Майков написал в 1841 году, когда ему было всего 20 лет.

В элегии – три части, а также вступление и заключение, основанное на повторении фрагмента темы из первой части в аккордовом изложении в глав-

ной тональности *Des*. Первая часть (10 т.), тональный план: *Des – Ges – b – As – Des*. Вторая часть (12 т.), тональный план: *Des – b*. Третья часть (14 т.), тональный план: *es – b – Des – b – Des*. В процессе развития главной тональности *Des* контрастирует параллельная – тональность мрачных предчувствий *b*. В большинстве случаев в элегии используются типизированные гармонические обороты, например, в заключительной каденции (*Des: S₂ – S₆₂ – D₇ – T*) или в тональных «движениях», осуществляемых традиционными способами (*es: VII₇ – t; b: D₉ – t; Des: D₉ – T*). Обилие неаккордовых звуков обогащает гармонию диссонансами и усиливает экспрессию. В некоторых случаях достигается эффект полифункциональных сочетаний, что соответствует замыслу композитора.

Первая часть «О чем в тиши ночей таинственно мечтаю, о чем при свете дня всечасно помышляю, то будет тайной всем» (*pp, simile*) – в форме модулирующего периода (3–12 тт.) с использованием приема растворения мотива в тональность *b* (ступени: *III – II – I – VII – V; VII к As*). Структура первой части элегии – период: 2 + 2 + 2 + 2, 2. Тональный план *Des – b* (тональность, предвещающая недоброе) сохраняется и во второй части. Грезы и мечты, суждено ли им сбыться?

Однако, в отличие от первой, во второй части элегии (15–27 тт.) «И даже ты, мой стих, ты, друг мой ветреный, услада дней моих, тебе не передам души своей мечтанья» (*pp, dolce*) доминирует инструментальная партия, где в аккордовом изложении в *Des* повторяется тема вокальной партии из первой части, усиленная тоническим органным пунктом. Сможет ли тайное стать явным? – Ни поэт, ни композитор в лице героя не дают ответа. Вокальная партия в процессе развития все же не теряет своего значения, хотя главенствующую роль приобретает инструментальная, имитирующая ее партия. Наряду с вызревaniem новых мелодических оборотов с предъемом (18, 19, 21 тт.), в ней дважды повторяется «растворение» мотива в мрачной тональности *b* (ступени: *VI – V – IV – III – I – II*). Он накладывается на продолжающую свое развитие тему в инструментальном изложении, заимствованную из вокальной партии первой части элегии. Нисходящие гаммообразные пассажи (23–27 тт.), один из которых «поддерживается» унисоном инструментального сопровождения, свидетельствуют о вступлении в новую фазу развития (тональности: *Des* гармонический – *b* гармонический, *D₇*). Структура второй части элегии – период: 1, 2 + 2, 1, 2 + 2, 1, 2. Кажется, что счастье так близко, но как его достичь?

Третья часть элегии (28–42 тт.) «А то расскажешь ты, чей глас в ночном молчанье мне слышится, чей лик я всюду нахожу, чьи очи светят мне, чье имя я твержу» (*f, dolce*). Достижению кульминации (38–39 тт.) предшествует знакомый нисходящий гаммообразный (но теперь «расщепленный» на два голоса) ход – «растворение» мотива в *Des – b* (33–37 тт.). Завершает элегию тема, заимствованная из вокальной партии первой части. Структура третьей части (1 + 2 + 1 + 4, 4, 1) не соответствует ни первой, ни второй части.

Заметим, размышляя, герой бездействует. Умиротворенность и созерцательность являются стилем жизни, события которой разворачиваются лишь в его воображении. Возможно, герой слишком молод и потому робок? Ясно одно: меч-

ты и грезы – иллюзорны, суждено ли им сбыться? Сегодня «служение» великого композитора будет оцениваться по заслугам: «Космос Римского-Корсакова» зазвучит с новой силой и раскроет неизведанные тайны его творчества.

Литература

1. Бозина О.А. Семантика тональностей в музыке Н.А. Римского-Корсакова // Теоретические проблемы музыкального содержания. 2007. № 1. С. 67–77.
2. Горная И.Н. Традиции Н.А. Римского-Корсакова в романсах А.К. Глазунова // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, 2015. С. 85–91.
3. Грушко Г.И. Музыкальная сталь в истории европейской культуры. Воронеж: Кварта, 2012. 153 с.
4. Гусевская О.В. Основы цветоведения: Учебное пособие для студентов вузов. Иркутск: ООО «Типография Иркут», 2017. 107 с.
5. Девуцкий В.Э. Стилистический курс гармонии. Воронеж: ВГУ, 1994. 363 с.
6. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.
7. Прокопьева Е.П. Эволюция творческого метода Н.А. Римского-Корсакова в контексте его эпохи. URL: <https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-tvorcheskogo-metoda-n-a-rimskogo-korsakova-v-kontekste-ego-epokhi>.
8. Римский-Корсаков. Избранные романсы и песни. СПб: Планета музыки, 2022. 96 с.
9. Римский-Корсаков. Романсы. М.: Музыка, 1969. 140 с.
10. Римский-Корсаков Н.А.
URL: <https://www.rimskykorsakov.ru/soch.html>.
11. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 453 с.
12. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт: Изд. АН Венгрии, 1959. 139 с.
13. Семкин Д.Н. Значение творческого наследия Н.А. Римского-Корсакова в истории отечественной культуры // ВЧУ, 2019. С. 201–207.
14. Соловцов А.А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1969. 673 с.
15. Холопов Ю.Н. Канун новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-rk.pdf>.
16. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб: «Лань», 1999. 496 с.
17. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. 528 с.
18. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева. Т. 2. 1898–1908. Л.: Музгиз, 1959. 673 с.

Танцевальная этника Южного Китая

Во взаимодействии этнических коридоров и региональных танцевальных сред Южный Китай с древних времен являлся важным местом встречи культурных традиций различных народов. Формирование и развитие этнических коридоров способствовало не только обмену материальной культурой, но и созданию уникальных моделей этнокультурного взаимодействия.

В частности, *Южнолиангский этнический коридор* (南岭民族走廊) издавна служил важным пунктом пересечения культур Линнаня и западных народов Южного Китая, способствуя созданию разнообразных и богатых форм народного танца [7, с. 16–25, 119], о которых пойдет речь в статье. Исторические документы и полевые исследования позволяют выявить уникальную историческую значимость Южнолиангского этнического коридора в формировании народных танцевальных культур Южного Китая.

Географические факторы и условия выступают значимой основой во взаимодействии народных танцевальных традиций. Например, *коридор Наньлин* (南岭), простирающийся через Гуандун, Гуанси и другие регионы, соединяет культуру Линнаня с устойчивыми жизненными формами, социальными ценностями и традициями человеческой деятельности, включая нормы духовного производства западных меньшинств. Географическая среда не только обеспечивает материальную базу для культурного обмена, но и напрямую влияет на способы формирования и развития традиционной народной культуры. Отсюда можно предположить, что регион Южного Китая предоставляет, с одной стороны, важные практические перспективы и теоретическую поддержку для исследования способов мышления, а с другой – пути развития танцевальных культур в контексте региональных форм традиций. Почему?

Во-первых, сосуществование множества этнических и культурных групп Южного Китая приводит к постепенному слиянию музыкальных, костюмных и движенческих элементов в художественно-эстетическом комплексе традиционного творчества различных народностей. Рождаются совершенно новые архитектурные и художественные образы танцев с региональными особенностями композиции и этническими чертами языка пластики. Например, в *Кантонской опере* интегрируются элементы танца народов дун, а в танцах народов дун, наоборот, заимствуются элементы кантонской оперы. Такое взаимодействие и влияние обогащает обе формы искусства, демонстрируя типологические признаки когнитивной деятельности этночеловека [5], потенциал и перспективы развития культурного обмена.

Во-вторых, подобное интегрирование и слияние элементов творческих систем касается не только техники танцевальных движений, но и сценического оформления, музыкального сопровождения и, в целом, эволюции культурного значения танца.

Взаимодействие культурных элементов неизбежно влечет за собой преобразование художественного языка костюмов и реквизитов, наконец, символики и семантики танцевальных представлений. В танцевальных выступлениях Южного Китая можно увидеть сочетание традиционных шелковых костюмов кантонского региона с масками, украшениями и другими культурно-антропологическими символами народностей Юго-западных районов Китая¹. Эти элементы не только способствуют обогащению визуального ряда танцевальных представлений, но и передают глубинные культурные смыслы и содержание традиций, смещая акцентность на технологические типы восприятия пространственной среды и архитектонику физического тела танцовщика.

В-третьих, взаимодействие и слияние культурных элементов проявляется в *драматургии, традиционных темах и синкретических способах выражения танцевальных произведений*. Танцевальные формы Южного Китая часто объединяют *пейзажные образы и мифологические предания этносов* кантонского региона². Тем самым, выражая через форму танца общие ценности, ментальные

¹ *Мяо* (聽聽 – народность мяо) славится богатой традиционной вышивкой. Серебряные украшения и разноцветные этнические костюмы являются культурными особенностями этого народа. Представительным символом можно считать серебряную головную повязку со сложными узорами, демонстрирующую высокий уровень ремесленного мастерства. Конкретные примеры в изображении орнамента включают следующие символы: солнечная птица, водяной буйвол, двойная обезьяна, узор оленя, что означает почтение и связь народа мяо с природой и подчеркивает эту особенность в качестве традиционной ценности.

Яо (聽 – народность яо) отличает разнообразие религиозных праздников, уникальные музыкальные традиции, а также изысканность костюмного комплекса с орнаментальной вышивкой. В качестве своеобразного символа народа яо можно выделить декоративный ручной коврик. Орнаментальность его вышивки состоит из следующих элементов: растительные узоры (цветы и листья), геометрические фигуры, животные мотивы (птицы, бабочки), символы, связанные с природой.

Эти элементы знаковые, поскольку они несут в себе глубинные морфологические признаки языка, культурных смыслов и традиций яо, выражаемые визуально в пластических мотивах и общей композиции рисунка.

Религиозные мотивы отсутствуют: орнаментальность направлена на отражение повседневной жизни народа яо и природных явлений, а не на религиозные аспекты.

Дун (聽 – народность дун) сочетает в себе уникальную деревянную архитектуру, полифоническое пение и традиционные праздники. Главным символом народа дун является барабанная башня. Это величественное деревянное здание, служащее центром общественной жизни.

² **Чжуан** (壯族 – народность чжуан):

Карстовые горы Гуйлинь (桂林喀斯特山脉), известные своими уникальными карстовыми образованиями, они представляют природную красоту и гармонию (рис.1).

Долина реки Наньлин (南林河谷) – живописная долина, где река протекает среди зеленых лугов и лесов, символизирует изобилие и спокойствие (рис. 2).

Мифологические предания народа Чжуан:

и жизненные установки в различных социокультурных контекстах. Итогом интегрирования и слияния элементов жизненного мира этночеловека выступают инновационные смыслы культурных образов и символов, определяющие эстетические типы восприятия (понимание, слы́шание и в́идение) как межкультурной структурной технологии, участвующей в создании полиэтнического пространства танца [4].



Рисунок 1. Карстовые горы Гуйлинь (桂林喀斯特山脉)

Миф о Трои́х Создателя́х (三创神话) – это повесть о трех богах, создавших мир и установивших порядок, подчеркивающая космогонические представления этого народа.

История «Сотни птиц» (百鸟衣) в своем повествовании предполагает широко распространенный народный сюжет города Хэнчжоу. Рассказ о любви двух стойких молодых людей отражает горести и радости жизни чжуан, их борьбу с угнетателями и стремление к лучшей жизни. Мифологическая тема, укорененная в фольклоре, претерпела изменения. Пройдя через сотни поколений, она имеет множество версий. Однако, сформированное внутри этих интерпретаций, ядро несет в себе три главных смысла: «истина, добро и красота». История «Сотни птиц» представляет нематериальное культурное наследие Гуанси (рис. 3; рис. 4).

Шэ (畲族 – народность шэ):

Холмы Лянси (良溪丘陵) – зеленые холмы и холмистые местности, характеризующие природный ландшафт земли Шэ (рис. 5).

Озеро Данькоу (丹口湖) – спокойное озеро, окруженное лесами и горами, символизирует мир и единение с природой (рис. 6).

Мифологические предания народа Шэ:

Легенда о Создателе Шэ (畲族创世传说) – это история о божественном существе, создавшем народ Шэ и их культуру.

Легенда о верном и храбром короле и третьей принцессе народа Шэ (忠勇畲族国王与三公主). В легенде рассказывается о доблестном Короле народа Шэ, который мужественно защищал свой народ от врагов, стремился к установлению мира, порядка и процветания. Третья принцесса, известная своей мудростью и красотой, сыграла решающую роль в объединении племен и установлении гармонии. Эта история подчеркивает важность преданности, мужества и единства, являясь значимой частью культурного духа народа Шэ (рис. 7; рис. 8).



Рисунок 2. Долина реки Наньлин (南林河谷)



Рисунок 3. История «Сотни птиц» (百鸟衣)



Рисунок 4. Композиция из танцевальной сцены «Сотни птиц» (百鸟衣)



Рисунок 5. Холмы Лянси (良溪丘陵)



Рисунок 6. Озеро Данькоу (丹口湖)



Рисунок 7. Легенда о Создателе Шэ (畬族创世传说)



Рисунок 8. Третья принцесса народа Шэ

В-четвертых, взаимное культурное обогащение и инновационное развитие южных регионов Китая – это результат совместных исследований и творений танцовщиков (не путать со смешением. – *Н.Д., Х.Л.*) из различных культурно-антропологических фонов. Южные регионы, будучи важным географическим и культурным перекрестком, позволяют различным этническим и региональным танцевальным группам постепенно вступать во взаимодействие границ своих художественных (исполнительских) стилей. В результате чего можно наблюдать живость исполнения этнических танцев, не характерную для исполнительских стилей южных регионов. Поэтому, взаимное культурное обогащение всегда приносит новую акцентность и динамику, проявляемую в языковой системе и смысловых комплексах телесности. Последнее выступает и инструментом, и креативностью творческого познания, и преобразованием компоненты *этно* [5].

Через различные формы обмена и сотрудничества танцовщики, принадлежащие к разным этническим группам, постоянно осваивают и адаптируют ключевые изобразительно-выразительные элементы друг друга. В данном случае понятие *интегрирование* в пределах южного региона подразумевает процесс заимствования определенным этносом тех или иных культурных форм танца в сочетании со своим собственным культурным фоном и способами художественного выражения. В результате чего инновации могут не только проявляться в технике и композиции танца, но и формировать культурное содержание определенных ситуаций. Это означает, что помимо культурного и исторического времени танца, может существовать и эмоциональное время, которое замыкает экологическую память этносов в цепь естественной трансляции идей и смыслов, наконец, полифункциональные связи языка тела и событий [2].

Танец – это универсальный язык человеческого тела [1; 3], способный проникать в чувства, духовные и практические ценности различных культур, преодолевая ментальные и географические барьеры. Через механизмы распространения и совершенствования танцевального искусства южные регионы Китая могут укреплять взаимное доверие и сотрудничество между различными этносами, углублять понимание и уважение к культурам других народов, способствуя экологическому мышлению и более гармоничному развитию современного общества. На этом основании можно констатировать, что интеграционные процессы выражают не столько поверхностные коммуникационные действия в языке тела, сколько формируют глубинное ядро его пересечений и проникновений в пределах всей системы жизненных форм и органического мира человека. Последние попадают в структурную суть телесности и периферию смыслообразования ритмопластического движения.

Безусловно, в современном социальном контексте взаимное культурное обогащение и инновационное развитие способствует модернизации этнической танцевальной культуры. Танцоры и хореографы, сохраняя и передавая традиции в своем исполнительском мастерстве и постановочном творчестве другим поколениям, в тоже время активно исследуют и применяют современные танцевальные техники, сценическое оформление и мультимедийные формы худо-

жественного выражения¹. В произведениях сценического искусства художники танца сочетают глубокое содержание традиционной (народной) культуры с нетрадиционными (европейскими [2; 3]) аспектами художественно-эстетического языка пластики. Благодаря такой связи, этническая танцевальная культура южных регионов постоянно обновляется, принося важный вклад в сохранение и передачу культурного разнообразия смыслов в этнопластическое пространство мирового театра танца.

Перейдем к рассмотрению некоторых речных бассейнов на Юге Китая, чтобы подчеркнуть их значимость и влияние на развитие этнической танцевальной культуры.

Речные бассейны и этнические коридоры – это своеобразные географические пространства, с одной стороны, служащие разделением природных территорий, а с другой – выступающие важными и стратегическими носителями культурного взаимодействия. Возьмем, к примеру, бассейн реки *Чжуцзян*. Он связывает экономическую деятельность южных регионов Китая и играет значительную роль в культурном обмене. Распространение этнических танцев в бассейне Чжуцзян обусловлено как географическими условиями, так и культурной интеграцией малых этносов региона, что приводит к разнообразию и многослойности этнических танцевальных форм.

Южные бассейны, к примеру, Чжуцзян и *Сицзян* в соединении с этническим коридором *Наньлин*, благодаря своей уникальной географической среде и природным ландшафтам формируют глубинные знаковые системы языка тела и художественные стили местных этнических танцев. Танцевальные пластические темы бассейна Чжуцзян образуют плавные и изящные черты, отражая красивый *водный пейзаж* и культурный фон региона *Линнань*. Например, танец «**Линнань Хуагу**» (岭南花鼓舞) [9, с. 62–162] использует выразительную систему средств на основе изящных движений и живого импровизируемого ритма, выражая тесную линию взаимосвязи с природной средой, а также неразрывную цепь духовной и религиозной жизни. В то время как танцы бассейна Сицзян больше интегрируют ритмы и особенности движений горных этносов. Так, например, в танце *чжуанцев* «**Тяо Цай Гу**» (跳踩鼓) воспроизводятся яркие телесные образы и динамичные движения под насыщенные звуки барабанных ритмов. *Тяо Цай Гу* – это символическое пластическое высказывание танцовщиков, которое посвящено могущественной силе и богатой природе гор.

В начале XXI в. в основе культурного обмена этносов на Юге Китая, первоначально важно подчеркнуть *междисциплинарное взаимодействие* в измерении творческих пространств народностей, поскольку этнические коридоры подобно географическим путям образуют соединительные каналы различных регионов.

¹В конкретном случае под мультимедийными формами понимается: видео- и аудиозаписи, документальные фильмы и виртуальная (дополненная) реальность, цифровые проекции, интерактивные презентации, цифровые анимации, социальные сети, мобильные приложения, онлайн-курсы и обучающие материалы.

Коридор Наньлин (南岭) объединяет регионы *Гуандун*, *Гуанси* и *Гуйчжоу*, создавая сложные культурные перекрестки и ландшафты. В границах этих географических мест художники танца, продолжая объединять танцевальные элементы различных этносов, сформировали высоко художественные синкретические произведения, богатые местными особенностями и общими культурными ценностями. Например, кантонская опера Гуандуна и танцы народа *мяо* провинции Гуйчжоу в процессе обмена в этническом коридоре Наньлин создали уникальный художественный тип танцевального произведения «Юэ-Мяо» (粤苗舞蹈). Неповторимость художественного исполнительского стиля этого танца заключается в том, что в нем сохраняются этнические черты каждого народа, но одновременно улавливается и уникальное очарование межкультурной интеграции.

В настоящее время Гуанчжоу является ключевым городом Большого Залива *Гуандун-Гонконг-Макао*, на территории которого проводятся Международные танцевальные фестивали, художественные выставки и другие масштабные творческие мероприятия. Привлекаются к сотрудничеству хореографы, танцовщики, артисты разных жанров и зрители со всего мира, способствуя презентации танцевального искусства и обмену местными этническими танцевальными традициями на международной арене [6, с. 263–264].

Провинция Гуандун также играет незаменимую роль в продвижении развития этнической танцевальной культуры [8, с. 83–84]. Будучи представителем Южных регионов Китая, она демонстрирует уникальную культуру Линнань. Достижение художественных и выразительных форм сценического танца ведется в тесной связи фольклорных систем творчества с методами живого (устное объяснение и показ) обучения и популяризации этнических танцев.

Таким образом, актуальная этнокультурная модель взаимодействия в контексте региональности Южного Китая представляет собой сложную биосемиотическую систему, образованную совокупностью мультикультурных элементов в танцевальном пространстве творчества. Подводя основные итоги в изучении исторического развития регионов Южного Китая, в том числе учитывая социокультурный контекст во взаимодействии географического ландшафта бассейнов и этнических коридоров, следует подчеркнуть, что они оказывают самое активное влияние на формирование и эволюцию этнической танцевальной культуры.

Речные регионы, такие как бассейн Чжуцзян, благодаря своему коммерческому процветанию и культурной интеграции способствуют процветанию и разнообразию танцевального искусства. Кантонская опера Гуандуна – важная составляющая и неотъемлемая часть культуры Линнань, в настоящее время является сценическим видом искусства, продолжающим развивать многовековое этнокультурное наследие в современном мире театрального искусства. Ее функциональная сущность заключается в механизме передачи богатой исторической и культурной формы жизни региона Линнань посредством сочетания театральных форм оперного и драматического искусства.

В то же время регионы коридоров Наньлин (南岭) способствуют культурному диалогу и интеграции различных народов благодаря соединению в своем природном, географическом, культурном и этноэкологическом ландшафте сразу несколько региональных зон и антропологических фонов¹. Последнее явление прямо влияет на разнообразие культурных смыслов танцевального искусства, обновление выразительных средств, а также традиционных и нетрадиционных приемов создания архитектурных образов танца. Чжуцзян, Гуандун, Наньлин и др. в современном социокультурном и художественном пространстве речных регионов на Юге Китая способствуют активному образованию новых смысловых и пластических поверхностей физического языка тела и, что немаловажно, новых инструментов познания этнической культуры в мировом художественном процессе танцевального искусства.

В поле искусствоведческого измерения (анализ и синтез) динамическая этнопластическая телесность выступает одной из важных составляющих этого комплексного взаимодействия.

Литература

1. Догорова Н.А. Балетная антропология в комплексно-ориентированных теориях мышления XVIII–XIX веков // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 63: По материалам XII Международного научного форума Диалог искусств и арт-парадигм SCIENCEFORUM PAN-ART XII. Художественная картина мира. 20 октября 2023 года / Ред.-сост. А.И. Демченко. Т. 63. Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. Саратов: 2023. С. 34–39.

2. Догорова Н.А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья // Обсерватория культуры. 2024. № 6 (21). С. 660–668.

3. Догорова Н.А. «Мышление и танец» языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии // Психолого-педагогические вопросы современного образования: монография / К.А. Новоселов, С.Н. Силина, В.А. Пугач [и др.]. Чебоксары: ИД «Среда», 2024. С. 168–180.

4. Догорова Н.А. Исствоведческие основы пластического и этнопластического мышления в танце // Ломоносов: сборник статей Международного конкурса молодых ученых. 2023. С. 134–136.

5. Догорова Н.А. Особенности театральности мордвы в контексте этнопластического мышления: монография / науч. ред. Н.И. Воронина. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та. 2015. 192 с.

6. 刘卫宇.试论岭南舞蹈作品的文化根基[J]. 大众文艺: 学术版, 2016 (10). С. 62–162 页. Пер. Хань Лу: Лю Вэйю. Попытка обсудить культурные основы танцевальных произведений Линнань // Народное искусство: Академическая версия. 2016 (10). С. 62–162.

¹ Нанлинский этнический коридор включает народы мяо, яо, шэ, чжуан, буй, дун, шуй, мулао, маонар и др.

7. 刘柳.论地域文化对河南民间舞蹈发展的影响[J].作家, 2011 (2). – 263–264 页. Пер. Хань Лу: Лю Лю. Обсуждение влияния региональной культуры на развитие народных танцев Хэнани // Писатель. 2011 (2). С. 263–264

8. 平原.少数民族地区高校舞蹈教育推动地方民间舞蹈发展的思考—以吉林艺术学院舞蹈教学为例[J]. 艺术教育, 2017 (12). 83–84 页. Пер. Хань Лу. Пинь Юань. Размышления о продвижении развития местных народных танцев через танцевальное образование в вузах национальных меньшинств – на примере танцевального обучения Института искусств Цилинь // Искусство и образование. 2017 (12). С. 83–84.

9. 张继焦, 张爽.
铸牢中华民族共同体意识下民族走廊研究的新分析框架[J]. 民族学刊, 2023, 14 (5). 16–25, 119 页. Пер. Хань Лу: Чжан Цзяо, Чжан Шуан. Новый аналитический каркас исследования этнических коридоров в контексте укрепления сознания национального сообщества Китая // Журнал этнологии. 2023. № 14 (5). С. 16–25, 119.

Надежда Догорова (Москва), Чжу Чжици (Китай)

«Танец с деревянными барабанами» (этническая группа мяо, Южный Китай)

«Танец с деревянными барабанами» народности мяо представляет собой уникальную форму традиционного искусства, которая сочетает в себе элементы ритуальной практики, художественного самовыражения и культурной идентичности. Историческое значение танца заключается в его роли как средства связи между системой ритуальных поколений и передачи этнических традиций. В условиях глобализации и модернизации этот танец столкнулся с вызовами, связанными с коммерциализацией и утратой традиционных ценностей, что подчеркивает необходимость глубокого научного анализа и сохранения его в качестве культурного наследия. В этом заключается *актуальность* темы.

Задачи статьи – проанализировать исторический контекст происхождения и ритуальную функцию танца; исследовать особенности движений и ритмики, отражающие этническую самобытность; рассмотреть современные способы популяризации танца и его интеграцию в культурную и образовательную сферы.

Работа основана на *междисциплинарном подходе*, включающем теорию и практику этнической хореографии, культурной антропологии и антропологии искусства, эстетику искусства с учетом региональной специфики танцев. *Методы исследования*: анализ и апробирование литературных источников, описывающих историческое и культурное развитие народности мяо; танцевально-антропологический подход для изучения стиля движений, пластики и ритмики; эстетический анализ художественных форм (драматургическая и хореографическая основа текста, композиция, основные линии движений и связующие элементы) танца. *Принципы и подходы* исследования: Лао Биньсинь [6] – влияние одежды на ритмику движений в танцах мяо (2021); У Пин, Лю Вэньян, Тянь Лин [11] – оздоровительно-образовательные формы и учебные программы на основе «Танца с деревянным барабаном» народа мяо (Кайлийский университет, 2009).

Теоретическая часть работы затрагивает: Гуань Яньбо [2] – социальные аспекты жизни национальностей Юго-Западного Китая; Ань Чуньюй [1] – теорию анализа танцев с барабанами как культурного феномена Китая; Чжуан Сяодун [12] – теорию культурной коммуникации (Юньнаньская академия искусств).

Антропологический и этнологический срез искусствоведения предстает в научных концепциях: Ань Чуньюй [1] – сакральные аспекты танцевальной традиции мяо, включая магическую и коммуникативную роль барабанных ударов; Чэнь Чжэнфу [13] – ритуальный процесс и символическое выражение «Танца с деревянными барабанами» в контексте танцевальной антропологии (научные исследования национальностей Гуйчжоу; 2010); Су Сяохун [8] – особенности пере-

дачи культурных традиций «Танца с деревянным барабаном» в Цяньдуннани (2009); Ли Цзянь [7] – природная форма и этнокультурные особенности региональных народных танцев (2018); Н.А. Догорова [3; 4] – этнопластическое мышление: к вопросам анализа и синтеза в хореографическом искусстве как формы творческой активности человеческой деятельности (2024).

Прикладной и научно-практический профиль статьи составляют труды: Ян Цзин [14] – феномен музыкальной культуры «Танца с деревянными барабанами» (Педагогический университет Гуйчжоу; 2019); Тан Цин [10] – культурно-историческая эволюция народного музыкального инструмента лушэн (народность мяо, деревня Фаньпай уезда Тайцзян; Университет национальностей Гуйчжоу; 2018); Сян Цзюань [9] – «Танец с деревянным барабаном» в контексте этнической идентичности народа мяо и тесной связи с народной культурой (Педагогический институт Цзямусы; 2010).

В ходе исследования сформулированы следующие *научные положения*:

1) танец с обратными деревянными барабанами как элемент ритуальной практики выполняет сакральную функцию, способствуя сохранению коллективной памяти;

2) особенности движений и ритмики танца отражают национальную идентичность народности мяо, создавая уникальный художественный стиль;

3) в условиях модернизации танец выполняет двойную функцию: сохраняет культурные традиции и становится инструментом для культурного обмена и развития художественной сферы образования.

Результаты исследования имеют *практическое применение*. Они могут быть использованы в разработке учебных программ по этнической хореографии для высших учебных заведений, а также в создании культурно-образовательных проектов, направленных на популяризацию танца среди молодежи. Наконец, в таком популярном виде культурно-просветительского досуга как организация туристических мероприятий, демонстрирующих традиционное искусство народности мяо.

История народа мяо наполнена миграциями и испытаниями. Несмотря на многочисленные трудности, они сохраняли свою этническую идентичность и традиции через ритуалы, жертвоприношения и танцы. Как отмечает Гуань Янбо (管彦波) в своей книге «История социальной жизни национальностей Юго-Западного Китая»: «Танцы народа мяо являются не только выражением религиозных ритуалов, но и способом передачи исторической памяти, объединяющей прошлое и настоящее» [2, с. 47].

Согласно местным преданиям, «Танец с деревянными барабанами» появился более 1500 лет назад. Легенда гласит, что основателями деревни были принц Егу (夜鼓) и его супруга, которые использовали удары по деревянным барабанам и танцы, чтобы сохранять память о племенной жизни. Это не противоречит исследованиям Гуань Янбо о ритуальной и символической функции танцев Юго-Западного Китая: «Древние удары барабанов и движения танцев символизировали связь с предками и гармонию с природой» [2, с. 53].

Эта традиция бережно передавалась из поколения в поколение, сохраняя сакральный смысл, но постепенно адаптировалась к изменяющимся условиям. Сегодня «Танец с деревянными барабанами» (木鼓舞) включен в первый список нематериального культурного наследия Китая, став не только частью сценического искусства, но и важным символом этнической идентичности народа мяо (苗族). Формирование «Танца с деревянными барабанами» деревни Фаньпай (反排) неразрывно связано с праздником Гуцан (鼓藏节) народности мяо. Этот праздник, проводимый раз в тринадцать лет и длящийся три года, является одним из важнейших ритуалов почитания предков. Гуцан посвящен поклонению предкам, молитвам о благоприятной погоде и богатом урожае, что отражает важность гармонии с природой в мировоззрении народа мяо.

Деревянный барабан (木鼓), являясь центральным атрибутом церемонии, символизирует духовность и верования народа. Согласно поверьям мяо, души предков связаны с деревянными барабанами, а через ритуальные удары пробуждаются их благословения. Барабаны изготавливаются из древесины клена, что подчеркивает их сакральное значение в культуре.

В составленных «Хрониках Тайцзяна» («台江县志») находим: «Священные удары барабана пробуждают связь между миром предков и потомков, объединяя поколения в духе единства» [5, с. 102].

Соответственно, «Танец с деревянными барабанами» (рис.1) – это не просто танцевальный номер, а священный ритуал с глубоким культурным содержанием и символическим значением. Он отражает мировоззрение народа мяо, основанное на почитании предков, племенном единстве и уважении к природе. Энергичные и чёткие движения танца, а также его уникальный ритм демонстрируют богатый национальный колорит и художественное очарование [5, с. 120].



Рисунок 1. Ван Чжэньвэнь (万振文) – национальный преемник нематериального культурного наследия «Танца с деревянными барабанами» (木鼓舞). Исполнитель рассказывает об истории танца деревни Фаньпай (反排村; 2022).

Источник: личный архив автора

С течением времени и развитием общества «Танец с деревянными барабанами» претерпел значительные изменения как в форме, так и в функциях. Традиционно его исполняли только во время определенных ритуальных церемоний, таких как праздник Гуцан (鼓藏节), строго следуя унаследованным обычаям. Ритуалы были жестко регламентированы по месту и времени проведения.

Однако с углублением реформ, а также процессами модернизации культурной жизни, «Танец с деревянными барабанами» постепенно освободился от табу и вышел на более открытые платформы своей адаптации, включая разнообразные сцены. Сегодня исполнение танца уже не ограничивается праздниками или религиозными церемониями. Танец выполняет важную функцию по продвижению традиционной культуры мяо, популяризации народных развлекательных мероприятий, а также развития туристической индустрии. На современных культурных фестивалях, спортивных мероприятиях и сценических представлениях «Танец с деревянными барабанами» привлекает множество зрителей своим уникальным художественным очарованием.

Начиная с 1950-х гг. распространение и влияние «Танца с деревянными барабанами» неуклонно расширялось. Народные артисты из деревни Фаньпай, такие как Чжан Вэньсянь (张文宪) и Тан Кайсюэ (唐开学), неоднократно приглашались для выступлений в Пекине, где с успехом представляли это уникальное танцевальное искусство. Их усилия способствовали продвижению танца на национальной китайской и международной сценах.

В 1991 г. «Танец с деревянными барабанами» стал частью крестьянской спартакиады. В 2006 г. он был включен в список нематериального культурного наследия Китая национального уровня, а в 2010 г. вошел в программу Азиатских игр в Китае (Комитет по составлению хроник уезда Тайцзян). Это включение в очередной раз подчеркивает его значение как важного символа этнической культуры.

Исходя из динамики культурной политики Китая последних лет, Ань Чуньсюй (安春旭) анализирует важный методологический локус социального пространства «Танца с деревянными барабанами» как места встречи локального (регионального) и континентального Восточно-азиатского пространства: «Эти достижения <имеется в виду масштабные олимпиады и объект нематериального культурного наследия> значительно повысили известность танца, превратив его из локального народного искусства в представителя многообразия китайской культуры» [1, с. 15].

Таким образом, танец, имеющий древние ритуальные корни, стал не только символом культуры своего народа, но и мощным инструментом культурного обмена, позволяющим продемонстрировать богатство локальной традиции малой этнической группы мяо в объединении истории культурного института творчества с современным национальным пространством Китая.

Несмотря на то, что сценическое развитие «Танца с деревянными барабанами» принесло ему широкое общественное внимание и культурное признание,

оно породило также новые вызовы. Чрезмерное стремление к театрализации сопутствует стандартизации танцевальных форм и послаблению исконных характеристик, постепенно отдаляя танец от его культурных корней. Кроме того, распространение платных представлений привело к коммерциализации некоторых традиционных культурных ценностей. И это тоже подрывает изначальную историческую и ментальную ценность, глубокую сакральность танца. Поэтому необходимо осуществлять бережные инновации на основе сохранения традиций, чтобы обеспечить продвижение данного вида танца в современном обществе без утраты его первозданного культурного очарования и художественной жизненной силы.

Занимаясь вопросами музыкальной основы и костюма традиционных танцев мяо, а также исследуя влияние барабанных ритмов на их развитие, китайский исследователь Тан Цин (唐卿) подчеркивает несоизмеримо важную функцию преемственности между фольклорными и современными формами культур. Она пишет: «Эти изменения являются примером успешного сочетания традиции и инноваций, позволяющего танцу сохранять свою культурную уникальность и одновременно привлекать внимание современной аудитории» [10, с. 18].

В настоящее время «Танец с деревянными барабанами» развивается в нескольких направлениях, включая педагогическую разработку танцевальных занятий для поддержания физической формы учащихся в школах, а также педагогические инновационные формы в рамках сценических художественных представлений студенческой аудитории, демонстрируя широкую адаптивность и непреходящую художественную привлекательность. Танцевальные коллективы деревни Фаньпай постоянно совершенствуют и обогащают ритмопластические формы языка танца, чтобы лучше соответствовать эстетическим потребностям и художественным ожиданиям современной аудитории. Благодаря комплексным усилиям танец не только обеспечивает новые пути для передачи культуры мяо, но и вносит весомый вклад в разнообразие и устойчивое развитие национального искусства.

Перейдем к основному вопросу искусствоведческого анализа: *особенности сложения стиля исполнения «Танца с деревянными барабанами»*. Изучим музыкальное сопровождение, костюмы и атрибуты танца для того, чтобы составить объективную картину языка тела, его артикуляции и интонирования в пространстве.

Являясь комплексной формой художественного выражения, «Танец с деревянными барабанами» сочетает в себе многообразие элементов музыки, костюмов и атрибутов. Акустический и орнаментальный фоны лежат в основе эстетических особенностей танца, но на этом не локализуются. Язык выразительности тела является первой сигнальной линией, в которой сосредоточены исторический и созерцательный характер связей мяо с миром природы, а также глубинный смысл содержания культурного наследия народности мяо. Костюмы и атрибуты танца оказывают ключевое влияние на стиль исполнения танца. Выделим несколько факторов.

Во-первых, традиционная бытовая одежда мяо (деревня Фаньпай) преимущественно черного цвета, что обусловлено густыми лесами и влажным климатом региона. Черный цвет мужской одежды не только помогал маскироваться в джунглях, избегая нападений диких животных, но и отражал традиционное использование индиго в качестве красителя. Женские костюмы, напротив, отличаются многоцветием: обычно это искусно вышитые плиссированные юбки и кофты с запахом, дополненные роскошными серебряными украшениями. Эти элементы не только подчеркивают художественную изысканность народности мяо, но и придают торжественность праздничным мероприятиям, символизируя богатство и благополучие.

Во-вторых, во время исполнения «Танца с деревянными барабанами» в праздничных церемониях женские наряды украшены серебряными подвесками на рукавах и воротниках. Эти украшения издают мелодичный звон при движении, усиливая как визуальный, так и звуковой эффект танца, подчеркивая уникальную звукоподражательную культуру тела в рамках импровизационного исполнительского стиля.

В-третьих, в противоположность женскому, мужские костюмы более сдержанны и представляют собой одежду синевато-зелёного цвета с поясом, отражая характер их труда, необыкновенную выносливость и боевой дух (рис. 2). Так, в части танца, называемой «Танец с мечами» (持剑舞), простой крой одежды танцоров в сочетании с выразительными жестами и динамичными движениями создают образ героических предков народности мяо, преодолевающих трудности во время миграций. Такое гармоничное сочетание танцевальных костюмов и движений позволяет зрителям глубоко прочувствовать культурное послание и эмоциональное содержание, передаваемое выразительными средствами танца.



Рисунок 2. Учитель Ван Чжэньвэнь
во время исполнения «Танца с деревянными барабанами» (2022).

Источник: личный архив автора

В-четвёртых, деревянный барабан – неотъемлемый атрибут танца, но в отличие от аналогичных танцев с ударными инструментами у других народностей Китая, его основная функция заключена в управлении всем действием танца, а не только в инструментальном аккомпанементе. Так, во время представления ведущий танцор управляет изменениями в построениях и движениях танцоров, отбивая различные ударные ритмы. С ускорением ударов барабана движения танцоров становятся более стремительными и энергичными, что значительно усиливает координационные формы их выразительности и синхронность пластических действий танца. Лао Биньсинь (劳冰心) так анализирует эстетическую связь ритма и движений в танце: «Движения танцоров синхронизируются с ритмом барабана, а элементы костюма усиливают визуальное восприятие танца, подчеркивая его эстетическую выразительность» [6, с. 128–129].

Переходя к анализу *композиционной структуры* «Танца с деревянными барабанами» следует выделить его строгую и упорядоченную форму.

Весь танцевальный процесс поделен на четыре основных этапа: 1) «пробуждение барабана» (唤鼓舞), 2) «встреча барабана» (迎鼓), 3) «вход в зал» (入厅舞), 4) «проводы барабана» (送鼓舞). Каждый этап символизирует важные аспекты социальной жизни и религиозных ритуалов народности мяо.

На этапе *пробуждения барабана* мяо верят, что в деревянном барабане покоятся души предков. В начале церемонии люди облачаются в праздничные наряды, берут подношения и выстраиваются в торжественную процессию, чтобы отправиться на священную гору и пробудить души предков. Гора – это сакральное место, где хранится барабан: закрытое территориальное пространство, доступ к которому возможен только во время ритуалов. Танцевально-пластическое выражение действия *пробуждения барабана* – это не только зрелищное представление, иллюстрирующее основной ход события, но и символическое воссоздание *ритуала общения* народа мяо со своим родом.



Рисунок 3. Орывок из композиционной формы исполнения «Танца с деревянными барабанами» мяо в деревне Фаньпай (2022).

Источник: личный архив автора

Танцевальная картина «Встреча барабана» происходит после той части ритуала, где деревянный барабан торжественно приветствует души предков в деревне. В этой части танца жители деревни возвращаются по извилистым горным тропам, символически повторяя трудный путь миграции своих предков. Вот характерные черты этой композиции:

- танцовщики движутся в строгом построении линий под мелодичные звуки народного музыкального инструмента *лушэна* (芦笙), периодически ударяя в барабан и возглашая ритуальные приветствия;
- исполнители выражают искреннее почтение возвращающимся душам предков. Сцена демонстрирует сакральность и тонкие черты ритуальности телодвижений, одновременно усиливая эмоциональное взаимодействие между исполнителями и зрителями.

На этапе *входа в зал* (入堂 в традиции мяо означает святилище предков) участники танцевальной группы торжественно помещают новоизготовленный деревянный барабан в специальный зал, исполняя праздничное танцевальное приветствие. В этой части танца движения плавно меняются в соответствии с изменениями ритма барабана. Для композиционного построения характерен постепенный переход ритмического развития: от спокойного и величественного начала к более энергичному и живому действию. Все участники танцевального процесса выражают от лица всех жителей деревни несдерживаемую и нарастающую радость, которая связана с «вселением предков в новый дом», символизируя тем самым их эмоциональное единение и благодарность.

Заключительный этап – *проводы барабана* – венчает завершение всего действия церемонии. Жители деревни благоговейно сопровождают деревянный барабан обратно на священное место – на гору, завершая четырехлетний цикл поклонения предкам. Этот этап символизирует окончание ритуального процесса и прощание с душами предков, которые, согласно верованиям, возвращаются в свои священные обители. Танцоры исполняют ритуальные пластические позы и телодвижения, наполненные уважением и благодарностью к своему семейному роду. Церемония *проводов барабана* сопровождается под звуки лушэн.

Весь танцевальный процесс наполнен глубоким символическим смыслом, ярко демонстрирующим верования и уклад жизни народа мяо. Этнический исследователь Чэнь Чжэнфу (陈正府), изучающий танец с точки зрения антропологии ритуала, а также его неразрывной связи с верованиями и общественными традициями, подчеркивает: «Каждое движение в танце связано с древними ритуалами и отражает уникальное понимание народа мяо о взаимодействии между предками и их потомками» [13, с. 45].

Проанализируем особенности *ритмической структуры* «Танца с деревянными барабанами», которая является уникальной по своим эстетическим свойствам и характеризуется *пятью основными видами танцевальных движений*: *шунь* (顺; плавное движение), *гуай* (拐; поворот), *чжань* (颤; дрожание), *шуай* (甩; взмах) и *фань* (翻; переворот). Эти ритмические элементы тесно связаны с природной средой деревни Фаньпай и образом жизни народности мяо.

Шунь является базовым ритмическим элементом, имитирующим движения при лазании, что привело к формированию характерной манеры двигать руками и ногами одной стороны тела одновременно. В танце этот ритм используется для изображения позы карабкающего, символизируя трудности жизни народа мяо в горной местности.



Рисунок 4. Фрагмент исполнения основных ритмических элементов «Танца с деревянными барабанами» (2022).

Источник: личный архив автора

Ритмическая основа *гуай* проявляется во вращательном движении коленного сустава внутрь. Гибкие движения ног имитируют походку людей мяо на неровной местности, придавая танцу живость и динамичность. Танцоры исполняют непрерывные повороты ног для усиления динамики танца, воплощая естественную жизненную силу и энергию.

Чжань – наиболее яркий по своей ритмической структуре элемент движения в «Танце с деревянными барабанами», выражающийся в легком дрожании всего тела, в основном исходящем от колен. Этот ритм имитирует движения людей мяо при ходьбе с коромыслом и демонстрирует виртуозное владение танцорами пластической техникой вибрации ритма.

Есть особенность исполнения ритмической композиции, когда элементы движения *шуай* объединяются с *чжань*. Такое сочетание выражено в разновременных движениях верхней и нижней частей тела. Например, в то время как руки совершают размашистые взмахи, талия и бедра танцора проделывают вращения. Манера танца обретает большую выразительность при такой неоднородной структуре ритмической композиции и пластической телесной форме, усиливая эмоциональность впечатления как среди участников, так и зрительской аудитории.

Фань – один из характерных элементов образно-ритмической структуры танца. Обычно выполняется посредством стремительного вращения и мощных переворотов (перекидывания) тела. Ритмически изменяемые основы движения

придают танцу многогранность, наполняют его мощной художественной выразительностью, духом творчества и эмоциональной силой. Нельзя не согласиться с эстетической оценкой Ян Цзин (杨静), изучающей музыкальную структуру танца и акцентирующей внимание на особенностях ритмической организации барабанных ударов. «Эти ритмические переходы, – пишет она, – усиливают драматический эффект танца, делая его более выразительным и эмоционально насыщенным» [14, с. 45–46]. В таких частях танца, как *танец топтания насекомых*, исполнители используют технику быстрых переворотов – смыслодержающий образ пластической темы, для выражения благоговения народа мяо перед природой и жизнью. Этот уникальный значимый компонент ритмической структуры создает сильное визуальное впечатление, придавая танцу особую зрелищность, что отличает его от других культур танцев с барабанами народов мира.

Здесь необходимо пояснить: почему так важно осознавать свойства отдельно взятого феномена конкретно в этой работе – в исторических масштабах танцевальной культуры евразийского континента? Это обстоятельство позволяет не только выделить идентичность, но и проводить искусствоведческое измерение культурно-социальных и художественных процессов в контексте разнообразных этнотанцевальных пространств творчества. В частности, рассматривая всю историю танца как язык пластических кодов в своей монографии, Н.А. Догорова определяет критерии художественной (естественное/механическое) и творческой (но не автоматическое) составляющей во взаимодействии тела, движения и сознания [3, с. 170]. Этот аспект лежит в основе архитектурного конструирования культурно-эстетической среды определенного этноса, а также деятельностного и ментального пространствопонимания языковой формы танца, что также важно учитывать в основах прикладной теории традиционного народного танцевального искусства. Наконец, действуя в границах понимания мышления во времени и пространстве, что тесно связаны «с физиологическим и эстетическим движением мысли» в танце, можно полагать: феномен «Танца с деревянными барабанами» обладает своей собственной «экологической памятью (духовная, созерцательная, историческая, ментальная, генетическая), которая являет собой руководство и механизм действия мышления» в творческих системах фольклора [см.: 3, с. 173–174].

Отдельно остановимся на анализе ритмической организации барабанных ударов, формирующих самобытный язык драматургии и изобразительно-выразительную эстетику стиля танца.

Ритм ударов барабана, по своей драматургии уникальный для каждой части, является душой всего танцевального представления. Он не только определяет изменения темпа частей, но и направляет эмоциональное выражение танцовщиков и состоит из пяти композиционных частей: «Танец выхода» (出场舞), «Танец с мечами» (刀剑舞), «Танец топтания насекомых» (踩蝶舞), «Танец посева» (播种舞), «Танец сбора урожая» (收获舞).

В «Танце выхода» ритм барабана относительно размеренный, символизирует осмотрительность народа мяо при отправлении в путь. В «Танце с мечами»

ми» он драматургически усиливается, становится более стремительным и напряженным, выражая боевую силу и дух первопроходцев в процессе миграции. Ритм «Танца топтания насекомых» можно охарактеризовать как нерегулярный. Замысел ритмической структуры восходит к имитированию природных звуков – шум ветра, акустика окружающего мира с его органическими формами жизни: растения, лес, птицы, насекомые и др., совершаемых во время жертвоприношений [см.: 9, с. 86–87]. Этот ударный ритм неразрывно связан с глубоким почитанием предков и соединяет танец с шаманскими ритуалами.

Ритм барабана в «Танце посева» и «Танце сбора урожая» жизнеутверждающий и радостный. Танцоры выражают тяжесть труда и радость от сбора урожая через быстрые, энергичные шаги и свободные размашистые движения рук. Так, в «Танце сбора урожая» постепенное ускорение ритма ударов барабана приводит к интенсивному исполнению ритмопластических движений и телоположений в пространстве танцовщиков. Они живо изображают сцены праздника урожая, тогда как язык их пластики построен на последовательном исполнении серии прыжков с широкими взмахами рук.

Структурируем некоторые изобразительно-выразительные факторы при построении рисунка ритмических композиций, свидетельствующие не столько о функции музыкального сопровождения барабана, сколько об их основах для формирования хореографической драматургии танцевального высказывания.

- «Выход на сцену» (出场舞) – стабильный, размеренный ритм символизирует приход духов предков и начало ритуала.
- «Танец мечей» (亮刀舞) – быстрый, резкий ритм отражает воинственный дух народа мяо.
- «Танец топтания насекомых» (踩蝶舞) – нерегулярные удары барабана имитируют звуки природы, создавая мистическую атмосферу.
- «Танец посева» (播种舞) – барабанный ритм плавно ускоряется, символизируя процесс земледелия.
- «Танец сбора урожая» (收获舞) – динамичный и праздничный ритм, выражающий благодарность за богатый урожай.

Современные методы передачи традиций уделяют особое внимание внедрению аутентичных танцевальных ритмов и культурного содержания в учебный процесс, не только помогая ученикам осваивать историю, но и понимать эмоциональные состояния и художественные впечатления от танцевальных линий, содержащихся в рисунках тех или иных движений.

Например, при обучении движению *шунь* не следует чрезмерно стремиться к стандартизации движения, а лучше дать возможность учащимся поимпровизировать, прочувствовав именно компонент культурного фона танца и символическое значение каждого отдельного движения как знака. Тем самым – способствовать развитию интереса к национальному танцу и фольклорным формам, а также совершенствованию углубленного изучения устно-поэтического творчества.

Обучение в классе может включать рассказы об истории и культурном значении «Танца с деревянными барабанами», пробуждая любознательность и

энтузиазм учащихся. Например, объяснение связи танца с миграцией народа мяо поможет им ощутить глубокие культурно-исторические корни и ментальные связи с этой этнической группой, а также установить гармоничное интегрирование общеобразовательных задач с практикой танцевального процесса. Такой подход к обучению не только повышает интерес к хореографическим занятиям по народному танцу, но и формирует способность к сохранению и развитию традиционного народного искусства и танцевального творчества, в частности.

Таким образом, с течением времени «Танец с деревянными барабанами» стал репрезентативным символом культуры народности мяо в провинции Гуйчжоу, привлекая зрителей со всего мира. Это обусловлено не только его художественной ценностью и зрелищностью, но и региональными аспектами. Однако с развитием коммерциализации художественная ценность и культурное содержание танца постепенно размываются. Его трансформация из традиционного ритуального танца в современное туристическое развлечение порождает новые вызовы. В условиях модернизации и секуляризации сохранение «Танца с деревянными барабанами» требует внедрения инноваций, которые, прежде всего, позволят сохранить его аутентичность. Это необходимо для предотвращения утраты изначальной культурной глубины и символического значения танца. Отмечая неоднозначность современных вмешательств в историко-культурный ход развития танцевального искусства и его адаптации в условиях современного общества, Су Сяохун (苏晓红) подчеркивает: «Передача и развитие танца с деревянными барабанами возможны только при условии уважения его культурных корней и глубинного понимания его этнической и художественной ценности» [8, с. 15–16].

Трансформация социальной функции привела к притоку исполнителей и увеличению площадок проведения танца, однако не без их диверсификации. Артисты и студенты из разных уголков страны приезжают, чтобы изучать и исследовать танец с деревянными барабанами, что способствует его популяризации и культурной передаче. Крайне важно сохранять национальные особенности и эстетический стиль танца, избегая чрезмерной адаптации, которая может привести к утрате оригинальных характеристик.

Учитывая социокультурную динамику современного общества, У Пин (吴萍), Лю Вэньян (刘文燕) и Тянь Лин (田玲) справедливо отмечают: «Использование традиционных танцевальных форм в современных социальных и фитнес-программах способствует не только физическому оздоровлению, но и популяризации культурного наследия» [11, с. 35]. Соответственно, чтобы сделать «Танец с деревянными барабанами» народности мяо актуальным и более динамичным, необходимо интегрировать в него новые культурно-антропологические и хореографические элементы, сохраняя при этом основы традиционного танца. Это позволит отразить жизнь и духовные стремления народа мяо в новую эпоху без разрыва с древними корнями традиций. В частности, можно придать танцу новый смысл, выражая стремление современных мяо к поэтизации норм обрядов, истории и культуры, гармонизации опыта жиз-

ни в целом. Это позволит приблизить понимание этнического танца к системе в таких важных разделах танцевального искусства как теория и практика хореографической педагогики, поскольку обозначенный здесь методологический момент «не порывает, а продолжает работать именно с архитектурой образа движения и живописно-музыкальной тканью создания движения» [3, с. 172]. Это стремление и можно считать культурным мостом диалога между традицией и моделями инновационного построения пространства творчества в танце.

Одной из возможных стратегий является сочетание выступлений с культурным просвещением. Например, способствуя углублению процесса и культурной передачи знаний, перед сценическим представлением можно давать краткое введение в историю танца в сочетании с использованием мультимедиа ресурсов и аутентичным воспроизведением его основных тем. Кроме этого, можно включать интерактивные программы, такие как приглашение зрителей поучаствовать в создании простых танцевальных этюдов, композиций или тематических зарисовок танца, режиссируя и выделяя при этом основные фольклорные, сценические (программные) элементы или бытовые (повседневные) плясовые мотивы движений. Визуальные техники восприятия и перформативный характер построения танцевального действия не только усилит событийность и вовлеченность аудитории в танец, но и поможет точнее понять выразительные основы древней исполнительской культуры мяо, а преподавателям и студентам позволит создать более доступный ряд функций, упрощающих работу с учебным материалом, составлением и конспектированием танцевального текста.

Обратимся к изучению региональных аспектов танцевального фольклора исследователя Ли Цзянь (李坚), подчеркивающего: «Сохранение региональных танцев требует не только уважения их природной формы, но и поиска путей их адаптации к современности без утраты их культурного содержания» [7, с. 10]. Это означает, что в образовательные танцевальные программы высшего образования возможно включение практического опыта в сочетании с полевыми исследованиями, позволяющими студентам лично пережить экологическую память своих предков и прочувствовать ее культурную атмосферу изобразительно-выразительными средствами. Включение традиционных костюмов, атрибутов и праздничных сцен «Танца с деревянными барабанами» в учебно-образовательный процесс способно повысить функции сохранения культурного наследия и его глубокой этнической идентичности, делая его актуальным и верным своим народным корням.

Сохраняя традиции и продвигая культурное наследие через обучение и сценические инновации, можно обеспечить «Танцу с деревянными барабанами» новую жизненную силу в XXI в. Таким образом, он сможет оставаться символом культуры народности мяо, сохраняя ее уникальную функциональность и историческое значение.

Исходя из поставленных задач исследования – определения специфичности исторического происхождения, эстетических форм исполнения и современ-

ных линий развития «Танца с деревянными барабанами» народности мяо, сделаем следующие выводы:

Во-первых, «Танец с деревянными барабанами» берет свое начало в ритуальных церемониях народности мяо, отражая глубокое почтение к природе, предкам и важность племенного единства. Его ритуальная функция не только является ключевым символом культурной идентичности мяо, но и демонстрирует духовные и культурные устремления древнего общества, которые преломились и нашли выражение в современной культуре и системах творчества мяо.

Во-вторых, помимо структурирования танца, ритм ударов барабана в исследуемом нами «Танце с деревянными барабанами» играет музыкальную, драматургическую и художественно-выразительную роль. Он оказывает непосредственное влияние на функциональность исполнения: структурирует хореографию, определяет динамику движений, задает ритуальный и эмоциональный контекст исполнения.

- *плавные удары барабана* сопровождаются мягкими, текучими движениями («шунь»; 顺);
- *резкие удары* усиливают акцентированные движения, такие как резкие повороты («гуай»; 拐) и взмахи рук («шуай»; 甩).
- *дрожжащие удары* сопровождают вибрационные движения корпуса («чжань»; 颤), подчеркивая экстатический характер ритуала.
- *частые удары* поддерживают интенсивные прыжки и перевороты («фань»; 翻), создавая ощущение динамики.

Таким образом, ритмическая организация барабанных ударов становится самостоятельным выразительным средством, формирующим эстетическую уникальность «Танца с деревянными барабанами». Танцевальные элементы и характер движений, заложенный в ритмической основе ударов, содержат глубокий ментальный, эмоциональный и художественный посыл. Отображая динамичный образ жизни народа мяо, свойства и характер движений являются основным строительным материалом ритмопластического действия, а также фундаментом для выразительного языка тела в танце.

В-третьих, сохранение и инновации в современном развитии танца происходят через трансформацию ритуального искусства в сценическое представление; зачастую не остается в стороне и элемент туристической индустрии. Чтобы избежать утраты традиционных ценностей, важно сочетать инновационные формы исполнения с сохранением традиционных элементов. Включение танца в образовательные программы и культурное просвещение способно вдохнуть новую жизнь в развитие «Танца с деревянными барабанами».

Таким образом, будучи важным культурным наследием народа мяо, «Танец с деревянными барабанами» нуждается как в глубоком осмыслении и сохранении традиций, так и в разработке новых подходов для его передачи и совершенствования. Будущие исследования могут быть направлены на многоуровневое изучение других традиционных фольклорных и сценических форм танцев народности мяо с учетом их региональной специфики, этнокультурной активности и значимости. В первой четверти XXI столетия становится особен-

но важным изучение роли этнических танцев в международных культурных обменах, в том числе с позиции разработки междисциплинарного искусствоведческого подхода к изучению и сохранению нематериального культурного наследия через инновационные методы.

Литература

1. 安春旭. 浅谈中国苗族鼓舞文化 // 黄河之声, 2018. – № 4. – 22–24页. Пер. Чжу Чжици: Ань Чуньсюй. Краткое обсуждение культуры барабанного танца народности мяо в Китае // Голос Хуанхэ, 2018. № 4. С. 22–24.
2. 管彦波. 中国西南民族社会生活史. – 中国社会生活出版社, 2007. 255页. Пер. Чжу Чжици: Гуань Яньбо. История социальной жизни национальностей Юго-Западного Китая / Издательство китайской социальной жизни, 2007. 255 с.
3. Догорова Н.А. «Мышление и танец» языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии / Глава в книге DOI:10.31483/g-110184 // Психолого-педагогические вопросы современного образования: монография / К.А. Новоселов, С.Н. Силина, В.А. Пугач [и др.]. Чебоксары: ИД «Среда», 2024. С. 168–180.
4. Догорова Н.А. Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце // Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / гл. ред. А.П. Лободанов. М. : Издательство «БОС». 2024. С. 263–291.
5. 台江县地方志编纂委员会. 台江县志. – 贵州人民出版社, 1994. – 320页. Пер. Чжу Чжици: Комитет по составлению хроник уезда Тайцзян. Хроники Тайцзяна. Издательство народа Гуйчжоу, 1994. 320 с.
6. 劳炳杏. 探究如何从苗舞踩鼓的动律中看服饰对舞蹈的影响 // 名家名作, 2021. № 8. 128–129 页. Пер. Чжу Чжици: Лао Биньсинь. Исследование влияния одежды на танцы через ритмику движения в танце мяо // Известные авторы и произведения, 2021. № 8. С. 128–129.
7. 李坚. 区域性民族舞蹈遗存的原生态文化特性 // 学术探索, 2010. № 10. 30–32 页. Пер. Чжу Чжици: Ли Цзянь. Этнокультурные особенности региональных народных танцев в их природной форме // Академические исследования, 2010. № 10. С. 30–32.
8. 苏晓红. 黔东南反排木鼓舞的文化遗产与发展路向 // 贵州大学学报(艺术版), 2009. № 2. 35–36页. Пер. Чжу Чжици: Су Сяохун. Передача и развитие культурных традиций танца с деревянным барабаном в Цяньдуннани // Журнал Гуйчжоуского университета (искусствоведческий выпуск), 2009. № 2. 35–36 с.
9. 向娟. 浅谈苗族反排木鼓舞与民俗文化的联系 // 佳木斯教育学院学报, 2010. № 1. С. 86–87页. Пер. Чжу Чжици: Сян Цзюань. Краткое обсуждение связи танца с деревянным барабаном народа мяо и народной культуры // Журнал педагогического института Цзямусы, 2010. № 1. С. 86–87.
10. 唐卿. 台江县反排村苗族芦笙文化变迁研究 / 贵州民族大学, 2018. 80 页. Пер. Чжу Чжици: Тан Цин. Исследование изменений культуры лушэн

народности мяо в деревне Фаньпай уезда Тайцзян. – Университет национальностей Гуйчжоу, 2018. 80 с.

11. У Пин, Лю Вэньян, Тянь Лин. Исследование создания фитнес-программы на основе танца с деревянным барабаном народа мяо в интерпретации Тан Лисян // Журнал Кайлийского университета, 2009. № 5. С. 22–23.

12. 庄晓东. 文化传播论 // 云南艺术学院学报, 2002. № 14(4). 88–93 页. Чжуан Сяодун. Теория культурной коммуникации // Журнал Юньнаньской академии искусств, 2002. № 14 (4). С. 88–93.

13. 陈正府. 反排苗族木鼓舞的仪式过程与象征表述 – 以舞蹈人类学为视角 // 贵州民族研究, 2020. № 3. 45–47 页. Пер. Чжу Чжици: Чэнь Чжэнфу. Ритуальный процесс и символическое выражение танца с деревянными барабанами народности мяо в Фаньпай с точки зрения танцевальной антропологии // Исследования национальностей Гуйчжоу, 2020. № 3. С. 45–47.

14. 杨静. 反排木鼓舞乐文化研究 / 贵州师范大学, 2019. 60 页. Пер. Чжу Чжици: Ян Цзин. Исследование музыкальной культуры танца с деревянными барабанами Фаньпай // Педагогический ун-т Гуйчжоу, 2019. 60 с.

Надежда Догорова (Москва), Фань Цзюнь (Китай)

Хореография как художественное явление и феномен культуры Китая

Исторические корни происхождения древнего китайского танца следует искать в первобытной культуре (ок. 5 тыс. лет до н.э.). Во многих китайских свидетельствах этого периода отражены факты о непознаваемой природе, ритуалах и приношении жертв. Предки китайцев, как и многие ранние этносы на земле, страшились сил непостижимой природы. Опасаясь стихийной сущности явлений природного и окружающего мира, в своей религии древние китайцы верили верховным божествам, священным существам и животным (дракон, тигр, черепаха, феникс), сопровождая свои моления песнями и плясками. Согласно верованиям древних китайцев, ритмопластическое телесное контактирование имеет большую магическую силу не только в общении друг с другом, но и во вступлении в контакт с богами, воображаемыми духами и потусторонним миром. Поэтому во времена первобытной культуры архаические виды плясок, как правило, осуществлялись коллективно предками каждого племени. Можно полагать, что древняя ритуальная пляска и культовые действия были необходимы для выживания и становления материальной и духовной жизни человека, важной составляющей духовного общения и эзотерического взаимодействия.

Задачи статьи: во-первых, обосновать хореографию как отдельный объект исследования для исторической классификации и периодизации; во-вторых, показать аналитически, что хореография – это процесс, который, воплощаясь через различные стили и характеристики в каждую эпоху китайской истории, имеет свою выразительную систему знаков; в-третьих, представить интегрирование хореографии в область постановочной практики национальных балетмейстеров, научных и теоретических исследований, а также дисциплинарную практику учебно-образовательных учреждений Китая.

В *теоретической базе работы* мы опирались на научные теории и концепции: *Сунь Тяньлу* [11] – хореография китайского танца, *Ху Эрьян* [14] – психологические аспекты хореографии, *Сяо Сухуа* [12] – теория современной китайской хореографии, *Лу Ишэн* [7] – значение теории и практики хореографии. В рассмотрении принципов и подходов в сфере образовательной хореографической деятельности: труды *Ван Гуобинь* [1] – стратегия танцевального образования (2004), *Ху Эрьян* [14] – психологические аспекты создания хореографии (2016). В области учебно-методических программ, соответствующих профилям дисциплин – работы: *Сяо Сухуа* [12] – технические основы современной хореографии (2012), *Чжан Цзяньминь* [16] – дуэтный классический танец (2004), *Ли Чэнсян* [6] – формы обучения национальной хореографии (2015).

Из прикладного искусствоведения: об антропологических интерпретациях теории хореографии – *Н.А. Догорова* [3; 4; 5], об анализе культурной динамики в развитии истории китайского танца (*да ши юэ* в эпоху Западной династии Чжоу, 2006) – *Цюй Вэньцзин* [15], об уникальности древнекитайского танцевального искусства, 2019 – *Лю Кайцзюнь* [8], о всеобщей истории китайского танца, 2010 – *Ван Кэфен* [2], истории и современности танцевальной драмы, 2004 – *Юй Пин* [19], создании современной хореографии, 2009 – *Му Юй* [10]. Наконец, *Лян Чэнь* [9] – танец в контексте придворной музыки династии Тан, раскрывающий феномен театрализации действия «Одеяние из радуги и перьев» (2010).

Для искусствоведческого анализа хореографии были использованы различные *методы исследования*: *исторический* метод – на основе собрания большого массива документальных данных: старинные книги, картины, древние стихи и нотации танцев, были изучены особенности исторических династий, в которых хореография зарождалась как язык тела и вид искусства; *формальный анализ* – помог разобраться в художественно-историческом развитии хореографии в Китае, с тем, чтобы найти основные причины изменения, содержащихся в ней эстетических и художественных стилей времен; *иконографический* метод – для идентификации типичных признаков хореографии в китайской традиционной культуре. Выявляется реалистическая линия развития стиля театральной и народной хореографии, возникшая в Китае в XX в. под влиянием русской школы балета и русских хореографов; *сравнительно-сопоставительный* анализ – аргументирует особенности хореографии в западноевропейской и китайской танцевальных традициях; *историко-культурный* анализ – показывает, что *хореография* утвердилась как пространство творческой деятельности и учебная дисциплина в системе художественного образования и сценического искусства.

В настоящее время в теории западноевропейского танцевального искусства не существует единого определения термина «хореография». И это не случайно, поскольку на разных этапах исторического развития танцевальной культуры и творческой деятельности в этой сфере существовали разные значения хореографии как теоретического инструмента и прикладного уровня знания: от записи танца и композиции расположения танцовщиков в пространстве, до собственно архитектурного конструирования телесного пространства и поэтического (условного изобразительно-выразительного) языка движения.

Обратимся к современному теоретизированию культурно-исторической формы европейского искусства театрального танца, в которой аргументирование исторических преобразований и периодизации хореографии выходят на первый план: «Не взирая на то, что термин “орхесография” уже заявил о себе в трудах Туано Арбо и других ученых в трактатах о танце XVI в., концепт “танец – система” – это достижение более позднего XVII в. и к тому же гораздо продолжительного по времени формирования художественно-образовательного явления (вплоть до конца XIX в.). Когда языковой пластический код “мышление и танец” трансформируется и становится более глубоким (Ж.Ж. Новер, К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ф. Тальони), а его композиция – еще более сложной и синтетической – “мышление в танце”» [5, с. 662].

Иными словами, когда мы говорим о хореографии как о феномене культурной истории или художественном явлении, так или иначе речь идет о мыслительных процессах человеческой деятельности, а не только о поверхностном слое или качестве значений этого продукта, производимых на языке тела. Интересное рассуждение о зарождении движения как явленности хореографической формы пространства «через» мышление представлено в контексте современного искусствоведения. «На определенном этапе культурной истории человека язык может разбивать действительность на элементы и создавать их специфические структуры, тем самым устанавливая пространство уже своей собственной и объективной действительности – пластический образ движения» [4, с. 279]. Это означает, что в создании хореографической формы танцевального движения участвуют когнитивные функции мышления, сводимые к антропологической структуре пространства и процессуальности (физической, чувственной и интеллектуальной интерпретациям) языка тела. В представленном ранее исследовании «Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце» этот акт создания хореографической формы назван *пластически деятельным*, что значит «по своему интеллектуальной активности, преобразующий мировосприятие и миропонимание человека в многомерную образность устройства языка тела – способность думать “движением”, создавать движение в относительно определенном достижении качества формы мысли...» [4, с. 279]. Можно предположить, что именно эта фаза «генетического сдвига: от антропологического (он же, естественно, физический и эстетико-биологический центр) движения к художественному языку» – и стала методологическим импульсом для определения поэтической формы языка тела – *хореографической*, по сущности своей выразимости.

Практическая значимость заключается в разработке последовательного искусствоведческого анализа хореографии как процесса культурной и художественно-образовательной деятельности в Китае. Исследование помогает получить четкое представление об исторических механизмах развития китайской хореографии, прежде всего, как языкового пространства, что в дальнейшем может послужить импульсом к комплексному осмыслению теории и практики хореографии. И, соответственно, это поможет выстроить определенные учебно-методические опоры при создании современных национальных танцевальных произведений. Проблема, раскрываемая в статье, ориентирует хореографов (теоретиков и практиков) в вопросах культурно-исторического наследия в области хореографического искусства Китая.

Несмотря на общие признаки исторического развития танцевального искусства у разных народов мира, китайский танец уникален по своей природе и не является аналогом европейских исполнительских стилей. В его основе лежат совершенно иные механизмы и смыслообразования жанровых систем творчества, зависмые от традиционного свода ценностей, философско-религиозных школ и принципов культовых течений (конфуцианство, даосизм, чань-буддизм).

После вступления Древнего Китая в рабовладельческое общество (от XXI до XI в. до н.э.) танец изменил свою мистическую функцию, но остался много-

значительным по форме воплощения и постижения. Интегрируя из обрядово-ритуальной активности в художественное функционирование, древний китайский танец не переставал быть одним из важных средств религиозной деятельности и политического управления. Более того, в его основе сформировались языковые и драматургические жанры прославления императоров, священного церемониального воплощения, жертвенно-ритуального приношения, культового шествия и т.д., которые обладали различными функциональными характеристиками. Позднее именно ритуальный язык и церемониальные свойства движений послужили морфологическими и архитектурными основами языка тела в пространстве фольклорного и сценического творчества танца. Наконец, именно морфологические признаки движений первоначально составили мощный пласт строительных материалов в формировании профессиональной исполнительской традиции и системы национальных стилей китайского танца.

В древних формах китайских народных танцев не установлено имя конкретного мастера – учителя или автора. Этот древний художник танца остается неизвестным и поныне. Однако, несомненно одно: появление в древнем Китае танцовщиц – *Ню Юэ* (女乐) выступает важным доказательством того, что язык танца приобретает поэтические черты, а также характерные особенности одного из видов пластических искусств (музыка, драма, литература, поэзия, мифотворчество, инструментальная игра, вокальное пение) [подробнее об этом см.: 8, с. 73–74]¹.

В период феодализма в результате господства династии Чжоу (от 1046 до 256 г. до н.э.) был установлен свод строгих законов и правил, ритуалов и даже музыкальных табу, распространявшихся на дворцовые церемониальные речи, пиршества и обряды. Иными словами, это была целая система для управления страной. С этой же целью правительство организовало первое учреждение музыки и танцев в Китае – *Да Си Юэ* (大司乐), которое разрабатывало и регламентировало деятельность дворцовых танцевальных представлений, регулировало названия и содержание музыкальных произведений, устанавливая правомерность масштабов и поводов зрелищных мероприятий.

По некоторым свидетельствам Чжоу Ли, Чунь Гуань, Да Си Юэ (周礼·春官·大司乐) достоверно известно: всего было 128 музыкантов, ответственных за обучение и репетиции танца, а также числилась отдельная творческая единица – дирижер оркестра. И хотя конкретные имена и должности более не зафиксированы, современный ученый Цюй Вэньцин предполагает, что в этот период в дворцовых учреждениях впервые развернули свою обучающую и творческую деятельность профессиональные преподаватели танцев [см.: 15, с. 45].

Эпоха Тан (618–907 гг. н. э.) – это грандиозная эпоха в истории китайской культуры, известная как «Золотой век китайского танца». В это время различные музыкальные и танцевальные учреждения, созданные при дворе Тан – Лиюань (梨园), Цзяофан (教坊) и храм Тайчан (太常寺), собрали большое количество выдающихся народных мастеров и планировали воспитать профессио-

¹ Ню Юэ – это официальное унифицированное название для всех танцовщиц в Китае.

нальные таланты, в том числе исполнителей, хореографов и художников танца. Характерно, что имена будущих профессионалов танца были весьма разнообразны: среди них значились императоры и высокопоставленные чиновники, фольклористы, философы, поэты, народные артисты.

Среди танцев династии Тан наиболее известен танец «Одеяние из радуги и перьев». Автор музыки – Танский император Ли Лунчжи. Его жена, Ян Юйхуань, впервые поставила хореографию к танцу, исполнив его уникальную композицию. Исследователь Лян Чэнь пишет: «Во время представления танцовщицы, переоблачаясь в образы фей, одевают элегантные и великолепные костюмы. Их одежда состоит из перьев. Например, верхняя часть одежды драпируется из зеленых павлиньих перьев, а нижняя часть – это юбки лунно-белого или светлого цвета. Костюмный театрализованный комплекс дополняют накидки на плечах, декоративные короны на голове, множество украшений из бисера и нефрита на теле» [9, с. 110]. Лян Чэнь также отмечает, что будь то танец или музыка, все они наполнены сказочным настроением и магией перевоплощения.

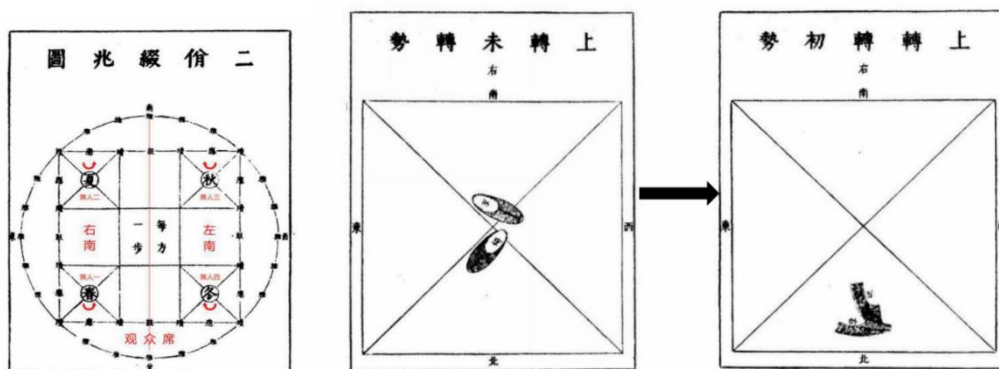
После династии Тан танец как самостоятельный вид искусства постепенно приходит в упадок, интегрируя в традиционную китайскую музыкальную драму. Художественное творчество традиционной китайской музыкальной драмы, вобравшее в себя стилистические приемы литературы, музыки, танца, акробатики и боевых искусств, набирало художественную силу и неповторимость, претворяя черты программности и театральности. К сожалению, танцевальный компонент в музыкальной драме не выходит за рамки синкретической фольклорной традиции, и, соответственно, его нельзя считать чисто языковым выражением и смыслообразованием хореографического творения.

Необходимо подчеркнуть, что в древней китайской истории было создано большое количество придворных и церемониальных танцев, ритуальных и народных танцев, музыкальных драм и жанровых театрализованных представлений, однако имена художников танца в них упоминаются весьма редко. Следы творческих идей, приемов и методов составления сюжетов, а также грандиозных сцен спектаклей, собственно, как и запись танца, можно восстановить исключительно по сохранившимся древним текстовым материалам: пластическим изображениям и фрескам.

Вместе с этим, остается любопытным тот факт, что существование разнообразных танцевальных записей подтверждает наличие в древней китайской культуре не одной, а нескольких систем хореографических нотаций. По данным электронного общеобразовательного портала Большой Российской энциклопедии, в статье ученого В.В. Ванслова, уточняется: «Все они отражают актуальную для древних времен технику, композиционные приемы, особенности хореографического мышления, теоретические взгляды на движение и танец» [13]. В то же время этот искусствоведческий взгляд на нотации танца подтверждает существование древних ремесел в пластических искусствах Древнего Китая, откуда и берет свое начало национальная система балетной хореографии.



Выделим один из самых ранних исторических трудов, который свидетельствуют о существовании в Древнем Китае систем хореографических нотаций. Это фундаментальное историко-теоретическое исследование «Полная книга музыки» (1573–1620) известного музыковеда, математика и философа династии Мин – Чжу Зайюй. Историк танца Ван Кэфен так прокомментировала особенности этой книги: «Пять записей танца, составленных Чжу Зайюй, – самые ранние из дошедших до нас записей танца в Китае с текстовыми описаниями, словами песен, оркестром и схемами танцевальных движений» [2, с. 141]. В книге подробно записаны танцевальные движения и зарисованы позы персонажей. Засвидетельствованные в публикации хореографические позы в настоящее время являются основными единицами «грамматики» классической китайской хореографии. Именно эта реконструкция записи танца, по Чжу Зайюй, стала основным источником поиска и обработки прикладных материалов для современных эстетических исследований. Ее ценность состоит в возможности восстановить культурно-антропологические характеристики и художественные особенности древнего языка танцевального тела.



Чжу Зайюй придавал большое значение театрализации представления в танцевальной картине – «эр и чжуй чжао ту».

«Эр и чжуй чжао ту» (из книги «Полная книга музыки»),
эр и (二侑) : два ряда танцоров,
чжуй чжао (綴兆) : позиция в танце, ту (圖) : рисунок

В хореографической нотации можно увидеть точное количество рядов и столбцов танцоров, которые изображены по принципу диаграммы. В особенности сохранено направление передвижения персонажей, а также отражено положение, достигнутое после входа и выхода в ту или иную фазу движения.

Вместе с этим, важно отметить, что в своих изображениях Чжу Зайюй передал глубинное проникновение в мироздание Древнего Китая, а также представил свою философскую концепцию понимания Инь и Янь и др. Например, в «эр и чжуй чжао ту» *круг* находится снаружи, а *квадрат* – внутри. Современный китайский исследователь Чжу Синчэнь уточняет: «Соединение квадрата и круга символизирует собой круглое небо и квадратную землю» [17, с. 36]. Согласно миропониманию Чжу Зайюй, семантическое единство хореографии достигается в идейной и типологической конструкции целого: танцовщики представляют четыре времени года – весну, лето, осень и зиму. Благодаря регулярным изменениям рисунка, исполнители демонстрируют бесконечное движение цикла и смену четырех времен года во Вселенной [подробнее об этом см.: 17, с. 36–37].

В конце 1880-х гг. Китай вступил в активный культурный и художественный обмен с другими странами мира. Западноевропейское танцевальное наследие, рождаемое новыми художественными течениями и направлениями, постепенно сменяющими романтизм в балете, стали проникать и в синкретическое исполнительское творчество китайских артистов. Одним из таких направлений выступает *реализм*. Большую роль в художественном процессе освоения и переосмысления реализма в синкретическом китайском театре сыграла русская школа балета, в особенности ее балетмейстеры, педагоги и исполнители.

В начале XX в. внутренние противоречия китайского общества были острыми, и страна страдала от иностранной агрессии. В это время китайские хореографы стали сознательно применять и развивать творческие принципы под влиянием реализма и соцреализма. Они использовали хореографический исполнительский стиль как революционное оружие и посредством художественного опыта практиковали творческие формы по пробуждению патриотического духа народа. Несмотря на то, что многие молодые хореографы в Китае активно перенимают в своих творческих подходах постмодернистскую хореографию Великобритании и Германии, до сих пор основным художественным инструментом и направлением их сценической хореографической деятельности остается художественно-эстетическая концепция *реализма*, во многом привнесенная в китайский балет российскими выдающимися балетмейстерами и педагогами.

Теоретик и педагог хореографии Лу Ишэн в своей книге «Упорство и пересечение – исследование теории и практики хореографии» отмечает: «Реалистическая творческая сила является самой мощной в группе китайских хореографов, и ее формирование в основном происходит за счет следующих четырех аспектов: 1) первое поколение хореографов “нового танца”, представленное новаторским поиском стиля У Сяобана; 2) хореографическая деятельность труппы Народно-освободительной армии; 3) группа хореографов, обучавшихся у рос-

сийских балетмейстеров; 4) хореографы, придерживающиеся культурных ценностей и традиций исполнительского стиля после периода политики реформ и открытости» [7, с. 229].

Начиная с 1929–1936 гг. У Сяобан трижды посетил Японию в целях изучения искусства балета и современной хореографии. Он получил глубокое знание разных школ, направлений, эстетических теорий и техник немецкого современного танца. Он также испытал большое влияние идей американской современной танцовщицы Айседоры Дункан. В сентябре 1935 г. У Сяобан провел первое публичное представление своего танцевального творения, выступив в Шанхае. Среди исполненных произведений – «Похоронная песня», «Пуцзянский ноктюрн», «Марионетка», «Мирная фантазия», «Бард», «Клоун», «Печаль о любви» и др. Всего было представлено одиннадцать программ сольных танцев. Однако, чтобы внести качественное отличие, возникшее между претворением действительных принципов реалистической хореографии и древним китайским танцем, У Сяобан назвал свою хореографию «новым танцем». Это пространство является одновременно модусом авторского творчества и существования архитектуры китайского танца в современном мире первой четверти XX в.

Остановимся подробнее на одной из самых известных постановок из вышеперечисленного цикла произведений У Сяобана – «Марионетка».

Премьера «Марионетки» состоялась в Токио (Япония) в 1936 г. Идея хореографии возникла во время японской оккупации Северо-Восточного Китая (18 сентября 1931), когда Пуи, последний император династии Цин, бежал, чтобы стать императором Маньчжоу. У Сяобан, находившийся в это время Японии, услышав эту новость, был и в ярости, и в ироническом смятении от нелепого диктата. В своей хореографии как средстве отражения трагедии современного мира он использовал жесткие и безжизненные движения, похожие на марионеточные. В этом заключался самобытный художественный прием автора-хореографа, чтобы показать абсолютную покорность императора династии Цин своему новому властному хозяину в лице японского правительства.

Отражая реалистичность исторического хода событий, хореография У Сяобана впервые смогла изменить представление местного населения об эстетике, традициях и ценностях китайского народного танца. И это был мощный вызов гедонистическому, безнравственному и низменному танцу того времени. «Марионетка» является первым сценическим произведением, публично исполненным китайским танцором в Японии.

По данным энциклопедии «Балет» (автор статьи А.С. Галкин), хореографический реализм в балете создает правдивое полотно внутреннего состояния и переживания личности героя, достигаемое в языке танца посредством выражения подлинных чувств и мыслей [18]. Известно, что после начала Второй мировой войны, У Сяобан неоднократно возвращался в своих хореографических постановках к образу простого китайского народа, правдиво передавая его жизнь в условиях войны. Его герои, по сюжету танца, ощущали надломленность и боль, подвергаясь японскому нашествию. Под влиянием художественного метода реализма балетмейстерское творчество У Сяобана претерпевало значительные изменения.

В первую очередь они касались хореографической структуры и языка драматургии танцевальных движений, необыкновенно точно передающих внутренний плач рабочих и крестьян в борьбе за национальное освобождение.

Когда же была создана Китайская Народная Республика (1949), в Китае не было официального сценического танца. Критичность культурной и художественной ситуации усугубляло то положение, что древние придворные танцы давно исчезли, а народные китайские танцы так и продолжали находиться в состоянии упадка. В это время в Китае начали активно гастролировать балетные труппы Советского Союза. Безусловно, китайские национальные артисты были потрясены высокой степенью художественности классического балета, а также профессиональной выправкой, аккуратностью и поэтическим стилем исполнения русскими академическими танцовщиками хореографических произведений.

Государственная художественная труппа Народно-освободительной армии, в режиме творческой охваченности и культурного смыслообразования человеческой жизни, взяла на себя ответственность представлять художественный образ китайского народного танца. Отсюда начинается преемственная линия учительства русской школы балета и профессиональной исполнительской традиции Китая. Художественная труппа Народно-освободительной армии стала активно заимствовать элементы танцевального языка из европейского наследия классических произведений балета. Структура движений и тексты китайского народного танца, составленные профессиональными китайскими учителями, постепенно пополнялись современными танцевальными приемами. Обогащение и интегрирование происходило на основе сочетания в танцевальном языке всех возможных типологических характеристик (в том числе, чтобы выразить боевой дух и показать жизнь воинов освободителей) и художественного воплощения танцевальных стилей (реализм, социалистическая эстетика, бытовое драматическое действие, символизм, условность и др.). Тем самым, приближаясь к задачам объективной действительности и реалистическим темам, стали отображаться специфические средства действенной хореографии в искусстве.

В 1955 г., т.е. уже на второй год после создания Пекинской школы танца, Министерство культуры Китая сделало официальное приглашение советским балетмейстерам и педагогам в целях преподавания основ балетной хореографии, а также ознакомления китайских артистов с методами соцреализма советского балета. Искусствоведческий контекст показывает, что исторические корни данного явления представляют собой методы драматического балета, разработанные в 1940-х гг. Ростиславом Владимировичем Захаровым (1907–1984).

В 1955–1957 гг. китайский актер *Ли Чэнсян* первоначально посещал курс подготовки хореографов в Пекинском танцевальном училище под руководством советского балетмейстера Виктора Ивановича Цаплина (1903–1968). В 1957–1959 гг., по результатам второго курса подготовки хореографов, он был избран ассистентом балетмейстера Петра Андреевича Гусева (1904–1987). Знаменательно, что Ли Чэнсян участвовал в создании хореографии первого китайского балета «Красавица-рыбка» (премьера 1959 г.) и являлся автором первого варианта либретто этого произведения.

За два года обучения балетмейстерскому искусству Ли Чэнсян освоил правила и методы создания русского драматического балета. Ему удалось обобщить теорию и практические принципы построения классического балета, драматургические законы в формировании хореографического образа, а также структурные компоненты в создании танцевального движения, соединив европейское наследие театрального танца с национальным искусством исполнительского стиля. Благодаря своим выдающимся хореографическим способностям Ли Чэнсян возглавил художественное руководство национальной балетной труппы Китая (1984–1994).

Таким образом, китайские хореографы – Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэй, Ван Сисянь, прошедшие обучение драматическому методу постановки балетной хореографии в России, смогли воплотить глубину художественного портретирования черт народных героев и выдающихся личностей Китая в национальном балете. Последнее выражалось, безусловно, через любовь хореографов к фольклорному творчеству и традиционным культурным обычаям Китая и России. Вместе с этим, все пластические и танцевальные мотивы и движения персонажей в хореографических произведениях Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэй и Ван Сисянь имеют жизненные, натуралистические формы воплощения и передают не только яркие образы персонажей, но и эмоциональное время второй половины XX в.

Балет «Красный женский отряд» до сих пор идет в репертуаре китайских театров и на сценах зарубежных театров. Он высоко ценится зрителями и художественной критикой.

Немаловажно подчеркнуть, что у всех трех вышеперечисленных национальных китайских хореографов – Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэй и Ван Сисян, помимо четкого понимания теоретических основ реализма в балете, есть собственный практический (исполнительский, педагогический и постановочный) опыт. После периода политики реформ и открытости (1978) китайские хореографы получили больше возможностей для знакомства с современными танцевальными концепциями и хореографическими методами западноевропейского искусства балета. Под влиянием художественно-эстетических перемен постановщики перестали ограничиваться только литературными пересказами или воплощением драматических историй балета. Акцентность языка драматургии балетных произведений смещается именно на танцевальную драматургию с её выразительным языком и художественной идеей замысла. Этот новый тип хореографии в китайском синкретическом театре получил название *неореализма*.

Исследователь китайского театрального танца Лу Ишэн указывает: «За тридцать лет после периода политики реформ и открытости было создано триста шестьдесят танцевальных драм, в среднем <показывалось> по двенадцать <спектаклей> в год, по одной <пьесе> в месяц» [7, с. 248]. В 1978 г. такое количество творческих произведений было ошеломляющим для Китая. Тематика танцевальных драм была очень богатой. Она охватывала все синкретические стили: от древних времен до современности, от традиционных методов западноевропейского балета до современных методов нетрадиционной хореографии. Но одно незыблемо: несмотря на разнообразие школ и их влияние, концепция

реализма русской школы балета остается общим направлением и единственным устойчивым художественным методом классического балета Китая.

Одновременно с процветанием и ростом хореографических произведений этнические балетмейстеры накапливают уникальные танцевальные приемы, позднее сформировав на этом экспериментальном поле свои собственные теории и методы классического балета. В современных изданиях можно найти более подробную информацию о формах становления хореографических методов и ценностные материалы о способах воплощения художественных идей национальных балетмейстеров.

Проведем небольшой экскурс в историю формирования научной литературы в области хореографии как феномена культуры и искусства Китая. Выделим наиболее значимые фундаментальные и прикладные труды с целью их классификации по блокам.

Прикладное и теоретическое искусствоведение – книга Ли Чэнсяна «Базовый учебник хореографии», опубликованная издательством Центрального университета национальностей в 2015 г., охватывает десять аспектов профессиональных качеств хореографа: выбор темы, структуру балета, танцевальную музыку, сценическое искусство, образное мышление, творческие методы, планирование сцены и преподавание сценических миниатюр. В книгу также включены сценарии балетов «Красавица рыбка» и «Красный женский отряд», а также некоторые воспоминания балетмейстера о творческом постановочном процессе. Последнее служит справочным материалом для изучения истории развития и преподавания китайской хореографии [6].

Историко-типологический комплекс работ – *Юй Пин* посвятил свое исследование проблеме «История развития современной китайской танцевальной драмы», ставшее первой теоретической работой по китайской танцевальной драме [19]. Книга *Му Юй* «Создание и исследование современной китайской хореографии» – результат исследования современного состояния китайской хореографии средствами социально-политической культуры [10]; Теоретический труд «Теория и техника современной хореографии» *Сяо Сухуа* не только впитывает метод русской симфонической хореографии, но и объединяет теорию современной хореографии и практический опыт китайских и зарубежных хореографов.

Психологические труды по хореографии – «Психология создания хореографии» *Ху Эръяна*. Это первая книга в Китае, в которой автором положено начало изучения хореографии и языка тела в танце с точки зрения психологии [14].

Учебно-методическое направление исследований по теории и практике педагогики балета – *Сунь Тяньлу* отредактировал «Учебное пособие по хореографии китайского танца», который в Китае стал первым официально опубликованным учебником по хореографии танца [11]. *Чжан Цзяньминь* написал «Учебное пособие по дуэтному танцу», которое положило начало исследованию методов хореографии китайской танцевальной драмы в такой ее составной части как хореографическое па-де-де (дуэтный танец) [16].

Согласно научному подходу Сяо Сухуа, можно сделать вывод о том, что все танцевальное искусство в истории человечества в основном принадлежит двум началам – выразительному и воспроизводящему. Поэтому в современном творчестве национальных хореографов Китая должны использоваться экспрессионистские методы не только в соединении с академизмом, но и в соединении с абстракцией, обобщением, напряжением и динамикой [12, с. 156–157]. Такая конструктивная линия автора очень точно пересекается с концептуальной линией развития современных исследований по европейскому хореографическому искусству. В частности, в такой ее области, как театрализация художественного пространства XIX в. с методами мышления художника танца в балетном театре: «Однако в хореографическом искусстве за этим методом стоят не только романтические образы, символические каноны и их церемониальные значения, но и, безусловно, невербальные знаковые системы» [3, с. 178]. На наш взгляд, ключевым здесь является то, что в разные эпохи искусства танца, эти значения не совпадали как внутри форм европейского наследия театрального танца, так и в китайской исполнительской традиции. Например, хореографическая средневековая парадигма отличалась от парадигмы Классицизма.

Возможность исследовать связи мышления, языка тела и движения находятся в одном из теоретических размышлений о европейском танцевальном искусстве: «Прежде всего, это аутентичная и антропологическая структурность движения, драматическая и физиологическая формы телесности, которые регулируют механические связи тела и законы природы, ритмические смыслы и значения языка пластики, необходимые для становления конкретного исполнительского стиля или танцевального жанра» [3, с. 178]. Следовательно, на определенном этапе исторического развития, хореография и критерии ее знания способны интегрироваться и выходить за рамки изучения предмета (имеется в виду законов истории узко академической эстетики), становясь при этом уникальными чертами для каждой отдельной культурной традиции и ментальной составляющей ее носителей.

Перейдем от аналитического обсуждения хореографии к прикладным аспектам – к образовательной сфере деятельности. В октябре 1978 г. Государственный совет Китайской Народной Республики одобрил преобразование Пекинского танцевального училища из средней профессиональной школы в высшее учебное заведение, что положило официальное начало истории высшего хореографического образования в Китае. После реструкции в 1985 г. Пекинская Академия танца впервые проработала критерии обучения по специальности «хореография».

В первый этап существования Пекинской Академии танца специальность хореографии предполагала пять основных направлений обучения: 1) традиционного китайского танца; 2) китайского народного танца; 3) классического балета; 4) современного танца и 5) масштабных эстрадных представлений. Согласно выводам китайского исследователя Ван Гоубань, каждый год программа обучения стремилась «ярко распространить <представить> художественный дух танца <интегрированный> на современную жизнь и пространство современного искусства в

Китае, придать языку китайского танца новый смысл и жизнь через художественное освоение хореографии» [1, с. 52].

В 2024 г., спустя более сорока лет реформирования учебных планов, а также внесенных поправок в образовательный цикл программного обеспечения дисциплин, Пекинская Академия танца приняла решение открыть только два хореографических направления: первое – общее отделение хореографии, второе – отделение современного танца. В рамках подготовки направлений «общая хореография» и «современный танец» предполагалось решение личностно-ориентированных задач обучения и воспитания национальных кадров: художников танца и балетмейстеров, педагогов, профессиональных артистов, балетных критиков и исследователей. Это важно, поскольку выпускающиеся кафедрами специалисты смогут не только заниматься совершенствованием хореографии в танцевальной драме, но и пополнить специализированный ресурс в преподавательской деятельности профессиональных (в том числе театральных) исполнительских трупп, в художественных школах и культурных центрах. Профессиональные артисты могут одновременно владеть техниками современной хореографии, художественным исполнительским мастерством и образовательными технологиями в различных сферах креативного театра.

По состоянию на 2024 г. в системе высшего художественного образования Китая насчитывалось 68 учебных заведений, предлагающих степень бакалавра по хореографии. Среди них – профессиональные танцевальные академии (Пекинская Академия танца), консерватории (танцевальный факультет Чжэцзянской консерватории), танцевальные факультеты педагогических университетов (Танцевальный факультет Северо-Восточного Педагогического университета) и художественные факультеты общеобразовательных университетов (Художественный факультет Шаньдунского университета).

На основании вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что *хореография* как вид искусства зародилась еще в древнем Китае и вместе с придворным танцем пережила кульминацию своего развития и упадок. Представим краткую *периодизацию* исторического процесса становления хореографии как явления культуры и искусства танца в Китае.

Во-первых, XXI–XI вв. до н.э. – это грандиозный период становления хореографии традиционного китайского танца. Он выражается в переходе от обрядово-ритуальной активности языка тела в художественное функционирование пространства танца, которому предшествовали:

- мистическая функция танца с привнесением священного церемониала и ритуального воплощения действия;
- появление самостоятельного драматического жанра прославления императоров;
- морфологические признаки языка тела, формируемые на основе культовых шествий и конфуцианской философии;
- официальная форма древнего исполнительского искусства танцовщиц *Ню Юэ*;

- период династии Чжоу (1046–256 гг. до н.э.) – первое учреждение музыки и танца Да Си Юэ;
- история династии Тан (618–907 гг. н.э.) – Золотой век танцевального искусства, развитие танцевальных школ при дворе Тан и Цзяофан, а также в храме Тайчан;
- первое национальное танцевальное произведение, имеющее статус репрезентативного культурно-исторического наследия «Одеяние из радуги и перьев» (автор – император Ли Лунчжин, хореография – Ян Юйхуань).

Формирование танцевального искусства после исторического периода Тан претерпевает глубокий упадок, однако продолжает свое развитие через интеграцию в китайскую музыкальную драму и становится неотъемлемым компонентом глубоко синкретического процесса фольклорной традиции.

Выделим наиболее устойчивые исторические формы и исполнительские стили китайской хореографии: придворные танцы, церемониальные и ритуальные танцы, народные танцы, музыкальная драма, синкретические жанровые театрализованные представления.

Во-вторых, *хореография как процесс*, имея собственную систему выразительных средств, предстает в исторических трудах Чжу Зайюй. Яркими свидетельствами, доказывающими факт ее существования в древнем Китае, выступают разнообразные системы нотаций (текстовые сюжетные формы написания танца в виде стихов, музыки, художественных изображений). Важно, что в основах функциональных свойств древней китайской хореографии лежат важные аспекты культурного опыта человека, которые выражают связь мышления, тела и мирозерцания. К ним относятся: 1) композиция положений и ракурсов тела в момент движения, фазы «начало» и «окончание» движений, а также рисунки перемещения исполнителей в пространстве; 2) конфуцианское мироощущение и мироздание, объединяющие внутреннее и внешние формы конструирования целого (инь и янь); 3) символизм геометрических знаков (круг и квадрат), а также концептуальное понимание бесконечности времени и пространства (небо и земля) в создании движения.

В начале XX в. хореография в Китае приобретает новое семантическое значение человеческой деятельности и наиболее ярко проявляется через художественные символы стиля *реализма*. Особое место в этом процессе занимает имя У Сяобана. Благодаря балетмейстерскому поиску и новаторскому переосмыслению традиций исполнительской культуры этого мастера, в китайском народном танце происходят колоссальные изменения: в прежней аутентичной форме фольклорного высказывания соединяются русская школа балета с ее пониманием танцевальности и академической выразительности, эстетические теории и техники японской, немецкой и американской (А. Дункан) школы танца и мн. др. современные течения, происходившие в мировом искусстве хореографии. Новый художественно-эстетический стиль хореографии У Сяобана в Китае получил официальное название – *новый танец*.

Выделим художественные и драматургические новообразования, которые проявились в танцевальном языке и исполнительской стилистике профессио-

нальной китайской хореографии: реализм, социалистическая эстетика, бытовая драма, символизм, условность, событийная действенность. Начиная с 1955 г. в китайский синкретический театр проникают методы и художественные законы построения драматического балета Р.В. Захарова. Основными носителями этой школы в Китае являются Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэй, Ван Сисян.

Таким образом, начиная с XX в., современный китайский танец впитал в себя теоретические знания и практические методы мирового искусства хореографии. В нем соединились дух китайского народного искусства и танцевальное культурное наследие народов мира, унаследованные из разных эпох. Однако профессиональный уровень хореографии в творчестве китайских мастеров танца (балетмейстеров, педагогов, исполнителей) достигается благодаря появлению, адаптации и совершенствованию художественного направления *реализма* русской школы балета (начало – середина XX в.).

Именно тогда китайские театры приступили к осуществлению художественных танцевальных представлений, активно проводили культурную политику и тесный обмен, проникая в социальную жизнь людей. Заметно активизировалась научная и издательская деятельность национальных просветителей, публикующих книги и учебники для продвижения теоретических исследований в области китайской хореографии – Ху Эръяна, Сунь Тяньлу, Чжан Цзяньминь, Юй Пин и др. В высших учебных заведениях открываются специальности по хореографии для подготовки профессиональных кадров.

1954 г. ознаменован открытием Пекинской школы танца, или Пекинского хореографического училища; 1978 – реорганизацией системы среднеспециального хореографического образования в высшее хореографическое образование – Пекинскую Академию танца; 1985 – возникновением специальных программ обучения исполнительскому хореографическому искусству. Среди них – традиционный народный китайский танец, его классическая хореография, европейский классический танец (балет), эстрадное и современное направление хореографии, а в 2024 г. открывается специальность «общая хореография» и «современный танец».

Благодаря тесной связи учебно-образовательных заведений и художественного творчества балета, в Китае вырабатывается собственный взгляд на развитие современного хореографического искусства (Сяо Сухуа, Ху Эръян, Юй Пин). Это, прежде всего, тонкое понимание в сфере синтеза академического искусства с экспрессионистскими методами, абстракционизмом, динамикой и обобщением выразительных средств языка тела, экспериментов музыки и сценографии, воплощаемых в новых идеях и сюжетной линии, глубине пространства и времени авторского хореографического высказывания.

В то же время необходимо признать: несмотря на существование не столь большого числа академических шедевров в области балетного театра, представляющих китайский стиль хореографии, а также национальных балетмейстеров с уникальными постановочными идеями, способными вызвать культурный и художественный резонанс в хореографии мирового масштаба, общая тенденция в развитии танцевального искусства Китая состоит в создании наци-

ональных хореографических произведений, в разработке способов обучения академической, народной и современной хореографии. Все это демонстрирует благоприятную перспективу для преемственного развития разнообразных школ танца. Этот фундамент уже стал неотъемлемой и важной составной частью профессионального развития искусства хореографии в Китае.

В качестве перспективы исследования укажем на то, что в данной статье хореография как феномен культурно-исторического процесса творческой и художественной деятельности рассматривалась в целом. Однако существуют различные классификации танца, такие как традиционный, придворный, народный, сценический, современный, поэтому следующим шагом может стать более углублённое искусствоведческое изучение китайского танца с позиции этнокультурологической динамики.

Литература

1. 王国宾. 舞蹈教育战略与发展—上海: 上海音乐出版社. 2004. 471 页. Пер. Фань Цзюнь: Ван Гуобинь. Стратегия и развитие танцевального образования. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2004. 471 с.
2. 王克芬. 中国舞蹈通史·明清卷 —上海: 上海音乐出版. 2010. 190 页. Пер. Фань Цзюнь: Ван Кэфен. Всеобщая история китайского танца династии Мин и Цин. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2010. 190 с.
3. Догорова Н.А. «Мышление и танец» языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии / Глава в книге DOI:10.31483/r-110184 // Психолого-педагогические вопросы современного образования: монография / К.А. Новоселов, С.Н. Силина, В.А. Пугач [и др.]. Чебоксары: ИД «Среда», 2024. С. 168–180.
4. Догорова Н.А. Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце // Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / гл. ред. А.П. Лободанов. М.: Издательство «БОС». 2024. С. 263–291.
5. Догорова Н.А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21 (№ 6). С. 660–668.
6. 李承祥. 舞蹈编导基础教程—北京: 中央民族大学出版社. 2015. 257 页. Пер. Фань Цзюнь: Ли Чэнсян. Базовый учебник хореографии. Пекин: Издательство Центрального университета национальностей. 2015. 257 с.
7. 吕艺生. 坚守与跨越舞蹈编导理论与实践研究—上海: 上海音乐出版社. 2013. 362 页. Пер. Фань Цзюнь: Лу Ишэн. Настойчивость и чехарда: исследование теории и практики хореографии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2013. 362 с.
8. 刘凯君. 对望过往中的中国古代舞蹈艺术创作 // 艺术评鉴. 2019. № 22. 73–74 页. Пер. Фань Цзюнь: Лю Кайцзюнь. Творчество древнекитайского танцевального искусства, смотрящее в прошлое // Искусствоведение. 2019. № 22. С. 73–74.
9. 梁辰. 唐代宫廷乐舞的繁盛与《霓裳羽衣舞》 // 大众文艺. 2010. № 9. 110页. Пер. Фань Цзюнь: Лян Чэнь. Расцвет придворной музыки и танца при

династии Тан и танец «Одеяние из радуги и перьев» // Популярная литература и искусство. 2010. № 9. С. 110.

10. 慕羽. 中国当代舞蹈创作与研究—北京: 中国文联出版社. 2009. 336 页. Пер. Фань Цзюнь: Му Юй. Создание и исследование современной китайской хореографии. Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства. 2009. 336 с.

11. 孙天路. 中国舞蹈编导教程—北京: 高等教育出版社. 2004. 79 页. Пер. Фань Цзюнь: Сунь Тяньлу. Учебное пособие по хореографии китайского танца. — Пекин: Издательство высшего образования. 2004. 79 с.

12. 肖苏华. 当代编舞理论与技法—北京: 中央民族大学出版社. 2012. 273 页. Пер. Фань Цзюнь: Сяо Сухуа. Теория и техника современной хореографии. — Пекин: Издательство Центрального университета национальностей. 2012. 273 с.

13. Хореографическая нотация. URL:<https://bigenc.ru/c/khoreograficheskaia-notatsiia-de363e/>. (дата обращения 06.02.2025)

14. 胡尔岩. 舞蹈创作心理学—上海: 上海音乐出版社. 2016. 230 页. Пер. Фань Цзюнь: Ху Эрьян. Психология создания хореографии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2016. 230 с.

15. 曲文静. 关于西周«大司乐»的人数 // 天津音乐学院学报. 2006. № 2. 45–46页. Пер. Фань Цзюнь: Цюй Вэньцзин. О количестве «Да Ши Юэ» в эпоху Западной династии Чжоу // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2006. № 2. С. 45–46.

16. 张建民. 中国双人舞编导教程—上海: 上海音乐出版社. 2004. 155 页. Пер. Фань Цзюнь: Чжан Цзяньминь. Учебное пособие по дуэтному танцу. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2004. 155 с.

17. 朱星辰.
从书写符号到肢体表演论朱载堉《乐律全书》中舞谱要素及其现实意义 // 舞蹈. — 2013. № 8. 36–37 页. Пер. Фань Цзюнь: Чжу Синчэнь. От письменных символов к физическому исполнению об элементах танцевальной партитуры и ее значении в «Полной книге музыки» Чжу Зайюя // Танец. 2013. № 8. С. 36–37.

18. Энциклопедия «Балет». URL:<http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/balet/articles/135/realizm.htm>. (дата обращения 07.02.2025).

19. 于平. 中国现当代舞剧发展史—北京: 人民音乐出版社. 2004. 374页. Пер. Фань Цзюнь: Юй Пин. История китайской современной танцевальной драмы. Пекин: Народное музыкальное издательство. 2004. 374 с.

Галина Домбраускене (Владивосток), Чжао Еди (Китай)

Пейзажные образы традиционной живописи гохуа в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI вв.

Актуальность данного исследования обусловлена повышенным интересом в современной гуманитаристике к синтезу искусств, к самым его разнообразным видам: от художественного синкретизма к синтетизму, синестезии и синергии. В этом же тренде внимание искусствоведов привлекают всевозможные уровни межкультурного взаимодействия, в которых возникают удивительные формы синтеза далеких культурных традиций. В этой связи интерес привлекает фортепианное искусство Китая XX вв., которое, аккумулировав традиции русской и западноевропейских школ (концертные формы, исполнительские приемы), используют звукоокрасочный потенциал инструмента в передаче традиционных образов и философских смыслов. Сами названия фортепианных пьес отсылают нас к китайской живописи гохуа и ее известным жанрам «Горы и воды»¹ или «Цветы и птицы». Например, «Три аллеи цветущей сливы» Ван Цзяньчжун (王建中—梅花三弄, 1973), «Пропавшая луна», «Плывущие облака», «Жасминовая фантазия» Чу Ванхуа (储望华 - “茉莉花”幻想曲, 2003), «Осенняя луна на мирном озере» Чэнь Пэйсюня (陈培勋 - 平湖秋月, 1975), «Порхающие бабочки» Дин Шаньдэ (丁善德 - 扑蝴蝶, 1953), «Ущелье» Го Вэньцзина (【郭文景】钢琴前奏曲-峡 Op. 1. 1979), «Маленький ручеек» Чжу Гунъи (朱工 - 序曲—小溪, 1952) и др.

Целью данной статьи является исследование того, как китайские композиторы представляют образ традиционных пейзажей в фортепианной музыке и как они, опираясь на художественную сущность жанров «Горы и воды» и «Цветы и птицы», создают характерное качество и выразительность традиционной китайской музыки.

Для достижения вышеуказанной цели исследования потребовалось решение следующих *задач*: выявить связь пейзажных образов в живописи гохуа и в фортепианных пьесах китайских композиторов; раскрыть семантику художественных образов, их космологическую сущность; определить основные средства художественной выразительности в трансляции традиционных пейзажных образов гохуа в фортепианной музыке.

Материалом для статьи послужили: фортепианные произведения китайских композиторов второй половины XX – начала XXI вв., которые тематиче-

¹ Шань-шуй (в пер. с кит. 山水 «Горы и воды»). В русскоязычной литературе обычно встречается вариант названия жанра «Горы и реки».

ски имеют связь с пейзажными жанрами гохуа «Горы и воды» и «Цветы и птицы», а также традиционное изобразительное искусство и произведения современных китайских художников, работающих в стиле гохуа.

Основные источники: [11; 12; 8].

Китайские нотные издания: [9; 10; 13–17].

Теоретическую базу исследования составляют работы, изучающие живопись гохуа (Яковлева, 2012 [7]); труды, освещающие онтологические, аксиологические, философские, мифологические, религиозные и художественные аспекты китайской культуры (Энциклопедия Российской академии наук Института Дальнего Востока в 5-ти томах «Духовная культура Китая» (Философия, Искусство) [1]; Кравцова, 2003 [3], Малявин, 2001 [5]).

Для проведения сравнительного исследования живописи гохуа и фортепианной музыки, образный строй которых можно отнести к живописному жанрам «Горы и воды» и «Цветы и птицы», были применены иконографический, иконологический и семиотический *подходы*.

Практическая значимость исследования заключается в формировании методической основы для исполнителей фортепианной музыки Китая, учитывающей национальные особенности традиционной культуры, философии и эстетики; понимания характера звучания фортепианной палитры в передаче ландшафтных и природных образов, базирующегося на звукоподражании тембру народных музыкальных инструментов, таких как *цинъ, флейта, пипа, гучжэн, барабаны* и специфике звукоизвлечения на них.

В фортепианной музыке Китая прослеживаются связь с традиционной живописью гохуа, которая отражает традиционную картину мира, сформированную еще в глубокой древности и получившей художественное воплощение в живописных образах, фактуре, цвете и композиции. Фортепианная музыка XX–XXI вв. проникнута онтологическими, философскими, аксиологическими и эстетическими смыслами. Живописный характер в музыке достигается с помощью специальных исполнительских средств, интонации, гармонических созвучий, ритма, фактуры и звукоподражания традиционным музыкальным инструментам.

С древних времен в художественной культуре Китая тема пейзажа занимала центральное место, выражая не только эстетику и художественную технику, но и космологию, и философию. Традиционная живопись «гохуа» (國畫) включает в себе глубокий онтологический смысл, передаваемый с помощью художественного языка, системы символов, композиции и семантики цвета. Как отмечает Н.Ф. Яковлева, на формирование этой уникальной живописи повлияли космологические, географические и биологические факторы: «Мировоззренческая глубина китайской живописи проистекает из стремления передать гармонию мира, постичь через частное всеобщие законы мира, увидеть явления в их взаимосвязи, желая сопоставить себя с духом изображаемого предмета. Образы китайской живописи связаны с философскими и космогоническими идеями древности. В различные периоды развития живописи на неё наложили свой отпечаток конфуцианство, даосизм и буддизм. Структуру живописного

свитка определяют важнейшие начала – Небо и Земля, между которыми разворачиваются основные действия, определяющие внутреннюю динамику картины» [7, с. 10]. Для нас представляет большой интерес выяснение того, как соотносятся традиционные образы гохуа с музыкальным искусством Китая, в частности, с фортепианным. Мы стремимся обнаружить влияние тех же онтологических факторов, которые сформировали жанры, систему символов и знаков, которые, как когда-то высказывался Конфуций, «правят миром». «В целом китайские художники пытались выразить подобие в существовании мира и человека, причастность того и другого к тайнам вечности, сочетаемую с бренностью и быстротечностью» [2, с. 152].

Объектом нашего исследования стала фортепианная музыка XX–XXI вв., которая получила развитие в Китае под влиянием русского и западноевропейского фортепианного искусства. Прежде всего, мы обратили внимание на названия сочинений, в которых присутствуют образы, характерные для традиционной живописи гохуа, а именно: для жанра «Цветы и птицы». Исторически с самых истоков развитие этого жанра базировалось на двух философских концепциях крупных мастеров X в. – «писать жизнь» (се шэн) художника Хуан Цюаня и «писать идею» (се и) художника Сюй Си. В XI в. Го Жо-суй так описал эти концепции: «Мастер Хуан славил богатство и красочность жизни, Сюй Си в сельской жизни предавался фантазии» [Там же, с. 153]. Позднее обе эти философские линии объединились. При создании китайской фортепианной музыки композиторы умело интегрировали «цветочные» и «птичьи» характеристики пейзажного жанра, заставив фортепиано, инструмент западной культуры, светиться неповторимым восточным колоритом.

Важным компонентом как в живописи, так и в музыке является структура произведения и пространственная планировка природного ландшафта¹. В живописи гохуа одной из композиционных особенностей являются незаполненные рисунком белые пространства тянь-ди (Небо-Земля) или кун бай (пустотно-белое), которые являются обрамлением основного «живописного действия», обычно в виде реки или облаков. Известный в Китае мастер и теоретик пейзажа XI в. Го Си (郭熙, ок. 1020 – ок. 1090) в своем трактате давал такое описание: «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Что же означают Небо и Земля? Верхнюю часть свитка в полтора чи отведи Небу, внизу же размести Землю. Между ними заботливо расположи пейзаж» [2, с. 152]. Китайские фортепианные композиторы связали структурную планировку своих произведений с принятым в живописи пространственным распределением природных ландшафтов, например, кульминация музыки соответствует природным образам, а характеристики заключительного раздела соответствуют постепенному удалению природных сцен, что в фактуре принимает общие формы движения, создающие ощущение струящегося воздуха или рассеивающегося света.

¹Пространственная «тайна» пейзажа отражена в теории «трех далей», изложена в «Линь цюань гао чжи цзи» (《林泉高致》 «Сборник [записок о] высоких помыслах о лесах и родниках» / «Заметки о высокой сути лесов и потоков», XI в.) – сочинение Го Си, знаменитого мастера периода Сун (960–1279), записанном его сыном Го Сы [2, с. 153]

Через структуру в музыке, как и в живописи гохуа, выражается открытость и закрытость, многослойность и глубина природного ландшафта.

Еще один важный компонент, который заключает в себе живопись гохуа – определенного рода эмоции, связанные с природными стихиями – водой, камнем и деревом. В фортепианных произведениях мы можем встретить эмоциональное выражение музыки конгруэнтно эмоциям, вызванным природными пейзажами, образами, облаков, луны, цветов, птиц и т.д. Например, образ озера со спокойной гладью передается соответственно умиротворяющей мелодией, а бурная река – каскадами аккордовых или арпеджированных пассажей. В фортепианном произведении «Концерт для фортепиано с оркестром Желтой реки» его создатели¹ имитирует бурную сцену Желтой реки через экспрессию мелодии и гармонии, показывая великолепие природы и упорство китайской нации (Рис. 1).

《黄河》协奏曲
(交响乐总谱)

作曲 冼星海、殷承宗、刘庄、盛礼洪

Рис. 1. Концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река»
Чу Ванхуа, Инь Чэньцун, Лю Чжуан, Шэн Лихун, Ши Шучэн, Сюй Фэй-син
《储望华、殷承宗、刘庄、盛礼洪、石叔诚、许斐星》 [13, с. 1]

¹ Концерт был написан в 1969 г. группой композиторов на основе известной в Китае кантаты выдающегося национального композитора Сянь Синхая «Желтая река» (黄河).

Как уже отмечалось, в традиционной китайской культуре природные образы наделены богатыми символическими значениями; они выражают эмоции, философию, моральные концепции, мировоззрение. Живописный пейзаж – это целый «микрокосм». Так, горы и реки являются символами нравственного совершенствования, выражают идеалы личности и космологию.

Луна символизирует воссоединение, тоску или женственность. Этот символизм проистекает из идеальной формы луны, которая часто ассоциируется с воссоединением семьи и добрыми пожеланиями. Например, Праздник середины осени (15 августа по китайскому календарю) – это фестиваль с темой наблюдения за луной и воссоединения семьи.

Например, фортепианная пьеса «Осенняя луна на мирном озере» Чэнь Пэйсюня (1975) создает тихую ночную атмосферу благодаря мягким мелодиям и нежным гармониям, выражая эмоции воссоединения и тоски (Рис. 2).

Еще один красивый и значительный образ в культуре Китая – цветущая слива, которая выступает символом благородства, силы и независимости. Как известно, это первый цветок, который распускается зимой, нередко под снегом, поэтому часто используется как метафора благородной, выносливой личности и ее настойчивости (Рис. 3).

В фортепианной пьесе «Три аллеи цветущей сливы» композитор Ван Цзяньчжун выражает элегантность и силу этого растения через лаконичную и коннотативную мелодию, а также передает независимый и непреклонный дух (Рис. 4).



Рис. 2. Фортепианная пьеса «Осенняя луна на мирном озере»,
Чэнь Пэйсюня 《陈培勋》, 1975 [144, с. 1]

Через эти фортепианные произведения мы можем увидеть, как образы природы в традиционной китайской культуре переводятся на музыкальный язык, воплощаясь в мелодии, гармонии и ритме. Эти образы не только обогащают выразительную силу музыки, но и углубляют ее коннотацию, делая музыку важным способом передачи духа и эстетики традиционной китайской культуры.

Важным средством передачи образа в музыке китайских композиторов является звукоподражание традиционным инструментам. В изученной нами китайской фортепианной музыке мы обратили внимание на приемы звукоизвлечения, имитирующие тембр того или иного старинного инструмента.

Часто в фортепианных произведениях китайских композиторов имитируется звучание такого традиционного инструмента как *цинъ* (古琴). Он относится к категории щипковых музыкальных инструментов (Рис. 5).



Рис. 3. Картина Ян Чэнси «Красная слива цветет под снегом»
杨成喜《傲雪红梅》, 2008 [17]

Корпус инструмента изготовлен из цельного дерева, на поверхности циня натянуты семь струн, поэтому в древности его называли «семиструнный цинь». Струны обвязаны бархатной веревкой и привязаны вокруг булавок. Струны не имеют опоры в виде порошков, поэтому звук получается долгим, грациозным, пространственным, за счет свободно звучащих обертонов (Рис. 6).

Еще один традиционный струнно-щипковый инструмент – *гучжэн* (古筝) – состоит из рамы, панели и основания. Каждая струна поддерживается деревянным брусом. Обычно у инструмента 24–26 струн; звук получается четким и ярким. Считается, что тембр струн гучжэна способен передать очарование гор и рек, он может имитировать журчание текущей воды и пение птиц (Рис. 7).

梅花三弄 Ode to Plum Blossom

王建中



Рис. 4. Фортепианная пьеса «Три аллеи цветущей сливы»,
Ван Цзяньчжун 《王建中》, 1973 [15]



Рис. 5. Китайский инструмент цинь (古琴) [18]

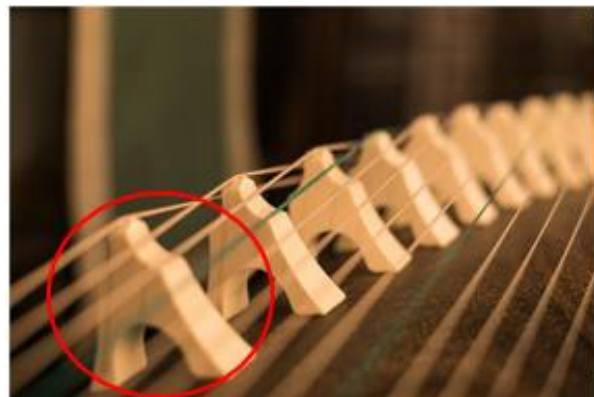


Рис. 6. Китайский инструмент гучжэна (古筝) [11]

Китайская флейта дизи (笛子)

Китайская флейта Сяо (萧)



Рис. 7. Китайские флейты дизи (笛子) и Сяо (萧) [11]

Тембр китайской флейты *дизи* (笛子)¹ чистый и мелодичный, часто используется для имитации пения птиц и ветра в природе, а также является важным инструментом в китайской классической музыке для выражения природных образов.

Сяо – продольная флейта (萧)² имеет более глубокий и мягкий тембр; она часто используется для выражения настроения осени, увядания природы или созерцания; ассоциируется с такими образами, как падающие листья и осенний ветер (Рис. 8).

¹Дизи и его разновидности, такие как qudi и bangdi; основные поперечные флейты, обычно сделанные из бамбука, имеют жужжащую мембрану [6].

²Сяо – большая продольная флейта с открытыми концами [11].



Рис. 8. Китайский инструмент пипа(琵琶) [11]

Еще один традиционный китайский инструмент, имеющий интересный живописный тембр – *пипа* (琵琶). Сама ее конструкция – круглая резонансная коробка и гриф с длинным горлышком – напоминает природные округлые образы природы, такие как луна и жемчуг. Тембр пипы довольно богат и обладает большим набором средств, что помогает ей изображать разнообразные образы: жестокость войны, мягкость женщин или остроту ощущений от путешествия, т.е. пипа способна передавать как динамичные, драматичные, так и статичные, пасторальные сцены в природе [12]. Проводя сопоставление музыки и живописи гохуа, мы выделили в фортепианных сочинениях китайских композиторов ряд элементов музыкального языка, составляющих синкретический комплекс художественных средств: *образ – интонация – фактура – тембр*. Все это свидетельствует об общих онтологических основах понимания мироустройства, сложившихся еще в древности¹, и то, насколько глубоко они присутствуют в современном искусстве Китая.

Рассмотрим несколько фортепианных произведений китайских композиторов, на предмет выявления в них традиционных образов, встречающихся в живописи гохуа и обнаружения в них музыкальных средств, передающих живописные образы.

¹ «К концу I тыс. в Китае происходит все большее сближение различных мифологических систем и создается так называемый религиозный синкретизм и соответствующая синкретическая мифология, объединяющая в единую систему персонажей даосской, буддийской и народной мифологии, а также героев конфуцианского культа» [1, с. 24].

Фортепианная пьеса «Закатная флейта и барабан» 《黎英海》 Ли Инхая¹ была написана в 1975 году на основе древней китайской песни. Средствами фортепиано композитор сумел передать уникальную выразительность тембра традиционных музыкальных инструментов, воссоздавая природные образы пейзажа, цветов и птиц, подражая звукам музыкальных инструментов – барабана, циня и флейты. Мы наблюдаем за тем, *как* изобразительное и звуковое искусство органично сочетаются в этой фортепианной пьесе, в передаче первостихии воздуха (Рис. 9). Произведение разделено на одиннадцать частей. Каждая сцена связана с образами из жизни рыбаков на берегу реки Янцзы в Китае на фоне заходящего солнца. Графически фактура представляет баланс гармонических созвучий и легких арпеджированных пассажей, что можно воспринять как дено-тат космологического единства Инь и Ян. Как мы отмечали, композитор имитирует на фортепиано тембр флейт, барабанов, гучжэна и через эти тембры создает атмосферу водного городка. У первой, вводной, пьесы есть подзаголовок «Колокол и барабан Цзянлоу» «江楼钟鼓», где автор использует множество техник для имитации речного пейзажа. Сама сцена происходит на закате, когда садится солнце, отражаясь в колышущихся водах реки; на берегу в унисон звучат барабаны; на фоне этих природных декораций качаются рыбацкие лодки, возвращающиеся с улова.



Рис. 9. Фортепианная пьеса «Закатная флейта и барабан»,
Ли Инхай 《黎英海》 [16]

1 Ли Инхай родился 4 декабря 1927 года в уезде Фушунь провинции Сычуань, является известным композитором и музыкальным педагогом в Китае. В 1943 году он поступил в Нанкинскую национальную музыкальную консерваторию, после ее окончания в 1948 году преподавал в нескольких школах, а с 1952 по 1964 год работал лектором, заместителем директора кафедры композиции и адъюнкт-профессором в Шанхайской консерватории, затем вице-президентом и профессором Китайской консерватории; является заместителем директора Китайского национального оркестрового общества и исполнительным директором Китайской ассоциации музыкантов. Г-н Ли Инхай автор многих исследований в области музыки [8].

Подобные сцены, очевидно, довольно типичны для Китая; похожую сцену с соответствующей атмосферой можно уловить в картине современного китайского художника У Гуанчжун «Рыбацкий порт 3» 《渔港 3》 (1997) и «Ночной рыбацкий порт» (1993), выполненной в стиле гохуа (Рис. 10).

«В таких работах, как «Рыбацкий порт 3» 《渔港 3》, он [художник У Гуанчжун] мастерски использовал густые черные чернила для изображения рыбацких лодок и светлые чернила для создания текстуры воды, воссоздавая спокойную атмосферу порта с мягким ветром и спокойной водой. Точки, линии и плоскости на его картинах гармонично сочетаются, создавая уникальную композицию и подчеркивая величественность залива, наполненного рыбацкими лодками» [4, с. 259].



Рис. 10. Картина в традиционном стиле гохуа китайского художника У Гуанчжун «Рыбацкий порт 3» 《渔港 3》, 1997 [4, с. 259]

Как мы можем видеть, характерная пейзажная живопись на фортепиано достигается с помощью тембровой краски, имитирующей музыкальные инструменты, интонации, и фактурными средствами, передающими «импрессионистические» ощущения водно-воздушной среды, где рыбаки в лодках сливаются в единый синкретический художественный комплекс (Рис. 11).

Рассмотрим еще один пример – фортепианную пьесу китайского композитора Тан Дуня¹ «Воспоминания о восьми акварельных картинах» (八幅水彩画的回忆), на сочинение которой его вдохновила живопись выдающегося китайского художника Чэнь Вэньцзэ (род. 1957)². Это ранняя работа Тан Дуна, созданная в 1978 году, когда он был студентом Центральной консерватории (в Пекине). Произведение представляет собой цикл из восьми небольших пьес: 1. «Осенняя Луна» 《秋月》; 2. Дразнить 《逗》; 3. Пастушья песня 《牧歌》; 4. Слушайте, как мама рассказывает истории 《听妈妈讲故事》; 5. Дикое безлюдное место 《荒野》; 6. Древняя могила 《古葬》; 7. Облако 《云》; 8. В радости 《欢》.

Первая пьеса цикла Тан Дуня «Осенняя Луна» изображает лунный свет праздника середины осени³, тихую поэзию луны, которая льет свой свет на фоне ночного неба. Сравним с картиной Чэнь Вэньцзэ, где мы видим луну на фоне синего тумана (Рис. 12). Пейзажный характер музыки Тан Дуня достигается особыми фактурными приемами: широкими аккордами, мелизмами, пассажами. Фактурная палитра композитора создает ощущение вибрирующего ночного пространства, на фоне которого светит луна (Рис. 13).

¹ Тан Дунь родился 18 августа 1957 г. в Чанше, провинция Хунань, является композитором и дирижером современной классической музыки; лауреатом премии «Оскар» (фильм Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», 2000) за лучшую оригинальную музыку; послом доброй воли ЮНЕСКО. Среди его известных работ – не только саундтрек к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», но и к фильму «Герой», музыка к церемонии награждения Олимпийских игр 2008 года в Пекине и к Конференции Организации Объединенных Наций по биоразнообразию 2020 года.

² Чэнь Вэньцзэ родился в 1957 году в Чжанчжоу, провинция Фуцзянь (福建漳州), окончил Школу искусств Университета Сучжоу, преподавал в Национальном университете Хуацяо в течение восьми лет, в 1992 году переехал в Атланту, США. Был президентом Ассоциации китайско-американских художников Атланты в Соединенных Штатах, был включен в список ста самых популярных артистов мира.

³ Праздник середины осени (Праздник Луны, Праздник лунных пряников) – один из праздников народов Восточной Азии. Отмечается в Китае, на Тайване, в Японии, Корее, Вьетнаме. Выпадает на полнолуние 15-го дня восьмого лунного месяца китайского календаря. История этого праздника связана с легендой о богине луны Чанъэ и насчитывает более 3000 лет. Яркую полную луну видят символом собравшейся вместе семьи.



Рис. 11. Картина в традиционном стиле гохуа китайского художника У Гуанчжун «Ночной рыбацкий порт», масляная живопись. 1993 [4, с. 258].



Рис. 12. Картина Чэнь Вэньцзэ «Осенняя Луна» 陈文泽《秋月》, 2017 [9]



Рис. 13. Фортепианная пьеса
«Воспоминания о восьми акварельных картинах.
1. Осенняя Луна» Тан Дунь 《谭盾》, 1978 [10]

Как показывают приведенные примеры, между музыкой и живописью в Китае есть много общего: философское видение мира, законы пространства, расположение и связь элементов и т. д. Китайские композиторы используют различные подходы в воплощении традиционных образов, создавая уникальные музыкальные композиции на основе синкретического комплекса, который мы рассматривали в статье: *образ – интонация – фактура – тембр*.

Приведенные примеры демонстрируют глубокую связь китайской фортепианной музыки XX–XXI вв. с онтологией культуры Китая, системой культурных кодов, сложившихся еще в глубокой древности. Воплощая традиционные образы в духе жанров живописи гогуа «Горы и воды» и «Цветы и птицы», китайские композиторы смогли найти особые средства художественной выразительности – интонацию, гармонию, фактуру и тембр. Подражание звучанию традиционным инструментам позволило достичь особой, характерной для живописи гогуа атмосферности, насыщенной тембровой семантикой, связанной с образами природы, стихий и эмоциями. В результате подобных звукоизобрази-

тельных подходов природные образы в китайских фортепианных произведениях превращаются из абстрактных понятий в музыкальное выражение с конкретной формой и эмоциональной окраской. Осмысление этих художественных механизмов позволяет понять коннотацию фортепианной музыки Китая, сознательно подходя к ее исполнению.

Литература и список нот

1. Духовная культура Китая: энциклопедия: 1 т. Философия / гл.ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. М.: Вост.лит., 2006. 727 с.
2. Духовная культура Китая: энциклопедия: доп. том. 6. Искусство / гл.ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. М.: Вост. лит., 2010. 1031 с.
3. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Лань, 2003. 416 с.
4. Ли Юе. Морские пейзажи в современной китайской живописи в контексте слияния китайского и западного искусства // Дальневосточные пропилеи: материалы международной научной конференции, ДВФУ, 16–18 апреля 2024 г. / ред. кол.: Г.В. Алексеева (отв. ред.), Г.У. Лукина, В.С. Никифорова, Н.А. Федоровская, А.В. Чернова, И.И. Крыловская. Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2024. С. 256–263.
5. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М. Дизайн. Информация. Картография; Астрель, АСТ, 2001. 627 с.
6. Цзи Яньи Искусство китайской бамбуковой флейты // Научные исследования и инновации. 2021. № 4. С. 395–399.
7. Яковлева Н.Ф. Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства // Вестник Забайкальского государственного ун-та. Вып. 9 (88), 2012. С. 9–12.
8. 谈中国钢琴作品《夕阳箫鼓》[Разговор о китайском фортепианном произведении «Закатная флейта и барабан»] URL: <https://www.wenmi.com/article/pywxv102xde8.html> (Дата обращения 30.09.2024)
9. 八幅水彩画带你邂逅谭盾的童年回忆 [Восемь акварельных картин перенесут вас в детские воспоминания Тан Дуна] URL: https://m.sohu.com/a/195866606_299906/?pvid=000115_3w_a (Дата обращения 30.09.2024)
10. 谭盾-《秋月》 [Осенняя Луна] URL: <https://www.qupu123.com/Mobile-view-id-228553.html> (Дата обращения 30.09.2024)
11. 中国乐器[Китайские музыкальные инструменты] URL: <https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&ipn=r&ct=201326592&cl=2&lm=-1&st=-1&fm=result&fr=&sf=1&fmq=&pv=&ic=0&nc=1&z=0&hd=0&latest=0&copyright=0&se=&showtab=0&fb=0&width=&height=&face=0&istype=2&dyTabStr=&ie=utf-8&ctd=&sid=&word=%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E4%B9%90%E5%99%A8> (Дата обращения 30.09.2024)
12. 琵琶. 中国琵琶 [Пипа – китайская лютня] URL: <https://dveimperii.ru/articles/pipa-kitajskaya-lyutnya> (Дата обращения 30.09.2024)

13. 殷承宗. 《黄河》. 人民音乐出版社 2000年 58页 [Жёлтая река. Народное музыкальное издательство: 2000. 58 с.]
14. 陈培勋. 《中国钢琴作品精选-平湖秋月》, Autumn moon over the calm lake. 人民音乐出版社 2012年 6页 [Осенняя луна на плоском озере. Народное музыкальное издательство: 2012. 6 с.]
15. 王建中- 《梅花三弄》 [Три аллеи цветущей сливы] URL: <http://i.huanqiugangqin.com/pu/show/42524> (Дата обращения 30.09.2024)
16. 黎英海- 《夕阳箫鼓》 [Закатная флейта и барабан] URL: <http://www.yueqiziyan.com/gangqin/2514053409.html> (Дата обращения 30.09.2024)
17. 杨成喜- 《傲雪红梅》 [Красная слива цветет под снегом] URL: https://dd.3zitie.cn/shop_pro.asp?id=10861 (Дата обращения 30.09.2024)
18. 古琴 [китайский инструмент цин] URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%A4%E7%90%B4> (Дата обращения 30.09.2024)

Игра как категория русского народного песенного творчества

То, что в многогранной деятельности любого народа особое место занимает ИГРА, – очевидный факт. Тем не менее, отношение к игре в народных массах всегда было неоднозначным. Об этом гласят пословицы и поговорки. В одних игра противопоставлена труду:

Играй, играй, да дело знай.

Играть – не устать, не ушло бы дело.

Бедному не до разговору, уставшему не до игры.

Девушка игрива, да работать ленива.

Делу время – потехе час.

В других игра ассоциируется с праздностью, бездельем, развлечением:

Играй, играй, да не заигрывайся.

Играй, дудка: пляши, дурень!

Это вам не в бирюльки играть.

Мышь играет, когда кошки дома нет.

Во всякой избушке свои игрушки.

В третьих создаётся отрицательный образ игры, связанный с лукавством, порочными страстями:

Век играет, а ладу не знает.

В игре не без хитрости.

Какова игра, таков и выигрыш.

Денежная игра не доведёт до добра.

Грязью играть – только руки марать.

Береги лён от огня, а юность от азартных игр.

Были богаты – были лубочны палаты: кошки играли, да их ободрали.

Из приведённых примеров становится ясным, что в народе отношение к игре было как к несерьёзному, пустому времяпрепровождению. Однако есть в обществе определённая социально-возрастная группа, где игра является основным видом занятий. Это – дети.

Становление личности ребёнка в былые времена гармонично проходило в лоне многовековой национальной культуры и незыблемых законов семейно-бытового уклада, ориентированного на высокие морально-нравственные принципы и систему традиционных ценностей. Причём традиционная культура предков усваивалась ненавязчиво, в соответствии с постепенным взрослением ребёнка. Этому способствовало народное художественное музыкально-поэтическое творчество, воплотившееся в разветвлённую систему разнообразных видов и жанров. Ценностными ориентирами в воспитании подрастающего

поколения всегда были – любовь к родной земле, к своему роду, к семье; верность Отечеству, любовь и уважение к труду; искренность веры, духовность, соборность, любовь к ближнему, уважение к старшим, забота о младших; совесть, честь, достоинство, справедливость, милосердие, стремление к истине, миролюбие и многие другие добродетели.

Очерк I. Феномен игры в детском фольклоре

Детский фольклор неразрывно связан с народной культурой. В то же время его отличает относительная самостоятельность и особая эстетика. Он обладает собственной жанровой системой и специфическим арсеналом выразительных средств, направленных на воспитание подрастающего поколения, – трудолюбивого, физически здорового и духовно развитого и морально устойчивого. Практически все жанры детского фольклора способствуют гармоничному развитию личности, установлению многообразных отношений в сообществе взрослых и детей. Ребёнок с самого раннего возраста был органично включён в процесс календарной и семейной обрядности. Поэтому в детском фольклоре особым образом переплетены глубинные, многовековые *связи* с фольклором взрослых.

Эти связи прослеживаются на разных уровнях творчества:

- *на образно-поэтическом уровне* происходит поэтизация образов природы и крестьянского быта;

- *на мировоззренческом уровне* видны отголоски мифологического мировосприятия:

во-первых, – анимистические представления древних о слиянии природных и духовных начал, т.е. одухотворение сил природы, свойственное язычеству;

во-вторых, – ярко выраженная эмоциональность восприятия и художественного воплощения явлений действительности в различных видах творчества;

в-третьих, – в создании художественных образов народного искусства смешаны естественное со сверхъестественным, фантастическое с реально существующим, невозможное с возможным, желаемое с действительным и т. д.

- *на уровне сюжетно-тематических основ* преобладают бытовые и сказочные сюжеты;

- *на структурном уровне* сохраняется синкретическая основа музыкально-поэтических жанров. В жанрах детского фольклора присутствуют импровизационность, напевное интонирование, мелодекламация. В припевках и колыбельных преобладают типовые напевы, не закреплённые за определённым текстом, и проявляется контаминация разных текстов или их фрагментов, не связанных сюжетной линией. Преобладает ограниченный диапазон напевов, строящихся по принципу периодичности фраз, а также ярко выраженная функциональная направленность жанра в сочетании с его стилевыми признаками. Например, колыбельные песни напевают тихим, спокойным голосом. Монотонный ритм с равномерным чередованием сильных и слабых

долей в такте логически совпадает с движением мерно покачивающейся колыбели. Всё это, в комплексе, оказывает на младенца успокаивающее эмоциональное, психологическое и физическое воздействие (укачивание).

М.Н. Мельников, говоря о теснейшей связи жизни детей с жизнью взрослых, отмечает, что «у ребёнка есть свое, обусловленное возрастными психическими особенностями видение мира. <...> Всё многообразие мира дети младшего возраста воспринимают не так, как взрослые. <...> Особенности детской психики определяется выбор поэтических образов, весь состав детского фольклора. Поэтические произведения, многие столетия передававшиеся от одного поколения к другому, постепенно приобретали содержание и форму, наиболее полно соответствующие законам детской эстетики» [14, с. 3].

По словам исследователя: «Ребёнок познаёт мир чувственно-практическим путём, так как в раннем возрасте он обладает “практическим мышлением” и “чувственной природой организма”»¹. К.И. Чуковский писал о том, что взрослые мыслят словами, словесными формулами, а маленькие дети – вещами, предметами предметного мира. Их мысль на первых порах связана только с конкретными образами» [14, с. 3]. В этой связи Мельников утверждает: «Поэтические произведения, многие столетия передававшиеся от одного поколения к другому, постепенно приобретали содержание и форму, наиболее полно соответствующие законам детской эстетики» [там же].

В творческом взаимодействии со взрослыми ребёнок приходит к пониманию не только речи и смыслового значения слов. Связь детского фольклора с фольклором взрослых наблюдается и на уровне *музыкального мышления*. Младенец подсознательно начинает усваивать логику звуковысотных связей, установившуюся на протяжении длительного многовекового творческого процесса. И первой ступенью на пути формирования его музыкального мышления является осознание смыслового значения интонационных элементов мелодии напева. Они могут быть разными в зависимости от местоположения устоя, форм и направления интонационного движения в пределах логически оформленной попевки, имеющей определённую ладовую окраску.

Интонационные попевки мажорного наклонения с ярким тяготением к устою воспринимаются как итог развития музыкальной мысли, что создаёт ощущение уверенности, удовлетворённости, успокоенности. Уходом от устоя в сторону неустойчивых звуков создаётся впечатление незавершенности, ощущение недосказанности, неопределённости, неуверенности или вопроса. Минорный колорит этих первоэлементов может вызвать соответствующую эмоциональную реакцию. Иными словами, у ребёнка постепенно формируется ладовое мышление и понимание неразрывного смыслового единства музыкального содержания интонационно-ладовых попевок с подтекстом поэтических образов или с ситуацией игрового действия. Подавляющее большинство детских напевов опираются на звукоряды мажорного наклонения.

¹ Утверждение К. Маркса [Маркс К., Энгель Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 33.

Следует отметить ещё один факт универсальности детского игрового творчества: это *связь детского игрового фольклора с этнопедагогикой*. Она определяется в первую очередь последовательным приобщением ребёнка к традиционной культуре предков. Игровому началу здесь отведена доминирующая функция. В атмосфере игры отсутствует рутина, всё делается по желанию и с большой заинтересованностью. Значит – ребёнок мотивирован к достижению высоких результатов в совершенствовании своих способностей, знаний и умений. Поэтому и процесс освоения необходимых жизненных и трудовых навыков, как и процесс физического развития детей, находятся в тесной взаимосвязи. Нельзя обойти вниманием взаимообусловленность процессов, на подсознательном уровне формирующих у ребёнка восприятие окружающего мира и элементарное представление о том, как он устроен. Эти процессы происходят непосредственно в комплексном взаимодействии с системой жанров детского фольклора в целом, и с игровой средой – частью этой системы.

Детский фольклор принято дифференцировать по функционально-возрастному критерию. В нём условно выделяются *две группы*:

I группа – материнский фольклор.

По сути своей, это фольклор взрослых, обращённый к самым маленьким детям. Он относится к категории младенчества, его ещё называют фольклором «пёстования», или «материнским фольклором». К данной категории причисляются жанры колыбельных песен и «потешного фольклора».

Колыбельные песни представляют особую подгруппу с конкретной функциональной направленностью: укачать, убаюкать ребёнка, расположить его ко сну.

«Потешный фольклор» объединяет «пёстушки», «потешки» и «прибаутки»; они содержат игровое, развивающее начало в общении взрослого с младенцем. Слово «потешный» (прилагательное) образовано от слова потешать, значит тешить, угождать, веселить, забавлять, занимать.

Пёстушки (от слова «пёстовать», нянчить) – это ритмичные, весёлые приговоры, которыми сопровождалась физические упражнения, поглаживания и гигиенические процедуры, необходимые малышам. Например, когда умывали ребёнка, приговаривали: *«Водичка-водичка, умой моё личико, чтоб смеялся роток, чтоб кусался зубок»*. Когда купали, произносили: *«С гуся вода, с Танюшки худоба. Вода – книзу, а Танюшка – кверху»*. Во время этих действий, сопровождаемых интонированием приговорок, создавался позитивный эмоциональный фон, который доставлял малышу удовольствие. В семье младенца окружала атмосфера любви и заботы. В таких комфортных условиях он легко усваивал родной язык, учился различать знакомые слова, выполнять определённые действия; постепенно привыкал к бытовым ритуалам.

Потёшки – это особый жанр творчества взрослых, направленный на игровое общение и взаимодействие с малышами. Их цель – научить младенца координировать своих действия в соответствии со смыслом текста, произносимого кем-то из взрослых. Рифмованный текст потешки соответствует драматическому роду поэзии. Она имеет незамысловатый лаконичный сюжет, главными пер-

сонажами, которого являются животные, птицы, а иногда и части тела самого младенца (пальчики, ручки, ножки). В качестве примеров можно назвать «Ладушки», «Сорока-сорока», «Коза рогатая», «Гуси, гуси»:

*«Идет коза рогатая
За малыыми ребятами,
Ножками топ-топ,
Глазками хлоп-хлоп.
Кто каши не ест,
Кто молока не пьет,
Того забодаю, забодаю, забодаю!»*
— *«Гуси, гуси,*
— *Га-га-га!*
— *Есть хотите?*
— *Да-да-да.*
— *Ну, летите домой!*
— *Нет, волк под горой!*
— *Какой?*
— *Серый, лохматый,*
Стережёт (нас) с лопатой.
Зубы точит, съест нас хочет».

Постигая смысловое содержание потешек, ребёнок получает первые уроки доброты, нравственности, начинает отличать хорошее от плохого, понимать, что такое опасность. Он осваивает первые элементы обучения счёту, соотношениям величин, объёмов, длины, ширины, высоты.

Название жанра «прибаутки» представляет собой отглагольную форму слова «баять», т. е. говорить, приговаривать. В толковом словаре Д.Н. Ушакова сообщается, что прибаутка – это поговорочное выражение, острое или забавное словцо. В детском фольклоре прибаутками называют короткие песенки или приговоры шутливого характера. Они, как и потешки, исполняются взрослыми для забавы малышей, но с игровыми и физическими действиями не связаны. Их функция – привлечь внимание ребёнка к поэтическому сюжету. Например:

«Ваня, Ваня – простота, купил лошадь без хвоста. Сел задом наперёд и заехал в огород».

«Петушок, петушок, золотой гребешок, масляна головушка, шёлкова бородушка. Что ты рано встаёшь, деткам спать не даёшь?»

II группа – собственно детский фольклор.

Эта группа объединяет несколько жанровых подгрупп, куда входят календарный и непосредственно игровой фольклор. К детскому календарному фольклору относятся весенние заклички птиц, закликание дождя, обращение к солнцу и радуге, к животным и насекомым. В древности эти жанры входили в состав магических ритуалов взрослых, но с утратой языческой обрядности со временем превратились в детские игры, имеющие календарную приуроченность. Сюда же входят святочные обходные обряды с колядками и овсенями. Волочebные песни исполнялись на Пасху, егорьевские – во время первого вы-

гона скота на луга. К этому же пласту относятся детские игровые хороводы с песнями, а также игры с припевками или приговорками.

Игровые жанры являются наиболее обширной и разнообразной частью традиционного детского фольклора. В отличие от неигровых, этот жанр фольклора имеет ряд общих признаков:

- условность игрового действия;
- заинтересованность участников игры;
- честность отношений между играющими;
- соблюдение правил игры;
- мобильность игровой ситуации;
- непредсказуемость исхода игры.

Наиболее разнообразными по содержанию и форме реализации являются жанры детских игр, связанные с крестьянским бытом, жизненным укладом и обрядовыми традициями. В них сохраняются отголоски обычаев, действий и ритуалов древних времён.

Большая группа детского фольклора связана с подвижными играми, в которых ребёнок демонстрирует сознательную активность, приобщается к дисциплине – исполнению установленных правил, учится точному выполнению заданий, приобретает навыки общения со сверстниками, тренируют смекалку, физическую выносливость.

Большинство подвижных игр имеют сугубо состязательный, спортивный характер, среди них – догонялки, городки, лапта, чехарда. Впрочем, они не сопровождаются песнями и припевками, как, например, хороводно-игровые жанры детского фольклора. (*Рисунок 1. Чехарда*).

Разнообразием форм отличается многочисленный отряд сюжетно-ролевых игр, в которых ребёнок действует от имени какого-либо персонажа в воображаемом пространстве либо участвует в придуманной им самим мнимой ситуации. Он словно примеряет на себя роль профессии взрослого или сказочного героя. В ролевой игре, нередко сопровождаемой предметной атрибутикой, ребёнок развивает творческие навыки, наблюдательность, фантазию, умение импровизировать.

Для мальчиков, например, характерна имитация верховой езды на коне. (*Рисунок 2. «На палочке верхом»*):

*«Чики, чики, чикалочки,
Едет Ваня на палочке,
А Катя в тележке,
Щёлкает орешки».*

К сюжетно-ролевым играм мальчиков можно отнести имитацию охоты, рыбной ловли, а также игры в войну, в казаки-разбойники. Основные сюжетно-ролевые игры девочек напрямую связаны с подражанием труду и действиям взрослых: игра в куклы, в дом, в огород.

Хороводно-игровые жанры сочетают в себе пение, элементы сюжетно-ролевых действий, разные движения. К ним можно отнести «горелки», «ручейки», «бояре», «золотые ворота», «колечко». (*Рисунок 3. Игра в горелки*).

Игровые песни и хороводные игры могли подражать трудовым действиям земледельцев. Например, имитация полевой работы – посев и обработка льна. В хороводе-игре отображены моменты, связанные с посевом, уборкой и обработкой льна: *«Ох, как же мне, матушка, как же мне, родимая, белый ленок сеять»*. Дети постарше обыгрывали свадебные обряды.

Игра обладает некоторыми свойствами, отличающими её от других видов деятельности. В ролевой игре ребёнок исполняет роль, определённую условиями или сюжетом поэтического текста. Все роли участников игры взаимосвязаны. В игровом сюжете заключён конфликт, который раскрывается в противостоянии или конкуренции между играющими. Игре, осуществляемой в замкнутом пространстве (предлагаемые обстоятельства даны в воображении), свойственно развёртывание сюжета (начало-развитие-окончание). В любом случае игровое действие сказывается на чувствах и эмоциях ребёнка.

В игровом фольклоре выделяются так называемые игровые прелюдии: жеребьёвки, считалки. Именно в этом жанре больше всего проявляется творческая фантазия детей, хотя толчком для неё часто становятся задумки взрослых.

Отличие считалок заключается в рифмованных и ритмизованных текстах, с помощью которых дети распределяют роли игры и устанавливают очерёдность действий её участников. Как правило, считалки слагаются в стихотворном хоре; их скандируют, утрированно подчёркивая ударные слоги нечётных долей. Например: *«Аты-баты, шли солдаты. Аты-баты, на базар. Аты-баты, что купили? Аты-баты – самовар. Аты-баты, сколько стоит? Аты-баты, три рубля. Аты-баты, кто выходит? Аты-баты, это я!»*.

В процессе творчества возникали и новые считалки. Они выполняют те же функции, хотя тексты их нередко заимствовались из разных источников, включая поэтические. Например, прототипом считалки *«Раз, два, три, четыре, пять, / вышел зайчик погулять. / Вдруг охотник выбегает, / прямо в зайчика стреляет. / Пиф-паф, ой-ой, ой – / умирает зайчик мой...»* является стихотворение поэта XIX в. Всеволода Фёдоровича Миллера.

Считалки – уникальный жанр, способствующий развитию детской фантазии, ассоциативного мышления, прививающий навыки традиционной импровизации, умение комбинировать тексты и сюжеты, менять значение образов. Кроме того, они развивают чувство ритма, координацию движений.

Существуют считалки сюжетные и заумные.

Образец сюжетной считалки: *«На златом крыльце сидели: царь, царевич, король, королевич, сапожник, портной. Кто ты будешь такой? Выходи поскорей, не задерживай добрых и честных людей»*.

Заумная считалка: *«Эни, бени, рики, таки, турба, урба, синтибряки, эус, бэус, краснобэус, бац!»*.

Прототипом данной считалки является другая, полу-заумная, полу-сюжетная считалка: *«Эники-беники ели вареники, эники-беники – клёц. Вышел кудрявый матрос»*. Само сочетание «эники-беники» выглядит бессмысленным. Хотя в древних языках разных народов лингвисты отыскивали несколько прототипов, созвучных этим словам. Например, средневековые немецкие рыцари во

время игры в кости произносили слова: «*Eines beines doppelte*», что обозначало «единственная кость удвоилась». Считается, что с течением времени эта присказка проникла в польский язык, а затем и в русский.

Вторая версия относится к текстам древних тюркских молитв, которые начинались словами: «*энныке-бенныкэ*» («Мать всемогущая»). Это было молитвенное обращение к женскому божеству Умай. В русскоязычной христианской среде смысл слов был утрачен, и они стали набором бессмысленных фонетических сочетаний, перекочевавших в детскую считалку.

Существует и третья версия – сугубо русская. В словаре В.И. Даля [7] есть слово «бенька», т.е. вилка. «Клёц» – это зубец в граблях или бороне. Комки земли, что вылетают из-под клёца, называются клёцки. Отсюда, и название еды – «клёцки» (комки теста, оставшегося от вареников, сваренные вместе с ними в бульоне или в воде). Слово «эники» могло быть искажением «иноки»: «*Иноки вилками ели вареники, иноки вилками – клёц*», что в данном случае могло означать «клёцали зубцами вилки по тарелке» (возможно, изначальный смысл был таким). В считалке же смысл утрачен, и она перешла в разряд заумных.

Дразнилки и поддёвки относятся к сатирическому детскому фольклору. Они включают прозвища, клички, присловья. Функция таковых заключается в воспитании у детей выдержки и психологического равновесия в коллективном общении. Дразнилки осуждают плаксивость, ябедничество, обжорство, воровство: «*Ябеда-корябеда, солёный огурец! По полу валяется, никто его не ест*». Ответные дразнилки – от лица того, кто умеет за себя постоять, они нацелены на обидчика: «*Обзывайся целый год, всё равно ты – бегемот; обзывайся целый век, всё равно я – человек!*».

Поддёвки – это шуточная форма диалога, где собеседники стараются друг друга задеть словом. Например: – Скажи: «Медь». – Медь. – Твой брат медведь. – Скажи: «Оса». – Оса. – Цап тебя за волоса.

К интеллектуальным игровым жанрам устного фольклора относятся загадки и скороговорки. Это своеобразные словесные игры, способствующие воспитанию культуры общения между детьми, тренировке их памяти и дикции. Этот вид игровой формы оказывает позитивное влияние на развитие речи, абстрактно-логического и образного мышления ребенка.

Скороговорки – словесные упражнения, нацеленные на быстрое произнесение фонетически сложных фраз. В.И. Даль даёт им такое определение: это «род склáдной речи, с повторением и перестановкой одних и тех же букв или слогов, сбивчивых или трудных для произношения [7]. Примеры: «*В один клин Клим колотил*». «*Шла мышка, нашла шишку, – высушила, вышелушила, – скушала*». Следует заметить, что скороговорки незаменимы в качестве упражнений в певческой работе над дикцией, орфоэпией и фонетикой не только в ансамбле или хоре, но и с певцами-солистами.

В настоящее время детский фольклор достаточно хорошо изучен. Есть масса замечательных сборников с записями песенок, описанием традиционных игр, образцами словесного фольклора. Немало научных статей посвящены про-

блеме детского художественно-эстетического воспитания посредством приобщения к фольклорным традициям. Показательными в этом отношении являются записи, исследования и публикации Георгия Марковича Науменко. Очевидной востребованностью пользуется его цикл из пяти выпусков сборников детских песен под названием «Жаворонушки» и множество других сб. для детей, вышедших в 1970–1990-е годы.

Фундаментальное исследование детского народного музыкального творчества содержится в книге Г.М. Науменко «Дождик, дождик, перестань» [17]. Автор обращается к истории собирания и публикациям детского фольклора, начиная с XIX века, анализирует его трансформацию в XX веке. Исследуя различные жанры и обобщая свои наблюдения, он обращает внимание на интонационную природу детских песен. В книге представлено около 100 образцов разных жанров детского творчества, сопровождаемых множеством фотографий. Данное издание – замечательное подспорье для руководителей детских фольклорных ансамблей.

Важность игровой деятельности в детском возрасте подчеркнута высказываниями выдающихся писателей, педагогов, психологов:

Алексей Максимович Горький рассматривал игру, как «путь детей к познанию мира, в котором они живут и который призваны изменить».

Антон Семёнович Макаренко считал, что: «Игра имеет важное значение в жизни ребёнка, имеет то же значение, какое у взрослого имеют деятельность, работа, служба. Каков ребёнок в игре, таков во многом он будет в работе, когда вырастет».

Василий Александрович Сухомлинский писал: «Игра – это огромное светлое окно, через которое в духовный мир ребёнка вливается живительный поток представлений, понятий об окружающем мире. Игра – это искра, зажигающая огонёк пытливости и любознательности».

Писательница из Швеции, автор книги «Малыш и Карлсон» *Астрид Линдгрен* утверждала: «Самое страшное – это когда ребёнок не умеет играть. Такой ребёнок похож на маленького скучного старичка, из которого со временем вырастает взрослый старец, лишённый, однако, основного преимущества старости – мудрости, ведь ей неоткуда взяться, когда в человеке не развиты фантазия и благородство, а значит, нет ни смелых идей, ни глубоких мыслей, ни чувств».

Всё, о чем было сказано, относится к давно минувшим годам. Настоящее время – время высоких технологий и искусственного интеллекта – меняет отношение и к игре, в целом, и к детским играм, в частности.

С сожалением приходится констатировать тот факт, что современные педагоги и детские психологи бьют тревогу, наблюдая за тем, как «сворачивается» активная игровая деятельность детей уже в дошкольном возрасте. «Культура игры и игровая культура в современном мире теряют свои позиции», – пишет Т.В. Марущева [13].

Исследователи отмечают: «Современная система воспитания и обучения не только выделила детей из мира взрослых, но и отделила их друг от друга.

Ребенок не включён ни в трудовые отношения, ни в бытовые, и, наконец, он лишается возможности игровой деятельности. Лучшим другом ребенка уже сейчас является телевизор или компьютер, которые формируют совершенно определённый тип взрослого. <...> Общество ориентирует своих членов на индивидуальность и потребление, а не на взаимосвязь и творчество» [13]. Если в прошлом столетии в нашей стране ставилась цель воспитания гармонично развитой личности, то в начале XXI века во главу угла ставится воспитание грамотного потребителя.

Большинство моделей социального мироустройства (причём мироустройства не в национальных традициях своей страны, а по западному образцу) современные дети черпают из компьютерных игр, фильмов и мультфильмов, содержание которых не соответствует реальности, а порой содержит явную или скрытую агрессию («Звёздные войны», «Человек-паук», «Черепашки-ниндзя» и др.). Среди детей наблюдается тенденция не столько подражать взрослым в их трудовой деятельности (родителям, например), сколько героям мультфильмов [13].

Проводя многочисленные наблюдения, учёные пришли к выводу о снижении уровня «межличностного общения и нравственного формирования личности» ребёнка. Исследователи считают, что отсутствие сюжетно-ролевых игр негативно влияет на психическое развитие детей, умение регулировать и контролировать своё поведение дома и в обществе. Современные игры не способны позитивно влиять на развитие эмоциональной сферы ребёнка. С возрастом эти проблемы только усугубляются, что подтверждается появлением всевозможных молодёжных субкультур, связанных с уходом от реальности или с её искажением. Так, сегодня остро стоит вопрос о молодёжном течении квидробинга, куда вовлекаются и дети. М.В. Захарова считает, что корень этой проблемы упирается в семейные отношения, где ребёнок обделён заботой и вниманием со стороны родителей. Одна из причин кроется в оторванности от традиционных форм игр, формирующих гармоничное развитие личности в раннем детском возрасте.

Как раз этой теме посвящены исследования Георгия Геннадьевича Хубулавы. Он пишет: «Новейшее время, превратившееся в информационную и цифровую иллюзию само понятие реального, заставляя нас сомневаться в его объективности, использует игру не как способ познания, но как инструмент конструирования мнимостей и схем глобальной манипуляции.

Эта ловушка виртуального и заставляет нас волей-неволей возвратиться к практике живой, реальной, познающей игры не просто как к методике обучения, но и как к попытке отыскать стратегию воспитания мыслящей и свободной личности» [26]. Исследователь даёт объективную оценку роли игры в жизни общества и отмечает в корне меняющееся отношение к ней в настоящее время: «Если прежде игра служила преобразению реальности и проявлению незримой подоплеку бытия (реализации идей), то в XX–XXI веке феномен игры превратился не просто в подражание реальности, но стал способом побега от неё» [там же].

Что можно противопоставить сложившемуся положению дел? Психологи утверждают: нужно учить детей играть. Это совсем не означает – купить ребёнку игрушку и на этом успокоиться. Необходимо восполнить тот вакуум игрового пространства, создавшийся в современном обществе в силу объективных причин. Он не должен препятствовать естественному формированию духовного мира ребёнка, развитию его воображения, фантазии, позитивных чувств и эмоций, раскрытию творческого потенциала. Именно традиционные формы народного творчества и жанры игрового фольклора способны обеспечить «воспитание чувства коллективизма и ответственности» [9, с. 53].

По мнению В.Ю. Жукова: «Игра – это способ социализации личности, в первую очередь детей, и управления поведением посредством неформализованных действий “понарошку”, но как будто бы “взаправду”» [9, с. 52]. По мере взросления ребёнка изменяются форма и содержание игр. Большая часть игр, в которых человек выступает как участник или зритель, сопровождает его на протяжении всей жизни.

Роль зрителя в игре тоже важна, поскольку он включается в этот процесс. Наблюдая за действиями играющих, оценивает, чувственно реагирует на развитие и исход игры, то есть условно становится её соучастником, хотя и пассивным. И в этом тоже заключается феномен игры. Поле игрового пространства условно словно расширяется. В его эпицентре находится само действие, на периферии же оно воспринимается наблюдающими за ходом игры, отражаясь в их сознании, чувствах, эмоциях. Иными словами, действия игры вступают в иную фазу – в фазу отражения событий игры в сознании зрителей, в то время как сама игра является отражением действительности, разыгрываемой её участниками.

Подчеркнём, что игра выражается прежде всего через действие, обусловленное множеством разнообразных функций. Они меняют своё значение по мере взросления ребёнка и являются незаменимым средством его воспитания и развития. К ним относятся:

Обучающая функция. В форме игры ребёнок постигает основные правила и законы жизнедеятельности. Приобщается к труду.

Развлекательная функция. Игра позволяет детям расслабиться и не чувствовать напряжения в ходе обучения и иной деятельности. Она несёт положительные эмоции, увлекает ребёнка, тем самым развивая его познавательную заинтересованность.

Коммуникативная функция. Именно в игровой деятельности происходит установление контактов между детьми, между ребёнком и взрослыми. Игра учит формированию социальных связей, построению общения и взаимодействия между людьми.

Психотехническая функция. Игра выступает в качестве этапа подготовки ребёнка к осуществлению иной деятельности, помогая перестроить психические процессы и подготовить их к более интенсивной деятельности.

Когнитивные функции. К ним относятся: память, внимание, мышление, восприятие, воображение, речь. Именно они помогают ребёнку принимать, перерабатывать и воспроизводить информацию, полученную из внешнего мира.

Функция самореализации. Игра помогает ребёнку раскрыть себя, свои природные задатки, способствуя его самовыражению.

Компенсаторная функция. Игра создаёт среду, позволяющую легко удовлетворить потребности, интересы и желания ребёнка, которые в реальности невыполнимы, возможно, трудно исполнимы.

В настоящее время песенные и обрядовые фольклорные традиции ушли в прошлое. Изменился уклад и стиль жизни. Поэтому возникает необходимость транслировать народную культуру в сегмент образования и воспитания подрастающего поколения, развивать чувство сопричастности многовековым традициям своего народа. В приобщении к игровому и обрядовому фольклору не должно быть формализма. Если это игра, то она должна быть свободной и естественной, если обряд, то он должен быть наполнен содержательным смыслом и верой в «реальность» действий, которые выполняются «понарошку». При всей неоднозначности отношения общества к игре, нельзя отрицать её важной роли в жизни человека, в истории человеческих отношений, в культуре. Она неотделима от творческого процесса и рассматривать её необходимо в контексте жанров народного творчества.

Кратко охарактеризовав систему поэтических и музыкально-поэтических жанров детского фольклора, мы подчеркнули, что она отражает нераздельную связь мира детей и мира взрослых. Многие жанры фольклора перешли в детский репертуар от взрослых. Особенно это касается календарных, хороводных и игровых песен. Все заимствования фольклорных жанров взрослых преобразовывались в детской творческой среде в новые варианты текстов и напевов, несколько упрощённых в отношении художественного стиля и средств музыкального языка. Но в некоторых из них, особенно в календарных и хороводных песнях, очевидных изменений практически не наблюдается, поэтому чёткой грани отличий детского фольклора от взрослого не существует.

Детское народное творчество непосредственно связано с детским бытом и национальным укладом жизни. Отсюда следует, что к пониманию смыслового содержания некоторых песен и обрядово-игровых действий нужно подходить с учётом исторического контекста. «Во многих детских песнях и играх воспроизводятся время и события, давно потерянные памятью народа. Детский фольклор помогает историкам, этнографам лучше понять жизнь, быт, культуру наших предков <...> Детское народное творчество непосредственно связано с детским бытом и национальным укладом жизни» [14, с. 4]. Это значит, что в детском фольклоре наиболее чётко выражен *генетический код* традиционных ценностей культуры наших предков, а в воспитании подрастающего поколения основной акцент должен быть сделан на раскрытие именно этого кода.

Проведя краткий экскурс в пространство традиционного фольклора детства, мы подчеркнули его специфику. По словам Л.С. Выготского: «Игра – это

возможность самостоятельного, индивидуального выбора активно формирующейся личности».

Очерк II. Элементы «игры» в традициях русской песенности

Игра является одним из многочисленных видов деятельности людей в любом возрасте. Характеризуя данный феномен, можно выделить его наиболее общие признаки:

- игра – это деятельность;
- у игры есть правила;
- в игре есть конфликт;
- игры включают в себя процесс принятия решений;
- игры искусственны: они безопасны и находятся за пределами обычной жизни;
- игры добровольны;
- результат игры непредсказуем;
- игры – это репрезентация, имитация чего-то настоящего;
- у игры есть система, обычно закрытая, то есть между игрой и внешним миром отсутствует обмен ресурсами и информацией;
- игры можно считать видом искусства.

Некоторые характерные черты игрового процесса заключаются в том, что он связан со свободой выбора действий в рамках установленных правил и канонов. Игровая деятельность предпринимается не столько ради результата, сколько ради удовольствия от самого процесса игры [2]. Игровой процесс носит творческий характер и отличается активностью, импровизационностью, спонтанностью. Ему свойственны эмоциональная приподнятость деятельности, соперничество, состязательность, конкуренция. В этом процессе есть наличие прямых или косвенных правил, отражающих содержание игры, логическую и временную последовательность её развёртывания.

Игра как процесс деятельности участников обладает определённой структурой. В неё входят:

- роли, которые берут на себя играющие;
- игровые действия, которые они выполняют для реализации ролей;
- игровые атрибуты – условные предметы, замещающие реальные вещи или образы (например, шахматные фигуры, детские игрушки);
- реальные отношения между играющими;
- сюжет (содержание) – определённые правила и канва действий, по которым воспроизводится условная игровая реальность.

Научное осмысление феномена игры ведёт своё начало от эпохи Просвещения. Учёные разных стран проводили исследования с позиций философии, социологии, психологии, этнографии, биологии, педагогики, культурологии. В настоящее время их труды не теряют своей актуальности. Впрочем, появляются и новые аспекты изучения игры, например, в теории управления, теории коммуникативных связей и в других науках.

Исследованию игровой деятельности посвящены работы голландского историка и социолога Йохана Хёйзинги, который «в большом монографическом исследовании под названием “Человек играющий” анализирует большое число проблем, связанных с игрой. Он стремится обнаружить игровое начало в самых разнообразных видах человеческой деятельности и проявлениях культуры: в праве, науке, философии, даже в войне. Специально рассматривает связь игры и поэзии, игры и искусства. В основе развития истории <...> лежит развитие культуры, которая основывается на игре. Игра – это высшее проявление человеческой сущности. А культура не рождается в игре, а начинается как игра» (Цит. по кн. [18]). Как видим, данный феномен приобретает очень широкое толкование и глубокий смысл. Современные российские исследователи отмечают: «Игра остается загадкой для ученых. Действительно, игра в нашем сознании как бы противостоит серьёзному. Но, в то же время, дети, хоккеисты, шахматисты, артисты играют со всей серьёзностью, без малейшей склонности смеяться» [18].

Исследуя игру как феномен культуры, Р.О. Ярославцев утверждает: «Игра – это форма человеческого бытия, которая укрепилась в жизни человека с начала времён. Она стала настоящим культурным феноменом, отражающим особенности исторической эпохи, религии, уровня прогресса и духовного развития общества. Она является самой древней формой познания, объединяющей духовные и материальные аспекты, которые проецируют социальную сущность человека. Игра позволяет выйти из обыденности и помогает адаптироваться в обществе, определить роли и реализовать свои потребности.

Сейчас игра приобретает все большую значимость в нашей жизни, охватывая различные сферы бытовой жизни человека, такие как досуг, образование, спорт и искусство. Появляется множество методов решения конфликтов, социальных задач с помощью игровых технологий. К примеру, особой популярностью стали пользоваться деловые игры. Согласно экономической статистике, на создание компьютерных игр и игровых развлечений тратятся значительные средства и ресурсы, а интерес потребителей с каждым годом только растет. Разрабатывается всё больше образовательных методик и рекомендаций, включающих игру в процесс обучения» [27].

Многозначность слова «игра» расширяется ещё и тем, что оно употребляется не только в связи с деятельностью людей, но и по отношению к животным. Например, мы можем наблюдать, как: «котёнок играет с клубком», «кошка – с мышкой». Есть и ещё одна сфера употребления этого слова, художественно-образная, метафорическая, например: «игра светотени», «игра красок», «игра чувств», «заиграла кровь в жилах», «ветерок играет листвой». Данное понятие может использоваться и в качестве метафоры. Так, в народной речи есть такое выражение: «На Пасху и солнышко играет».

В связи с этим возникают некоторые сложности с определением самого понятия «игра», обусловленного постоянно меняющимся смысловым значением слова в зависимости от контекста его использования. Зачастую современ-

ным обществом игра воспринимается как развлечение или одна из форм досуга. Но это лишь одна из сторон этого феномена.

Нами уже упоминалось, что игра ассоциируется прежде всего с периодом детства: играя, ребёнок осваивает мир, получает многие жизненные навыки, общается со сверстниками. Он развивается интеллектуально и физически, проявляет смекалку, вырабатывает терпение, развивает память, логику мышления, координацию движений и др. С другой стороны, это понятие тесно связано со спортом. Третье значение игры определяется профессиональной деятельностью людей в сфере художественного творчества – музыкального, театрального, исполнительского. Наконец, игра – один из методов обучения, передачи опыта старших поколений младшим. Не случайно она издревле являлась важнейшим элементом народной педагогики, что не утратило своей актуальности и сегодня, когда широко распространено такое понятие, как «игровые педагогические технологии» с довольно широкой группой методов и приёмов, организующих процесс обучения в игровой форме.

Что же такое «игра» как понятие и как явление в традиционной культуре нашего народа? Рассмотрим эти вопросы на примере русской культуры и, в частности, на примере народного песенного творчества.

Народные песни – одно из величайших достижений нашей национальной культуры. В их музыкально-поэтическом содержании нашёл отражение необъятный духовный мир, запечатлённый в художественных образах. Вплоть до начала XX в. песенность пронизывала весь жизненный уклад русского народа. Его отношение к этому фольклорному жанру выразилось в поговорке: «Песня – правда, сказка – ложь». Песенная правда воплощена не только в словах и мелодиях напевов, но и в искренности их исполнения. Она ощущается в искрящихся радостью или опечаленных горем глазах, в юморе, сарказме или серьёзных размышлениях тех, кто мысленно «проживает» всё, о чём поёт как своё личное.

Исполнительство является единственной формой живого бытования музыкально-поэтического фольклора. Коллективная память сохранила песни, запечатлевшие величайшее совершенство музыкальных и поэтических образов, созданных многими поколениями талантливых певцов-самородков. Б.В. Асафьев утверждал, что красота и стройность звучания русской народной песни сливаются «с правдой высказанного, правдой культуры чувства [1, с. 28]. Он видел в народном исполнительстве «бесспорную высокохудожественную ценность музыкально-народного *мастерства*, т. е. его глубоко художественную природу и качественность» [1, с. 24].

Яркие образы самобытной народной песенной культуры прошлого нашли отражение в произведениях русской художественной литературы: «Певцы» (1850) И.С. Тургенева, «Городок Окуров» (1909) и «Как сложили песню» (1915) А.М. Горького, «Песни на деревне» (1910) Л.Н. Толстого, «Лирник Родион» (1913) И.А. Бунина, «Тихий Дон» (1925–1940) М.А. Шолохова и т.д. Нередко фольклор становится незаменимым, художественно значимым средством, подчёркивающим целостность восприятия картин народного быта, духовного мира героя, музыкальный колорит эпохи в культурно-историческом контексте сюже-

та спектакля или кинофильма. Например, киноленты: «Тихий Дон» (1957–1958) режиссёра С.А. Герасимова по одноимённому роману М.А. Шолохова, «Прощание» (1979) режиссёра Э. Г. Климова по повести В.Г. Распутина «Прощание с Матерой», большинство фильмов В.М. Шукшина, снятых по мотивам его же литературных произведений и многие другие произведения кинематографа.

Наблюдения Е.Э. Линёвой, З.В. Эвальд, Л.Л. Христиансена, И.И. Земцовского, В.М. Щурова, многих других видных фольклористов свидетельствуют о мастерстве певцов, раскрывающих в процессе пения неподдельные чувства и природный артистизм. В совершенстве владели традиционным искусством исполнения русских песен Ф.И. Шаляпин, Н.В. Плевицкая, О.В. Ковалёва, Л.А. Русланова. Причем Ф.И. Шаляпин и Л.А. Русланова являются признанными основоположниками «психологического театра» народной песни в сольном исполнительстве.

В музыкальном фольклоре находит воплощение богатый духовный мир русского народа, для которого исполнить песню – значит почувствовать её «душу», раскрыв в ней свою. Глубокий смысл заключён в высказывании драматурга А.Н. Островского (1823–1886): «Песня – душа народа. Загубишь песню – убьёшь душу».

Признаком нашего времени стала трансформация стилевых традиций народно-певческого искусства как такового. Современных певцов зачастую больше заботит эффектность исполнения, «красота и стройность звучания», а не «правда высказанного» и «правда культуры чувства», как писал Б.В. Асафьев. Поэтому сегодня остро стоит проблема сохранения традиционных критериев искусства народного исполнительства как достояния русской национальной культуры. Но приблизиться к цели можно не путём имитации внешних признаков фольклорного интонирования, а через преемственность опыта предшествующих поколений певцов и через глубокое осмысление и освоение истинных закономерностей самого *процесса* исполнительского творчества во всём многообразии его проявлений.

Правдивое исполнение народной песни – сложная задача. Формальным копированием фонетики говора, манеры пения и вокальных приёмов её не решить. Петь с искренним чувством можно, только познав и поняв загадочную душу русской песни, а это непросто. Пути к решению такой нелёгкой задачи следует искать в истоках народного творчества. В этой связи обращает на себя внимание старинная русская традиция, ставшая феноменом народного исполнительского творчества, – «играть песни». Это словосочетание, издревле распространённое на Руси, устойчиво бытовало в аутентичной певческой среде вплоть до середины XX века. В художественной литературе, запечатлевшей культуру и быт крестьян прошлых столетий, оно встречается в повествованиях об исполнении народных песен¹. Так, в повести «Житие одной бабы» (1863) Н.С. Лесков уточняет: «У нас не говорят “петь песни”, а “играть песни”» [10].

¹ Выражение «играть песни» (исполнять, петь) встречается в следующих литературных произведениях: Н.С. Лесков «Житие одной бабы» (1863); М.Е. Салтыков-Щедрин «За рубежом» (1881), «Пошехонская старина» (1889); Д.Н. Мамин-Сибиряк «Дикое счастье» (1884), «Ме-

Великая русская певица Л.А. Русланова (1900–1973) как-то сказала о своём творчестве: *«Хорошо петь – трудно. Изведёшься, пока разгадаешь её загадку. Песню я не пою, я её играю!»*. В народном лексиконе существует выражение «заигрывать песню» в значении «запевать», «затягивать», «начинать петь» (у казаков): *«Ты заигрывай, а я подтяну»*, – т.е. подпою, подхвачу песню своим подголоском.

В различных толковых словарях выражение «играть песни» обозначается как простонародное, разговорное, устаревшее. Его синонимы – петь, распевать, исполнять, «кричать» песни [19]. В практике русского языка понятия «игра» и «играть» трактуются многозначно. Отглагольное существительное «игра» встречается не только в русском, но и в белорусском, украинском, болгарском, сербском, хорватском, словенском, словацком, чешском, польском и других славянских языках. Это указывает на его глубинные истоки, берущие начало в доисторической праславянской языческой культуре, отголоски которой сохранились в лексике и в традициях южных, западных и восточных славян со времён Великого переселения народов (VI–VII вв.).

Согласно исследованиям в области этимологии, в основе слова «игра» лежит индоевропейский корень *yájati* («читать божество») с его исходным значением – «пение с пляской в честь языческого божества» (А.В. Семёнов, Н.М. Шанский) [20]. Есть основания полагать, что многозначность понятий «игра» и «играть» начинала формироваться в эпоху синкретизма. Игра была непосредственно связана с мифотворчеством. В ней нашло отражение мифологическое восприятие картины мира древних славян. Как священное действо, она представляла собой «способ организации окружающего мира» в процессе его освоения и существования в нём.

«Играть», – значит действовать в контексте восприятия мифологических образов-символов, т. е. изображать, подражать, лицедействовать, петь, ритмично двигаться под пение или под музыку. Отголоски этой древней синкретической культуры наблюдаются в весенних хороводах-играх. Все эти действия (или взаимодействия) укладываются в единый акт традиционного культового обряда, в котором коллективное исполнение песен не могло отделиться от общего обрядово-игрового процесса и было генетически «спаяно» с ним. Посредством синкретических жанров творчества так был зашифрован культурно-генетический код древних славян: песни игрались.

Подтверждение этому находим в статье А.Л. Маслова (1876–1914), который в конце XIX века отмечал: «У древних славян музыка и пение были тесно связаны с обрядами древней религии, жрецы которой были в то же время певцами и выразителями религиозных верований народа» [15, с. 280].

В связи с распространением христианства и крещением Руси в 988 году, в корне изменились представления о духовном мироустройстве и у народа поменилась система ценностей. Это повлекло за собой трансформацию художественно-образной системы творчества, видоизменение и развитие культуры в

лочи жизни» (1887), «Три конца» (1890); А.М. Горький «Город Окуров» (1909), «Жизнь Климата Самгина» (1936); М.А. Шолохов «Тихий Дон» (1925–1940).

целом, а в итоге привело к постепенному размежеванию всех элементов синкретического искусства. Последующее его совершенствование в коллективном творчестве способствовало разделению этих элементов на самостоятельные виды: музыку, драму (театр), танец, поэзию. Но это не означало утрату творческого опыта предшествующих поколений в сфере искусства. Произошло переосмысление содержания древних жанров творчества, стали меняться и обогащаться средства их выразительности. Но понятие «игра» закрепилось в генезисе каждого из видов искусства как проявление творческой активности, ассоциативно-образного мышления и артистизма музыкантов, певцов, актёров, танцоров, поэтов. «Игра» в данном контексте стала выступать как категория художественного творчества.

Народный театр и обрядовые действия. Многим традиционным жанрам русского фольклора априори присуще игровое начало. Непосредственно это касается жанров народной драмы («Лодка», «Царь Максимилиан 1») и кукольного театра «Петрушки», в которых ощутимы отголоски ушедшего в небытие искусства скоморохов. В процессе их творчества закладывались основы театрализации, оттачивались приёмы лицедейства, порицавшегося со стороны церкви. В «Этнографическом обозрении», датированном 1894 годом, скоморохи характеризуются как «музыканты и плясуны, весёлые молодцы». Е.А. Ляцкий констатирует, что репертуар скоморохов состоял «из произведений игрового или забавно-шуточного свойства». Для них были характерны «изображения в лицах комических сцен, небылицы, припевки, прибаутки» [11, с. 236].

Философ Григорий Геннадиевич Хубулава, исследуя эволюцию феномена игры, задаётся следующим вопросом: «Означает ли это, что игра, как явление, безоговорочно отвергается христианским сознанием, образом мысли и образом жизни? Едва ли, – пишет он. Игра как источник не просто познания, а детской радости и удивления, способные изобличать в видимом его незримую суть; игра как способ бессознательного умозрения и богообщения, не только никогда не осуждалась, но и всегда негласно поощрялась христианами» [26]. По мнению учёного: «Способность искренне отдаться игре является признаком искренности и чистой души, способности быть “как дети”, позволяющей нам войти в Царство Небесное». Г.Г. Хубулава отмечает: «Феномен игры противоречит христианскому сознанию, когда игра становится притворством, праздностью или страстью, но не когда игра становится чистым источником детской радости или интуитивно найденным способом познания и со-Бытия с Богом» [26].

Жанры народного драматического искусства есть и в христианской культуре: это рождественский вертеп («Смерть царя Ирода») и литургическая драма «Пещное действо»¹.

Элементы театрализации присутствуют в детском игровом фольклоре (ролевые игры с песенками, припевками и диалогами), в молодёжных игровых хороводах с обыгрыванием сюжета. В календарном обрядовом фольклоре игро-

¹ Инсценировка древнего сказания о трех отроках, которые не пожелали отдать поклон золотой статуе Навуходоносора и были брошены по приказанию правителя в горящую печь. Такая инсценировка сопровождалась пением различных стихир, кондаков и «росных стихов».

вые моменты и специфическая атрибутика присутствуют в святочных гаданиях с «подблюдными песнями», в хождении со звездой по дворам и исполнением поздравительных колядок, в обходных обрядах ряженных с их диалогами, пением «Авсений», вождением «козы», «коня», «медведя».

Драматургия праздничных действ на Масленицу¹, сопровождаемых песнями, подчинена установленному традицией народному «сценарию»: встреча и проводы (начало и завершение праздничной недели), изготовление соломенного чучела в женской одежде, символизирующего уходящую зиму. Магический смысл придавался обрядовым песням, ритуальной еде (блины, творог, масло), катанию на санях вокруг села² и катанию с гор, мужским ритуальным кулачным боям под женское пение и взятию снежной крепости. Символика «разгорающегося» к весне солнца присутствует в песнях, играх, хороводах, ритуале сжигания чучела.

Зелёные святки (культ зелёной растительности как символа возрастающей жизненной энергии) сопровождались обилием обрядовых песен, хороводов и игр с брачной символикой, в которых сочетались отголоски языческих традиций, переосмысленных в контексте православного праздника Троицы. Летняя пора ознаменована древними поверьями и купальскими песнями, обрядами и играми, символизирующими плодородие. Например, обрядовая купальская игра «Кострома»³.

Проводы осени («Осенние Кузьминки») ознаменованы целым комплексом молодёжных обрядов, игр, забав, осуществляемых в день святых Космы и Дамиана Асийских (1 ноября по старому стилю), считавшихся на Руси покровителями свадеб. Отголоски языческих культов сохранились в обряде «потешной свадьбы и похорон Кузьмы» – традиционной молодёжной забавы на кузьминских посиделках⁴.

Импровизированный спектакль разыгрывался по «сценарию», переходящему от поколения к поколению в изустной форме. Главными действующими лицами были «жених Кузьма» – соломенная кукла в рост человека, наряженная в мужскую одежду, и «невеста» – девушка, избранная из числа подружек. Действие развивалось на «свадебном пиру» и сопровождалось играми и пением величальных песен «жениху» с «невестой». Кульминация веселья «омрачалась» как бы неожиданной «смертью жениха». Куклу несли «хоронить» в поле за селом⁵, «невеста» причитала как по покойнику, нарочито изображая горькую печаль и страдание. Остальные участники игры в это время весело плясали и исполняли под гармонь задорные частушки и шуточные плясовые песни.

¹ См. Приложение. Рисунок № 7.

² Календарная песня «Как у Вани на поляне» исполнялась на масленицу во время катания на лошадях вокруг села. Записана автором в августе 1981 г. в селе Колыбельское Чаплыгинского р-она Липецкой обл.[8].

³ См. Приложение. Рисунок № 8.

⁴ См. Приложение. Рисунок № 9.

⁵ Солому, которой была набита одежда куклы, втапывали в землю под общую пляску или сжигали.

В обряде проводов осени выразительные элементы «игры» проявлялись в соприкосновении «реального» и «нереального», «живого» и «неживого», «вымысла» и «действительности». Действо, построенное на «столкновении» контрастов пародийной свадьбы и пародийных похорон, можно охарактеризовать как народный комический театр. Задействованные в этом «живом спектакле» песни звучат в исполнении участников игры в преломлении традиционной имманентной семантики стиля, свойственного жанрам свадебного и похоронного обрядов. В результате такого «сдвига» в иную реальность они утрачивают сакральный и магический смыслы, априори закодированные в содержании музыкально-поэтических образов фольклорного текста. В предлагаемых обстоятельствах «игры» в жанре «пародии» предстают и величальные свадебные песни, и похоронное причитание, которые исполняются пародийно, приобретая комический характер.

На примере данного обряда мы можем выделить все свойства указанных выше признаков структуры игрового процесса. Здесь есть сюжет, условные действия которого разыгрываются участниками обряда; есть чёткое распределение ролей и реальное выполнение функций каждым участником; имеются и атрибуты.

Все эти признаки игрового процесса свойственны и русской свадьбе.

Многогранным и ёмким является понятие «играть свадьбу». Русская традиционная свадьба, которую часто сравнивают с народной оперой – это многоэтапность процесса, обилие разнообразных песенных жанров, входящих в комплекс обрядовых действ, ритуалов, церемоний, осуществляемых на каждом её этапе в строгой последовательности и направленных на общественное признание в освящении брачных уз. В них видны признаки театрализации по канонам традиционной драматургии обряда с заметной долей импровизации. В народном «сценарии» свадебной игры сочетаются: строгое распределение ролей, последовательность и значение их действий, специфическая семантика песен и причетов, символика обрядовых атрибутов и т.д. Важное драматургическое значение имеют «мизансцены» и предписанные канонам тексты действующих лиц, диалоги и монологи свахи, дружки, родителей жениха и невесты, гостей, своеобразный этикет в общении с новобрачными¹, наконец, обрядовое поведение самих новобрачных. Особое значение имеют напевы-формулы свадебных песен и причитаний, строго закреплённые за определённым этапом свадьбы и наделённые сакральным или магическим смыслами. Песни в коллективном исполнении или одиночные причитания невесты непосредственно выполняют важную функцию в обрядах и ритуальных действиях, образуя специфический свадебный музыкально-поэтический комплекс. Каждая песня «играет роль», отведённую ей драматургией свадьбы, поэтому понятие «играть песни» воспринимается здесь в буквальном смысле слова.

¹ Л.А. Вишневская считает, что именно этикет «дал семантическую подоплёку художественного творчества, маркировал декоративно-прикладное искусство, устно-поэтическое, а позднее и литературное искусство народов [4].

В народном лексиконе бытовало слово «игрица». В Тамбовской губернии так называли баб, участвующих в обрядах перед отправлением свадебного поезда от дома жениха. Они выполняли определённые действия в обряде: играли песни, чередуя их с репликами, при этом «собирали деньги с поезжан в чашку с брагой» [11]. В Псковской губернии игрицей называли молодую женщину или девку, поющую песни «на игрище или на вечеринке», т. е. занятой в игровых действиях с песнями.

В определении понятия «игра» И.И. Волкова выделяет «четыре магистральных семантических направления», образующих «на базе слова “игра” четыре особых смысловых и художественных реальности, в которых есть помимо языкового уровня символический, исторический и мифологический» [5]. Она называет это явление «полисемией» и предлагает «выразить игру через четыре иных слова, которые передают <...> суть выявленных понятий-направлений: соревнование (*игра во что*), творчество (*игра на*), фантазия (*игра что это*), интрига (*манипулятивная игра*)» [там же]. Причём словом «творчество» автор обозначает исключительно «игру на» музыкальных инструментах, а слово «фантазия» связывает с «актёрской игрой», хотя оно, на наш взгляд, больше соответствует направлению, обозначенному через слово «творчество», а не «фантазия». Например, «игра на» музыкальном инструменте технических упражнений и гамм больше связано с ремеслом, нежели с творческим процессом. Поэтому слово «творчество» в данном контексте больше соответствует смысловому выражению, самой сути понятия-направления «игра что это», т.е. «игра-исполнение» музыкального произведения или «игра-исполнение» роли в спектакле (кино).

Вокальное исполнение народных песен, связанное с русской традицией «играть песни», соотносится с процессом творческой деятельности, но оно не вписывается в направление «игра на» чём-либо, обозначенное И.И. Волковой словом «творчество». В то же время оно коррелирует с понятием-направлением «игра что это», выраженное автором словом «фантазия». Если само слово «фантазия» определяется как продукт воображения, то слово «творчество» напрямую связано с понятием «процесс», т. е. отвечает на вопрос «что это?». В данном контексте синонимом слову «играть» является слово «исполнять».

Понятие «играть песни» представляет собой коммуникативный акт коллективной творческой деятельности в ансамбле или хоре. Руководствуясь принципами, предложенными И.И. Волковой в работе «Понятийные трансформации слова “игра” в практике изучения игровых коммуникаций» [5], отметим, что исследуемое нами понятие соответствует направлению «игра-исполнение» («игра что это») и родственно понятию «исполнять (играть) роль». Из этого следует, что в представлении народных певцов понятие «играть песни» означает процесс выражения главной мысли-идеи песни, воплощённой в художественных и символических музыкально-поэтических образах. Их реализация в живом, осмысленном и прочувствованном интонировании происходит в определённых жизненных обстоятельствах (здесь и сейчас).

Русская традиция «играть песни». Это понятие, в буквальном смысле символизирующее сочетание действия с пением, воспринимается несколько иначе, чем «петь песни». В различных толковых словарях выражение «петь песни» трактуется как «издавать голосом песенные, певучие звуки, голосить связно и музыкально» (Даль) или «издавать голосом музыкальные звуки, исполнять вокальное произведение» (Ожегов, Ефремова, Ушаков).

В русском народном творчестве понятия «петь» и «играть» дифференцированы по жанрово-стилевому признаку. Духовные стихи «пели», а мирские – «играли». Пение духовных стихов, отражающих сугубо теологическую тематику и наполненных онтологическим смыслом, сопряжено с вдумчивым, благоговейным интонированием текста в особом состоянии аскезы. Строгой стилистикой отличается пение старообрядцев [12]. В исполнении духовных стихов неуместно проявление излишней эмоциональности, игры чувств и настроений, тем более лицедейства. Это исчерпывающе объясняет разделение понятий «играть» и «петь» в народном сознании.

В значение слов «играть песню» вкладывается нечто большее, чем «способность издавать музыкальные звуки» голосом. Погружаясь в творческий процесс, певцы подсознательно переключают свой внутренний духовный взор в иную, «виртуальную» реальность – в мир музыкально-поэтических образов. Осмысление действий этих образов пробуждает художественное воображение и управляет чувствами поющих, вызывая живую эмоциональную реакцию. Так достигается искренность и правдивость исполнения, которая находит отражение как в общей психологической настроенности певцов, так и в ощущении целостности художественной формы и содержания песни. Важное смысловое значение придаётся выразительности интонаций, оттенкам тембров голосов, мимике и жестам. Эта особенность народного исполнительства тонко подмечена А.М. Горьким: «Вавило играет песню: отчаянно взмахивает головой, на высоких, скорбных нотах – прижимает руки к сердцу, тоскливо смотрит в небо и безнадежно разводит руками, все его движения ладно сливаются со словами песни» [6].

В рассказе «Певцы» (1850) И.С. Тургенев, описывая состязание двух умельцев из народа, противопоставляет два разных подхода к исполнению песен: правдивое, искреннее и формальное, наигранное. Один из них, некий рядчик, обладая ярким красивым и сильным голосом, умел импровизировать. Стремясь произвести впечатление на публику, просто «лез из кожи». Пел громко и, стремясь показать свои технические возможности, «вилял голосом». Такое самлюбование рядчика не привело к победе. Его пение было внешне эффектным, но, несмотря на голос, виртуозную технику и вокальные приёмы, он не смог пробудить чувства слушателей.

Второй – Яков-Турок пел протяжную песню «Не одна во поле дороженька пролегала». Его исполнение было одухотворено постижением песенной истины, воплотившейся в словах и напеве. Тургенев пишет: «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нём и так хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. <...> Он пел, и от каждого звука его голоса веяло

чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слёзы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня» [22, с. 24–25].

Сила эмоционального воздействия на слушателей свидетельствует о высокой культуре исполнительства. Имплицитное взаимодействие потоков особых энергий – синергия действий исполнителя и слушателей – есть наивысшее проявление творческой интенции народной души. И если в пении рядчика видны признаки «искусства представления», то в пении Якова–Турка нашло отражение «искусство переживания» (по К.С. Станиславскому).

Высокий уровень исполнительского мастерства одарённых певцов отмечен в многочисленных «полевых» наблюдениях фольклористов:

- Иван Артемьевич Карыпов был примером душевной чистоты, искренности и бескорыстия. Он пел «не просто музыкально, но и предельно выразительно в драматическом отношении: плакал во время исполнения трагических песен, весь светился, когда пел весёлые. Равнодушно петь просто не умел и считал такое пение “неправильным”» [23, с. 32].

- Природным артистизмом обладала М.Я. Плеханова. «Её огромные чёрные глаза были то весёлыми, озорными, бесшабашными, то полными безграничного страдания, голос же гибко следовал за мимикой лица. Движения при разыгрывании песен были лаконичны, но очень точны, жизненно конкретны» [там же, с. 17].

- С.С. Квашнин «пел изумительно, с полным погружением в стихию песни. <...> Звук у Степана был как-то особенно собранный, сочный, льющийся непрерывной струей и богатый оттенками речевого интонирования» [там же, с. 25].

- С.С. Черанева «с большой жизнеутверждающей силой ведёт пластичную, с причудливыми изгибами мелодию, временами подчёркивая голосом важные по смыслу слова» [3, с. 135].

Перечень подобных иллюстраций высокой певческой культуры в разных региональных фольклорных традициях может быть многократно продолжен. Мастерство певцов всегда оценивалось в народе не только по наличию у них красивого и сильного голоса, а было сопряжено с особым состоянием души, позволяющим возвыситься над обыденным.

Сложнейший многоуровневый процесс осмысления и претворения художественных образов в исполнении народной песни нашёл отражение в концепции связи музыки и текста, разработанной Львом Львовичем Христиансенем [24]. Его исследования в области народного музыкально-поэтического творчества, исполнительской культуры и теории песенного фольклора имеют высокую научно-практическую ценность. Они способствуют более точному пониманию интеллектуальной, художественно-эстетической и феноменологической сторон песенного творчества в целом и русской традиции «играть песни» в частности.

Учёный доказал, что в народной песне связь музыки и слов осуществляется на уровне идеи как основной мысли содержания: «Идеи, составляющие основу образа народной песни, одновременно “облекаются” в сложные понятия и музыкальные интонации» [25, с. 88]. Но воплощение этой идеи в напеве и поэтическом тексте происходит по-разному, несинхронно. Л.Л. Христиансен увидел закономерность в том, что постепенное развитие сюжета не сразу выявляет основную идею песни в её поэтическом содержании: смысл может проясниться иногда лишь в последней строфе текста. Но в музыкальном воплощении та же идея предстаёт сразу, с самого начала песни. Она закодирована в общем тоне звучания напева: в семантике формы, структуры, интонационно-ладовых попевок, функционально-гармонических связей, тембровой окраске голосов и т.д. В первой и всех последующих строфах её музыкальный образ уже раскрывает обобщённый смысл всей песни, поэтому на начальных стадиях развития сюжета музыка и слова находятся в смысловом противоречии. Только по завершении процесса развёртывания песенного смысла в целом семантика всех музыкальных и поэтических образов приходит к логическому согласованию с общей идеей песни [24, с. 59–61].

Важным для понимания феномена «играть песню» является открытие Христиансеном закона ассоциативной связи логики развития выразительных элементов музыкальной речи (в их совокупности), с логикой развития реальных действий, отношений, чувств, образа мыслей и т.д., отображаемых певцами в поэтическом тексте народной песни [там же, с. 60–61]. Именно благодаря логике устойчивых ассоциативных связей происходит становление художественных музыкально-поэтических образов, существующих в воображаемом пространстве песни, но в процессе живого интонирования они приобретают качественно новое реальное звучание.

В своих наблюдениях Христиансен пришёл к мысли о зависимости правды и полноты чувства в реализации художественного образа песни от контекста её исполнения в определённых обстоятельствах – жизненных, обрядовых или воображаемых. Мотивацией к пению в естественных условиях может стать любая ситуация, вызвавшая в душе исполнителя эмоциональный отклик. В обрядовой ситуации идея музыкально-поэтического и художественного образов будет совпадать со смыслом и символикой конкретного момента обряда. В обыденной жизни любая ситуация, в которой находится человек, может стать импульсом к исполнению песни, смысл и подтекст которой будут ассоциативно совпадать с его чувствами и мыслями.

Учитывая естественную природу народно-песенного исполнительства, Л.Л. Христиансен и в работе с народными певцами, и в научном осмыслении художественно-содержательной стороны песенного фольклора настоятельно рекомендует обращаться к основным положениям системы К.С. Станиславского. Особенно это касается истинной правды переживаний, контекста исполнения в предлагаемых обстоятельствах (здесь и сейчас) и, отчасти, искусства представления. Как видим, искусству народного исполнительства соответствуют те же признаки.

Вариативность – один из признаков творческих процессов в жизни и искусстве, свойственна и народно-песенному исполнительству, а в контексте «играть песни» этот признак находится в числе основных. Многообразие исполнительских версий-вариантов песен, возникающих под влиянием новых впечатлений и обстоятельств, Л.Л. Христиансен оценивал с философских позиций и считал варианты народных песен «разными субъективными формами объективного отношения народа к действительности» [24, с. 59].

Понятие «играть песни» распространяется не только на процесс исполнения как искусства переживания или искусства представления, но и на форму его организации. В народном песенном творчестве личностное начало коррелирует с его коллективным проявлением. Во-первых, это находит отражение в принципах строения строфы многоголосного напева как диалога солиста-запевалы и хора. Во-вторых, в структуре коллективного народно-песенного исполнительства есть сходство со структурой игрового процесса:

- чёткое распределение функций голосов в народном ансамбле или хоре соответствует распределению ролей в игре;
- как и в игре, реализация функций голосов осуществляется в процессе взаимодействия всех участников коллектива и подчиняется установленным многовековой традицией правилам – закономерностям многоголосного распева;
- как и в игровой команде, в организации творческого процесса в народном певческом коллективе выделяется лидер (запевала), который выполняет ведущую (организующую и направляющую) роль в многоголосном пении.

Признаки игры видны и в том, что все действия коллектива поющих подчинены достижению одной цели – получить творческое удовлетворение и эстетическое наслаждение от результата своей деятельности, продуктом которой является песня – нематериальное произведение народного исполнительского искусства.

Подводя итоги, отметим, что традиция «играть песни» неотделима от процесса устного народного творчества, зародившегося в глубокой древности. В словосочетании «играть песни» заключён глубинный смысл. В нём заложен «генетический код» народного исполнительского творчества, который маркирует признаки праславянской культуры древних времён, когда само слово «игра» означало «пение с пляской в честь языческого божества» [20]. Поэтому одним из составляющих феномена «играть песни» является непосредственно игровое начало, связанное с драматическим действием или движением. Оно проявляется в различных жанрах русского народного музыкально-поэтического творчества, в обрядовых и необрядовых его формах. В жанрах обрядового фольклора можно выделить две группы понятий, условно обозначив их, как:

- *«песня в игре»*
– внутри свадебного обрядового комплекса песня (напев-формула) играет роль семантического кода обряда или ритуала;

– внутри пародийного обряда «свадьбы и похорон Космодемьяна (Кузьмы)», где наблюдается преломление традиционной семантики смысла содержания и стиля исполнения свадебных песен и похоронных причитаний;

- *«игра в песне»*

– семантика рисунка движений и действий в хороводных песнях определяемая символикой календарных обрядов;

– последовательность и характер действий участников, продиктованные сюжетом и смысловым подтекстом музыкально-поэтического содержания хороводных и игровых песен.

В генезисе архаичных жанров обрядового фольклора, будто в зародыше зерна, сохраняются отголоски синкретизма – «спаянность» признаков разных видов искусства: музыки, поэзии, драмы, танца. Коллективное пение в нераздельном единстве с движениями и обыгрыванием сюжета поэтического текста, превращает песню в центральный связующий элемент игрища как религиозного действия древних славян. При исполнении хороводов и игр с драматическими и комическими действиями в диалогах участников обрядов зарождается искусство представления, являя собой основу народного театра.

Именно в процессе народного исполнительского творчества песенность вобрала в свой художественный «арсенал» синкретический комплекс выразительных элементов, кодирующих, с одной стороны, сокровенный смысл определённого момента культового ритуала или обряда, а с другой – чувственное отношение людей к окружающему миру. Сохраняя, приумножая и развивая в песне взаимосвязь этих элементов как специфический язык искусства, народные певцы могли создавать бесконечное множество версий музыкально-поэтических образов и придавать им определённый смысл.

Термин «играть песни» относится не только к исполнению игрового или обрядового фольклора, но и к песням других жанров: лирических, шуточных, бытовых, застольных.

Результатом сложного процесса устного коллективного творчества, нацеленного на реализацию песенной идеи, является многоголосный распев. Он представляет собой «поиск» интонационных средств выразительности и художественное воплощение певцами их исполнительских намерений. Поскольку этот процесс происходит в условной реальности песенного контекста, каждое движение и нюанс совместного звучания воспринимается как игра музыкальных образов-символов в интонационном поле многоголосия. Игра воображения ощущается в биении пульсирующего ритма подголосков, сплетающих многоголосную ткань вокруг основного напева. Она реально слышится в палитре интонационных попевок, консонансов и диссонансов, в созвучиях и аккордах, разнообразно расцвеченных переливами контрастных ладовых оттенков и тембрами голосов поющих.

Данный феномен проявляется и в многоголосии, и в индивидуальном творчестве. «Играя песни», одарённые певцы способны создавать сольные транскрипции многоголосия, комбинируя выразительную мелодию, состоящую из интонационных попевок основного напева и подголосков.

Разграничение понятий «играть» и «петь», связанное с интонированием мирских песен и духовных стихов, лишь подтверждает особое отношение певцов, в частности старообрядцев, к жанровой дифференциации исполнительских стилей. Поют духовные стихи, а играют обрядовый и бытовой песенный фольклор, что связано с особым состоянием души поющих:

- сдержанно-сосредоточенной, закрытой от внешнего мира и устремлённой к Вышнему в духовных песнопениях;
- возвышенной, открытой творческому восприятию мира и чувственному переживанию в воображаемом пространстве художественных образов в жанрах традиционного крестьянского фольклора.

Поэтому искусство «играть песни», сопряжённое с «искусством переживания», легко переносится в плоскость феноменологии исполнительства.

Анализируя аудио-записи и музыкально-поэтические тексты песенного фольклора разных жанров, приходим к заключению, что, «играя песню», певцы способны проникать как в тонкие материи смыслового пространства образов поэтического текста, так и в интонационно-смысловой подтекст музыкальной ткани напева. Более того, каждый раз заново погружаясь в воображаемую художественную реальность песни, они становятся «соучастниками» событий сюжета, чутко и живо реагируя на все его перипетии и проецируя своё личностное отношение к таковым в интонационное поле напева. Уточним, что речь идёт об исключительно талантливых представителях аутентичного народно-песенного исполнительства. В изучении традиции «играть песни» важно ориентироваться только на их творческий опыт художественно-смыслового интонирования и естественного владения искусством переживания.

Опирируя всем комплексом музыкальных и немusикальных выразительных средств, соотносящихся с образным контекстом песни, они создают свою, новую версию её смыслового наполнения в момент непосредственного интонирования здесь и сейчас. Феномен «игры» в данном случае проявляется в воображаемом пространстве художественных поэтических образов, а само действие разворачивается в развитии музыкальной ткани напева в процессе его звучания.

Певцы, владеющие искусством «играть песни» могут не только проникать в смысловой подтекст песенного содержания, но и развивать способность давать песенным образам новое смысловое решение, а порой и создавать новые версии и варианты исходных прототипов, т. е. интерпретировать музыкально-поэтический текст песни.

Игра как неотъемлемый атрибут народно-песенного исполнительства требует пристального внимания со стороны педагогов, руководителей народно-певческих коллективов, независимо от возраста их участников. Они обучают своих воспитанников искусству народного пения и должны понимать, что «игра родственна искусству, поскольку сюжет воспроизведения жизни в игре является одним из основных признаков искусства» [9, с. 53]. А поэтому и в пении нужно стремиться не к изображению эмоций, а к правдивому переживанию подлинных чувств. Исходя из сказанного, можно вывести следующее определение:

Русская традиция «играть песни» – есть феномен народного исполнительства, проявляющийся в вокальном творчестве народа и связанный с процессом погружения в условную реальность песенного пространства, его смыслового контекста и абстрактно выраженной идеи, воплощённой в художественных и символических музыкально-поэтических образах. Реализация этой идеи происходит в живом, осмысленном и прочувствованном интонировании в определённых жизненных обстоятельствах (здесь и сейчас).

В традиции «играть песни» заложен огромный потенциал творческих возможностей для преодоления инерции угасания исконно народной высокохудожественной природы песенного исполнительства – «правды песни». Поэтому дальнейшее изучение данного феномена русской исполнительской культуры является актуальным и перспективным как с научной, так и с практической точек зрения, ибо в данном контексте игра в песне рассматривается как категория художественного творчества.

Литература

1. Асафьев Б.В. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. Большая российская энциклопедия. URL:<https://bigenc.ru/c/igra-c36df3> (Дата обращения: 26.03.2025)
3. Браз С.Л. Серафима Черанева и ее подруги // Русские песенницы наших дней. М.: Советский композитор, 1988. С. 121–172.
4. Вишневская Л.А. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. №1. С. 8–26.
5. Волкова И.И. Понятийные трансформации слова «игра» в практике изучения игровых коммуникаций // Фундаментальные исследования. 2013. № 10–15. С. 3481–3485. URL:<https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33090> (Дата обращения: 16.08.2022).
6. Горький М. Городок Окуров // Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 10. М.: Наука, 1971. С. 5–122. С. 25.
7. Даль В.И. Словарь живаго великорусского языка: В 4 т. СПб.–М.: Издание книгопродаца-типографа М.О. Вольфа, 1880–1882.
8. Егорова И.Л. Русские народные песни Липецкой области. Саратов: Аквариус, 2007. 146 с.
9. Жуков В.Ю. Основы теории культуры: Учебное пособие для студентов вузов. СПб.: СПбГАСУ, 2004. 227 с.
10. Лесков Н.С. Житие одной бабы // Лесков Н.С. Полн. соб. соч.: В 30 т. Т. 2. М.: Терра, 1998. С. 104–214.
11. Ляцкий Е.А. Сказитель И.Т. Рябинин и его былины // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 234–236.
12. Маёрова К.В. Духовные стихи в современной культуре и картине мира алтайских старообрядцев (по материалам диалектологических экспедиций 1953–2010 гг.). URL:http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd_rus&id=142 (Дата обращения 16.08.2022).

13. Марущева Т.В. Игра – как социокультурный феномен. URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2016/04/03/igra-kak-sotsiokulturnyy-fenomen> (Дата обращения 04.10.2024)
14. Мельников М.Н. Русский детский фольклор. М.: «Просвещение», 1987. 240 с.
15. Маслов Л.А. Калики переходящие на Руси и их напевы. СПб., 1905 // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 279–290.
16. Московкина А.С. Игра как способ существования в фольклорной культуре // Культурное наследие России. 2015. № 4. С. 56–59.
17. Науменко Г.М. Дождик, дождик, перестань! / Рус. нар. дет. муз. творчество: Для голоса без сопровожд. / Запись, нотация, сост. и примеч. Г. Науменко / вступ. ст. Г. Науменко, Г. Якуниной. М.: Сов. композитор, 1988. 190 с.
18. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология. М.: СИНТЕГ, 2007. 663 с. URL: <https://studfile.net/preview/5580690/page:33/> (Дата обращения: 11.10.2024).
19. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ТЕМП, 2004. 944 с.
20. Семенов А.В., Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка. М.: «ЮНВЕС», 2003 г. 704 с.
21. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. Т.1 / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: АСТ; Астрель, 2003. 680 с.
22. Тургенев И.С. Певцы. СПб., 1908. 30 с.
23. Христиансен Л.Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания. М.: Сов. комп., 1984. 168 с.
24. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М.: Сов. комп., 1976. 390 с.
25. Христиансен Л.Л. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики // Христиансен Л.Л. Избранные статьи по фольклору (К 100-летию со дня рождения). Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. С. 88–10.
26. Хубулава Г.Г. Игра как культурообразующий и социально-антропологический феномен. URL: <https://proza.ru/2019/06/18/863> (Дата обращения 04.10.2024)
27. Ярославцев Р.О. Игры как феномен культуры: исторический аспект. URL: <https://na-journal.ru/6-2023-pedagogika/5712-igry-kak-fenomen-kultury-istoricheskii-aspekt> (Дата обращения: 19.06.24).

Приложение



Рисунок 1. Детская игра «Чехарда»



Рисунок 2. Детская игра в наездника «На палочке верхом»



Рисунок 3. Игра в «Горелки»



Рисунок 4. Народная драма «Лодка» (лубок)



Рисунок 5. Народная драма «Царь Максимилиан»



Рисунок 6. «Пещное действо», кадр из к/ф. «Иван Грозный»



Рисунок 7. «Масленица», художник А. Сергеева



Рисунок 8. Обряд «Похороны Костромы» (гравюра)



Рисунок 9. Обряд «Осенние Кузьминки».
Сценическая версия ансамбля народной песни «Благодать» (г. Саратов)

Татьяна Екименко, Иван Максимов (Петрозаводск)

Искусство игры на гобое «*Auletica*» Эдуарда Патлаенко: от композиции цикла к исполнительским приёмам

Полифонический цикл в отечественной музыке XX века переживает свое возрождение. Целый ряд композиторов обращался к данному жанру. Одним из первых цикл прелюдий и фуг написал В.П. Задерацкий («24 прелюдии и фуги», 1937). Позже подобные сборники создавали: Д.Д. Шостакович («24 прелюдии и фуги», 1950), Р.К. Щедрин («24 прелюдии и фуги», 1963/70), И.М. Ельчева («24 прелюдии и фуги», 1970), Г.А. Мушель («24 прелюдии и фуги», 1975), В.К. Сорокин («24 прелюдии и фуги», 1978), В.С. Бибик («34 прелюдии и фуги», 1982), Г.М. Чеботарян («Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки», 1988), И.В. Рехин («24 прелюдии и фуги для гитары», 1990), С.М. Слонимский («24 прелюдии и фуги», 1994)¹.

Музыка композиторов Республики Карелия находится в русле отечественных традиций. Первые малые полифонические циклы, созданные в Карелии, принадлежат Л. Вишкареву (Прелюдия и fuga для фортепиано, 1963; Токката, интермеццо и fuga для двух фортепиано, 1977). Позже сборники появились в творчестве П. Козинского (Три прелюдии и фуги для арфы, 1974), А. Белобородова (Пять инвенций, 1975), Б. Напреева (Полифонический альбом для фортепиано, 1987; Прелюдия и fuga для двух фортепиано, 2008).

В центре внимания данной статьи находится полифонический цикл Эдуарда Патлаенко² «Искусство игры на гобое “*Auletica*”» op. 27 (создан в 1971,

¹ Полифонические циклы могут содержать иное количество субциклов. Например, у Хачатуряна цикл состоит из 7 речитативов и фуг (1974).

²Эдуард Николаевич Патлаенко (1936–2019) – композитор, профессор (1993), Заслуженный деятель искусств КАССР (1984), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987), Кавалер ордена Дружбы (2002), медали «За доблестный труд» (1970), Лауреат премии Республики Карелия в области культуры, искусства и литературы (2002), член Союза композиторов (с 1965 года). Его перу принадлежит около 60 опубликованных опусов. Так, к основным сочинениям относятся: четыре симфонии, сюита-симфония «Песнь о Гайавате», Симфонические руны по мотивам «Калевалы», концерт для большого симфонического оркестра, симфония-кантата «Кантелетар», ораториальная симфония для хора «Русия и меч». Наиболее ярким хоровым произведением является триптих для хора «С Богом в сердце». Среди камерно-инструментальных сочинений необходимо выделить «Вечернее музицирование» для квартета деревянных духовых инструментов, «Геометрические вариации» для арфы, «Венок сонетов» для готической арфы, «*Auletica*» для гобоя соло.

Патлаенко более 27 лет преподавал в Петрозаводском филиале Ленинградской консерватории на кафедре теории музыки и композиции (ныне Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова). Среди его учеников – известные композиторы В. Кошелев, А. Кондаков, В. Шинов, И. Субботин и другие.

издан в 1983 году). Название «*Auletica*» выбрано не случайно, оно оказалось родственно древнегреческому «*Aulos*»¹. Для своего сочинения и решения сложных полифонических задач Патлаенко выбрал достаточно сложный духовой инструмент, который, – пишет Н.Ю.Гродницкая, – «как и все духовые, инструмент одноголосный, в этом, собственно, и состоит риск. Правда, своеобразной репетицией к этому творению был средний раздел “Сонаты-обращения” из цикла “Вечернее музицирование”. И вот снова рационализм побеждает, хотя автор периодически клеймит себя за это, говорит, что “чистый музыкальный рационализм мне претит, он вне моей природы”, но тяга к эксперименту порой оказывается сильнее» [1, с. 160].

Природа инструмента, его характеристики ставят вопрос: насколько исполнение полифонического склада присуще гобою? На первый взгляд, ответ очевиден: монодическому инструменту не доступно исполнение полифонии; ведь полифония подразумевает многоголосие, основанное на функциональном равноправии отдельных голосов. Композитор мастерски обыгрывает поставленную перед ним задачу, имитируя многоголосное звучание и используя различные исполнительские приемы.

Подобного рода циклы чаще всего создаются для исполнителей-виртуозов. Таким мастером для Патлаенко стал Владимир Михайлович Курлин², которому композитор и посвятил свой цикл подарив рукопись. Впервые две части цикла были исполнены 24 мая 1976 года в Малом зале Ленинградской филармонии (целиком цикл так и не прозвучал). Известно, что существует второе исполнение «*Auletica*». В марте 1977 года в Берлине (ГДР) прозвучали первые три номера цикла в исполнении гобоиста Клауса Герберта.

При достаточной проработанности творческого наследия композитора³ приходится признать, что исследований, посвященных изучению его музыки

¹*Aulos* (Авлос) – древнегреческий язычковый духовой инструмент, предок современного гобоя – отличался резким звуком, использовался при постановках античных трагедий и воспроизведении военной музыки. Он состоял из двух конических трубок, соединённых воедино в верхней части инструмента, где находилась двойная трость, как на современном гобое. Следовательно, исполнение несложной двухголосной фактуры на нем представлялось возможным. Сольное пение в сопровождении игры на авлосе называлось *авлодией*, а игра на авлосе – *авлетикой*.

²Владимир Михайлович Курлин (1933–1989) – гобоист, педагог, солист ЗКР АСО Ленинградской филармонии им. Д.Д. Шостаковича (оркестр театра оперы и балета им. С.М. Кирова, ныне Мариинского театра), лауреат Международных конкурсов, профессор Ленинградской консерватории. Заслуженный артист РСФСР (1972), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1983).

³Научные исследования в области творчества Патлаенко довольно обширны. Среди них: Черепяхин А.П. Эдуард Патлаенко // Призвание: сборник научных статей, посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко / ред.-сост. Н.П. Хилько. Петрозаводск: Версо, 2018. С. 6–23; Гродницкая Н.Ю. Эдуард Патлаенко: Жизнь и творчество / Там же. С. 102–181; Синцов С.В. «Калевала» и «Кантелетар» в интерпретации Эдуарда Патлаенко / Там же. С. 71–79; Хилько Н.П., Аверина А.Е. Вокальный цикл Э. Патлаенко «Забывшие песни»: к проблеме интерпретации поэтического первоисточника / Там же. С. 194–227;

для деревянных духовых инструментов, а также циклу «*Auletica*», немного. На сегодняшний день известна лишь статья Н.П. Хилько «“*Auletica*” Э. Патлаенко: полифонические игры для гобоя соло» [2], посвященная анализу особенностей формообразования, музыкальному мышлению композитора, игровой логике и соотношению техник письма в цикле.

§ 1. Строение цикла

Известно, что полифонический цикл в XX веке активно преобразуется. Так, в известном цикле «*Ludustonalis*» (1942) П. Хиндемитом создана новая концепция звуковых соотношений, тем самым автор отказывается от классических норм мажоро-минорной системы. Композитор разработал собственную конструкцию цикла, основанную на двенадцати звуках, сконцентрированных вокруг тонального центра «До». В цикле отсутствует дифференциация ладов на мажорные и минорные, а указан лишь основной тон прелюдий и фуг (*in C, in G*). В основе сочинения лежит двенадцатитоновая хроматическая система. Расстановка фуг связана с разработанной композитором системой акустического родства тонов (*in C, in G, in F, in A, in E, in Es, in As, in D, in B, in Des, in H, in Fis*) и индивидуальной системой тонального родства.

Сборник «24 прелюдии и фуги» Д.Д. Шостаковича (1951) по строению аналогичен «Хорошо темперированному клавиру» И.С. Баха. Шостакович повторил и развил опыт немецкого композитора. Фуги следуют по квартотно-квинтовому кругу (попарно расположены мажорная и минорная тональности с одинаковыми ключевыми знаками: До мажор – ля минор, Соль мажор – ми минор и т. д.).

В «Полифоническом альбоме» для фортепиано Б.Д. Напреева (1987) использован иной метод организации. Произведение состоит из 12 субциклов (прелюдии и фуги), расположенных по квинтовому кругу: *in C, in G, in D, in A, in E, in H, in Fis, in Des, in As, in Es, in B, in F*. Как и Хиндемит, композитор отказался от обозначения тональностей, а вместо них использует указание на основной тон.

Семь прелюдий и фуг в цикле «*Auletica*» Патлаенко подчиняются определенному тональному плану. Их основные тоны по звукам белоклавишной диатоники выстроены в терцовый ряд (от *C* вверх до *H* вниз, от *A* до *D*): *in C, in E, in G, in H, in A, in F, in D*.

В замысел цикла заложен ряд закономерностей, которые зашифрованы в приведенном на обороте титула «Ключевом плане» (см. *Схему № 1*; для удобства «Ключевой план» выписан в схеме на двух строчках, как в прямом виде, так и в инверсии – ракоходе).

1. При прочтении верхней строчки «Ключевого плана» слева направо (в прямом движении) устои, нотированные черными и белыми нотами, отображают высоту основных тонов, заданных композитором (черные ноты указывают на устои прелюдий, белые – фуг; исключение составляет центральный субцикл *in H*,

который обозначает один основной тон). Нижняя строчка «Ключевого плана», образованная путем переворота верхней строчки¹ (в ракоходе, инверсии), во-многом идентична верхней. Если сравнить нижнюю строчку с верхней, то окажется, что перестановка выполнена внутри «шестерок пьес» (тональные центры прелюдий и фуг меняют свое положение: на нижней строчке – *in C, in E, in G*, на верхней – *in G, in E, in C*).



2. Иной тип организации сборника касается средств музыкального языка. Речь о логике, согласно которой одна часть пьес написана с использованием традиционной тональной организации (классической тональности), а другая – в хроматической тональности. В первой тройке субциклов прелюдии сочинены с использованием хроматической тональности (иногда 12-тоновости), а фуги – тональны. В центральных пьесах цикла (прелюдия и fuga *H*) происходит логический сдвиг: обе тональны. Далее тенденция зеркально меняется на противоположную.

Звуковысотная организация цикла обобщена в *Таблице № 1*.

Таблица № 1. Звуковысотная организация цикла

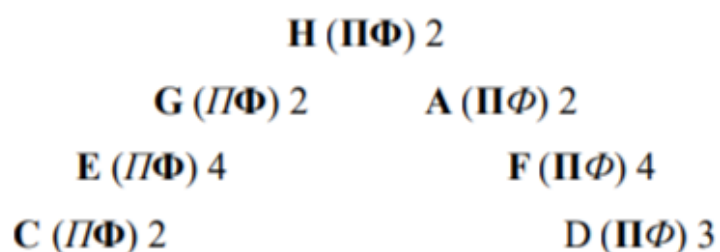
Звуковой центр	Прелюдия	Фуга
<i>In C</i>	хроматическая тональность	2 голоса классическая тональность
<i>In E</i>	хроматическая тональность	4 голоса классическая тональность
<i>In G</i>	хроматическая тональность	2 голоса. классическая тональность
<i>In H</i>	классическая тональность	2 голоса классическая тональность
<i>In A</i>	классическая тональность	2 голоса хроматическая тональность

¹ Нижняя строчка введена в *Схему № 1* авторами данной работы.

<i>In F</i>	классическая то- нальность	4 голоса	хроматическая то- нальность
<i>In D</i>	классическая то- нальность	3 голоса	Хроматическая то- нальность

Н.П. Хилько такую тональную организацию интерпретирует следующим образом: «Заданная конфигурация ассоциируется у автора с еврейским семисвечником менорой. В трех первых микроциклах I часть – додекафонная, II – тональная. Центр композиции – прелюдия и фуга *in H* – отмечен единой (тональной) организацией. Далее контраст в паре восстанавливается, а соотношение техник меняется: прелюдия становится тональной, фуга – 12-тоновой» [2, с. 92] (см. *Схему № 2*)¹.

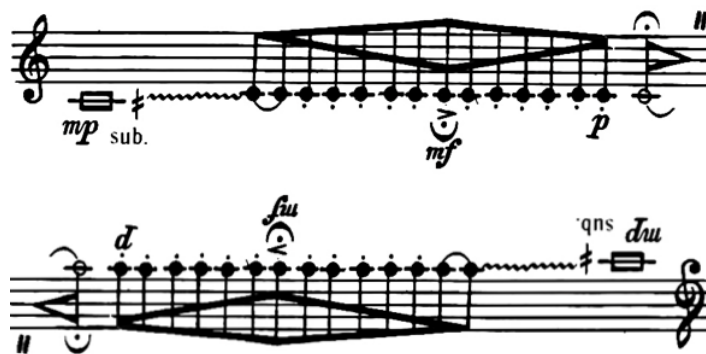
Схема № 2. Н.П.Хилько. Виды техник, используемых в цикле Э. Патлаенко



3. Еще один принцип, определяющий строение цикла, касается прочтения устоев пьес в прямом и обратном движении, что, в конечном итоге, образует симметричность строения. «Финалисы» (то есть конечные тоны) прелюдий и фуг первой шестерки при перевороте нотного текста (в инверсии) «превращаются» в устои субциклов второй шестерки. Так, основной устой первого субцикла *in C*, на котором заканчивается ипрелюдия (и фуга), при перевороте текста в инверсии прочитывается как тоника «последнего» субцикла, выписанного в ракоходе инверсии (см. *Пример № 1*). Этот факт не означает, что нотный текст сборника можно исполнять как в прямом, так и в возвратном движении (слева направо или справа налево, то есть от конца к началу), перевернув сборник (как в цикле Хиндемита); данный принцип лишь отражает «многослойный» замысел композитора. Таким образом, происходит как бы зеркальная подмена устоев первой и второй шестерки пьес, тональный план которых становится симметричным. Подобная тенденция прослеживается на протяжении всего цикла.

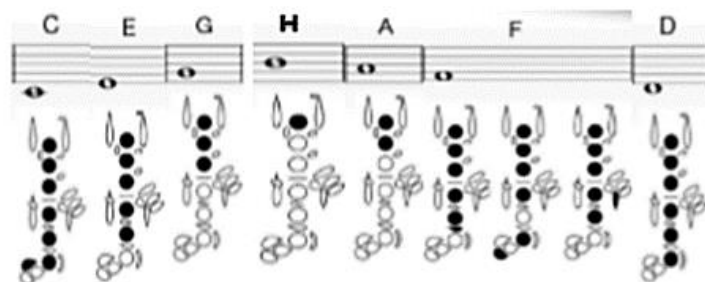
¹Данная схема приводится по статье Н.П. Хилько [2]. В скобках курсивом обозначена додекафонная часть, жирным шрифтом – тональная.

Пример № 1. Финалис прелюдии in C в прямом и перевернутом видах



4. Последний пункт данного раздела затрагивает аппликатуру инструмента, для которого создан цикл. Как нам представляется, даже аппликатура основных устоев (то есть тоники субциклов), использованных в сборнике, рисуют красивую симметричную последовательность. Ниже приведена аппликатура тональных центров сборника (C, E, G, H, A, F, D; см. Схему № 3). «Зеркальная закономерность» выражается в плане использования клапанов при извлечении устоев субциклов. Так, при извлечении устоев C и D (устоев первого и последнего субциклов) задействованы все 6 клапанов¹ инструмента (на Схеме № 3 черным цветом показаны закрытые клапаны). По той же аналогии устои E и F (второй цикл от начала и второй от конца сборника) извлекаются с использованием пяти клапанов. Устой третьего субцикла G – помощью трех закрытых клапанов, устой A – двух клапанов, устой H (центральный) – одного клапана.

Схема № 3. Аппликатура устоев в цикле Э. Патлаенко



Рассмотрев цикл с точки зрения его палиндромного строения, тональной и высотной организации, аппликатуры в извлечении устоев, можно предположить, что подобная зашифрованность, заданная в «Ключевом плане», подчеркивает многослойность, полиаспектность и, в конечном итоге, полифоничность замысла цикла.

¹ Известно, что при игре на гобое и использовании аппликатур участвуют обе руки. Существует шесть основных клапанов (комбинации нажатий указаны в Схеме № 3), девять рычагов, открывающих или закрывающих дополнительные отверстия, октавные клапаны и различные комбинации аппликатур для изменения звучания или высоты тона.

§ 2. Трактовка полифонии

Известно, что fuga – это высшая полифоническая форма, основанная на многократном повторении (проведении) темы в разных голосах. При этом на протяжении всей формы тема подвергается различным преобразованиям: контрапунктическим (к ней присочиняется ответ, она участвует в стреттах), тонально-ладовым (она меняет тональность или лад), мелодическим (изменение структуры темы – введение инверсии, ракохода, ритмических изменений). Для строения фуги характерны: проведения темы, ответа, противосложений, их контрапунктические сочетания. Также необходимым условием нужно считать формирование двух- или трехчастной композиции, экспозиционной и после-экспозиционной фазы формы.

Так как цикл написан для инструмента, способного исполнять лишь монодию, то первым встает вопрос о возможности воспроизведения на нем многоголосной фактуры. Насколько рельефно можно «воплотить» одновременное проведение темы и противосложения, без которого невозможно представить полифоническую форму? Первая реакция любого музыканта будет отрицательной. Нам представляется, что с этим утверждением спорил и композитор. Он нашел средства, которые позволили «монодическому» гобой исполнить полифоническую музыку.

Автору музыки помогли открытия в области полифонии, изобретенные в предыдущие эпохи. Одно из них связано со свойством барочной мелодики, которое принято называть «скрытой полифонией» (или скрытым двухголосием)¹. В одноголосном изложении тема как бы расщепляется на несколько самостоятельных подголосков, или мелодических линий, каждая из которых самостоятельна и обладает собственным голосоведением. Воспользовавшись возможностями скрытой полифонии, заложенной в одноголосной мелодии, Патлаенко моделирует 2-х 3-х и 4-хголосную полифоническую ткань.

Продемонстрируем данные возможности на примере экспозиции 4-хголосной фуги *in E* (её оригинальный вариант приведен в *Примере № 2*). Как видим, в нотном тексте обозначены проведения темы на четырех высотных уровнях, в двух «тональных» позициях (от ми и си). Таким образом, сложилась экспозиция фуги (вступление голосов – тенор, альт, бас, сопрано) с ненормативным тональным планом TDDT.

Жанровые и ритмические особенности темы (танцевальность, моторное развертывание) не позволили композитору присочинить полноценное (континуальное) противосложение. Оно появляется лишь однажды в третьем, как бы встроенном в проведение темы.

В первом и третьем проведениях (III и IV голоса) использован довольно низкий регистр гобоя (тоны *e* и *h* насыщены низкими обертонами); их звучание довольно плотное. Второе проведение темы (во второй октаве) звучит звонко, подобно зурне. Высотному центру четвертого проведения присущ богатый

¹ Скрытая полифония является одной из особенностей полифонического письма свободного стиля.

тембр, тон e^2 насыщен высокими обертонами, звучит плотно и устойчиво. Подобное тембровое развитие («драматургия») содействует ощущению многослойности (в конечном итоге, многоголосию) фуги (общая композиция фуги отражена в *Схеме № 4*).

*Пример № 2. Фуга in E, 4-хголосная экспозиция,
оригинальный вариант, тт. 1–20*



Схема № 4. Схема фуги in E

Экспозиция						Свободная часть						
									стрет та		стрет та	
$E^{Фр}$ иг, Дор.	Ко- дет- та	$H^{Фриг.}$ Дор.	$H^{Фриг.}$ г, Дор.	$E^{Фриг.}$ Дор.		$D^{Фр}$ иг	A		E	H	H	E
III		II	IV	I	I_1^{7T}	II	JI	I_2	III		IVII	I_3

Ниже приведен иной вариант прочтения экспозиции, который связан с 4-хголосным полифоническим изложением. Для удобства записи выбрана фортепианная акколада (двухстрочная), голоса фуги разделены штилями (порядок вступления голосов – тенор, альт, бас, сопрано). В 11 т. в одном из верхних голосов появляется краткое противосложение, вплетенное в тему; оно появляется на паузе между проведениями (для удобства прочтения противосложение выписано на верхней строчке и обозначено литерой П). Уже в экспозиции тема подвергается вариантным преобразованиям (ритмическим). Как правило, они сосредоточены в начале и в конце проведения. Представляется, что роль подобных изменений связана с регистровым соединением (сочленением) соседних (смежных) проведения, плавными переходами из одного тембрового регистра в иной. Расписав подобным образом полифоническую ткань, становится понятным общий композиционный план фуги. Как видим, противосложение в экспозиции данной фуги появляется однократно, лишь в третьем проведении темы.

Кроме того, его вступление и функционирование можно считать фрагментарным (Пример № 3).

*Пример № 3. Фуга in E, 4-голосная экспозиция
в «партитурном изложении», 1–20 мт.*

Ниже, в *Таблице № 2*, отдельно выписаны экспозиционные проведения темы во всех голосах (противосложение в третьем проведении снято). Сличая проведения друг с другом, можно обнаружить их вариантные преобразования. Так, тема при первом проведении длится пять тактов, но уже в экспозиции усечена (в ответе сокращен последний такт – кодетта, в четвертом проведении изменению подвергается последний такт темы).

Таблица № 2. Фуга in E, проведения темы в экспозиции

<i>Первое проведение (тенор), 1–5 мт.</i>	
<i>Второе проведение (альт), 6–9 мт.</i>	
<i>Третье проведение (бас), 10–14 мт.</i>	
<i>Четвертое проведение (сопрано), 15–18 мт.</i>	

Приведем еще один пример трактовки полифонического склада в цикле Патлаенко. Если в предыдущей фуге противосложение появлялось фрагментарно и лишь однократно в экспозиции, то в фуге *in C* контрапункт к ответу и последующим проведением обнаруживаем во всех экспозиционных проведением. Здесь складывается полноценная двухголосная фуга с удержанным противосложением. Ниже приведена схема фуги (Схема № 5).

Схема № 5. Схема фуги *in C*

Экспозиция			Свободная часть							
					стрет та				стрет та	
C	G		A		C	G		C	G	
II	I	И	I	И ₂	II	I	И	II	I	И

Рассмотрим тему подробнее. В ее основе лежит мотив, включающий хроматический ход с ярко выраженной интонацией *lamento*. Более того, данное движение повторяется в теме неоднократно – в середине и завершении, что обеспечивает её узнаваемость на протяжении всей фуги. Важно отметить наличие протяженной ноты на звуке f^1 (что позволяет композитору насыщать длинноты линией второго голоса). Выделяется смещение интонации малой секунды f^1-e^1 относительно тактовой черты и изменение её длительности. Среди признаков, придающих необходимую яркость теме, следует назвать ритмические особенности (появление триоли на звуке h^1 и ритмическое «учащение» за счёт шестнадцатых в третьем такте, а также появление тритона f^1-h^1 в кадансовой зоне; Пример № 4).

Пример № 4. Первое проведение темы фуги *in C*



Второе проведение темы (Пример № 5) имеет ответ на квинту выше в верхнем голосе. В отличие от фуги *in E*, противосложение здесь появляется (как и положено) в контрапункте с ответом. Его основным качеством можно считать континуальность и протяженность, притом в предыдущей фуге отмечалось фрагментарное введение противосложения. Оно возникает в тех местах ответа, в которых присутствует вытянутый тон (как бы мелкими длительностями заполняется длинный звук, вторгаясь между тонами темы) или появляется во время пауз и даже вклинивается между соседними звуками ответа.

В данном случае для исполнителя крайне важно осознавать контрапунктические процессы ткани, понимать границы темы и противосложения.

*Пример № 5. Второе проведение темы, ответ фуги in C
(звуки ответа соединены лигами)*



Хотя тема проводится здесь полностью, в ней всё же наблюдаются незначительные изменения: сокращение/увеличение длительностей, а также октавные перекидки – «переброс» звука из одной октавы в другую (таким образом два голоса как бы «соединяются», оставаясь в то же время по-прежнему самостоятельными). Интересно отметить чуткую работу композитора с противосложениями. Если в фортепианной фуге его главная функция оттеняющая, контрастирующая, то в данном случае контрапункт к ответу пролонгирует и поддерживает тему, способствуя целостности её восприятия.

Обе интермедии (Примеры № 6–7) характеризуются обновлением материала: введением широких скачков, секвентных цепочек, новых ритмических элементов (триоли шестнадцатыми – в одном случае, тридцать-вторыми – в другом), применением ярких штрихов (стаккато, яркие акценты).

Пример № 6. Первая интермедия фуги in C



Пример № 7. Вторая интермедия фуги in C



В заключительном разделе фуги появляются стреттные проведения темы (отметим, что подобная работа традиционна для фуги). Композитор решает эту задачу, деля тему на сегменты и повторяя краткие мотивы на разной высоте (Пример № 8).

Пример № 8. Фуга in C. Стреттные проведения темы¹



Примечательно завершение фуги (Пример № 9). Основной хроматический мотив, напоминающий тему, звучит после стретты ещё раз, переходя в свободное продолжение, а затем – в кадансирование, основанное на чередовании большой и малой терции (аналог пикардийской терции, отсылающий к баховской традиции), а после цезуры – в окончание с характерным нисходящим мажорным ходом к тонике.

Пример № 9. Завершение фуги in C



Фуга с противосложениями требует от исполнителя высочайшей техники. Понимание логики музыкальной формы является ключом к успешному исполнению такой фуги.

Ниже приводится вариант прочтения фуги. Скрытая полифония, заложенная композитором внутри одноголосия, здесь выписана («расшифрована») в двухголосном варианте. Проведения и противосложения расположены на отдельных строках, интермедии и стретты нотированы двухголосно (Пример № 10).

¹ Вступление темы обозначено литерой *T*, звуки пропосты выделены символом +, звуки респосты – ○.

Пример № 10. Фуга in C, двухголосная фуга в партитурном изложении

Moderato (♩ = 76 – 84)

The musical score is written for two voices in a two-part setting of a fugue in C major. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 76–84 beats per minute. The time signature is 4/4. The score is organized into five systems, each with two staves. The first voice is on the top staff of each system, and the second voice is on the bottom staff. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) are used throughout. The score also features trills (marked with (T)), triplets (marked with 3), and various slurs and phrasing marks. The piece begins with a first entry in the first voice, followed by a second entry in the second voice, and continues with further entries and developments.

Итак, главной идеей автора можно считать возможность создания и исполнения фуги, в которой голоса вплетаются в одноголосную мелодию, подобно скрытой полифонии. Такой прием «встраивания» одного голоса в другой можно сравнить с «подразумеваемой полифонией». Под ней понимается особый тип изложения многоголосной ткани, который путем наложения голосов суммируется в одноголосную линию. Наличие пауз, акцентов, игры тембрами,

динамических градаций, ритмической комплементарности дает возможность композитору встраивать один голос в другой.

§ 3. Исполнительские приёмы в цикле

Камерно-инструментальный жанр занимает особую нишу в творчестве Патлаенко. Можно предположить, что он стал настоящей творческой лабораторией композитора. Его сочинения с участием деревянных духовых инструментов отличает современный музыкальный язык (введение элементов серийной техники, сонорики и т. д.), обращение к новым исполнительским приемам, которые значительно расширяют художественно-образную сферу произведений.

Напомним, что история создания цикла «Искусство игры на гобое “*Auletica*”» связана с посвящением выдающемуся гобоисту В.М. Курлину, который на тот момент был известен как исполнитель высочайшего уровня. Однако не только этот факт побудил Э. Патлаенко экспериментировать с жанром и композицией фуги. Как отмечает Н.П. Хилько: «Творческое состояние и уровень профессионализма композитора свидетельствовали о наступившей зрелости» [2, с. 90]. Кроме того, через обращение к сочинениям для инструмента соло в его творческом наследии прослеживается важнейшая тенденция музыкального искусства последней трети XX века: стремление к камернизации формы и к индивидуализации инструментальных составов.

Цикл Патлаенко «*Auletica*» – кладезь новых исполнительских приемов игры на гобое. Они использованы автором практически во всех прелюдиях и ряде фуг. Наиболее интересной видится Прелюдия *in C*, в которой максимально сосредоточены новации. Её высокая художественная ценность заключается не в изобилии исполнительских приемов, а в создании музыкального полотна, насыщенного оригинальными тембровыми красками. Представляется, что данная часть микроцикла изображает древнегреческого бога, покровителя искусств Аполлона¹, играющего на авлосе. Музыкальный материал пьесы излагается в свободной форме, без деления на такты. Обращение к такому типу метроритмической организации обусловлено высокой степенью импровизационности (отражено в авторском указании *Moltosostenutoerubato*).

Музыкальный материал Прелюдии насыщен максимально протяженными звуками (как известно, гобоей свойственна кантилена). Пьеса написана в медленном свободном темпе. Композитор пытается передать всю красоту регистров гобоя, показать умение исполнителя легко переключаться с протяженных звуков на техничные пассажи. Для воплощения в музыке божественного образа автор прибегает к приему моделирования (стилизации) «архаики». В пьесе выделяются три волны развития, каждая из которых завершается протяженным и ускоренным к концу скандированием одного звука с последующей фермой (кстати, окончание первой волны приходится на звук *соль*, второй – *ми*, третьей – *до*; тем самым выстраивается трезвучие До мажора). Яркие акценты резко ме-

¹Подобный замысел можно обнаружить в Сюите для гобоя соло Б. Бриттена «Шесть метаморфоз» (по Овидию).

няют плавное *tenuto*. По типу изложения материала пьеса напоминает свободную каденцию.

Прелюдию характеризует современный музыкальный язык. Тематизм формируется с опорой на хроматическую тональную организацию (12-тоновость), что подчеркивает самостоятельность каждого исполняемого звука (на протяжении Прелюдии тональное тяготение не ощутимо, лишь в конце пьесы звучит заявленный тон *in C*). Весь музыкальный материал формируется из двух тематических элементов: достаточно продолжительных (вытянутых) звуков, разных по длительностям, и подробно выписанных ритмизованных пассажей, в основе которых лежит арпеджированное движение с использованием широких интервалов. Экспозиционный раздел пьесы довольно плотно насыщен большими регистровыми скачками.

Заключительную волну завершают пассажи восьмых, перетекающие в шестнадцатые и тридцать вторые, который охватывают две октавы. Сочетание хроматики и широких скачков практически стирает грань между отдельными тонами, создавая эффект единого звукового потока (Пример № 11).

Пример № 11. Прелюдия *in C*

Патлаенко применяет целый ряд исполнительских приемов, основанных на современных видах игровой техники. Это вызвано стремлением композитора обогатить звучание одноголосного инструмента новыми тембровыми красками. Один из приемов связан с исполнением многозвучий, что в литературе обозначено как *мультифоника*. Известно, что «мультифоника в узком смысле слова – это сложные звуковые комплексы, которые достигаются с помощью “неправильной” аппликатуры и, часто, особого состояния амбюшюра на деревянных духовых инструментах. Как утверждает Н. Хруст, «...гобой остаётся одним из самых стабильных и надёжных инструментов для извлечения мультифоники» [3, с. 179]. Причиной для этого служит строение звуковозбудителя – двойной трости в гобое. Исполнение мультифоники (в этой же в Прелюдии *in C* Патлаенко) связано с интонированием *четвертитонов*. Например, автор применяет широкое вибрато на $\frac{1}{4}$ тона, повышение и понижение на $\frac{1}{4}$ и $\frac{3}{4}$ тона, которые в быстром темпе создают эффект «грязного унисона», мультифоники. На титуле сборника выписаны условные обозначения о том, что композитором использована система Винченсо Бальони (см. *Иллюстрацию № 1*).

Иллюстрация № 1. Условные обозначения исполнения четвертитонов

(♯)	— повышение на $\frac{1}{4}$ тона; — sharpen a quarter-tones;	(♯)	— повышение на $\frac{3}{4}$ тона. — sharpen three quarter-tones.
(♭)	— понижение на $\frac{1}{4}$ тона; — flatten a quarter-tones;	(♭)	— понижение на $\frac{3}{4}$ тона. — flatten three quarter-tones.

Иной прием, широко представленный в рассматриваемом цикле, связан с тембровой перекраской звука – *bisbigliando* (бисбиляндю). Его исполнение становится возможным благодаря использованию альтернативных аппликатур, изменению свойств амбюшюра и положения трости, что отчётливо прослеживается в Прелюдии *in D*. В контексте пьесы звукоподражание создает ощущение «соревнования» двух народных инструментов: зурны и пастушьего рожка. В первом случае применяется глубокий обхват трости, высокий регистр (вторая октава) и поджатие губ. Все перечисленные средства в соединении со стилизацией фольклорной ритмической организации (использование мелких длительностей) имитируют звучание наигрыша на зурне (см. обозначение приема в *Иллюстрации № 2* и его использование в *Примере № 12*). Фольклорный колорит подчеркивает темп *Allegrosenzarigore* (бодро, радостно без строгости). Подражание пастушьему рожку (второй случай) «прорисован» противоположными средствами. Композитор использует регистр первой октавы, традиционный звук на хорошо сбалансированной трости. Все приемы направлены на воссоздание «тёмного» звучания. Тема насыщена форшлагами и трелями, ее ритмика довольно умеренная. Создается впечатление издалека звучащего пастушьего рожка, играющего лирическую тему (см. обозначение приема в *Иллюстрации № 2* и его использование в *Примере № 13*).

Иллюстрация № 2. Обозначение приема *bisbigliando*

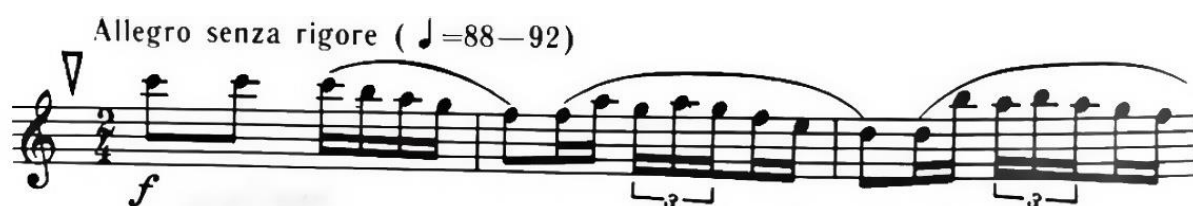


— подражание звуку зурны.
— zourna sound imitation.



— играть обычным звуком.
— to play usual sound.

Пример № 12. Прелюдия inD, т. 1–3



Пример № 13. Прелюдия inD, т. 11–13



Следующий прием, который необходимо затронуть, применен в цикле неоднократно (например, в Прелюдии *In A*). Он связан с исполнением тона с нижним призвуком (в данном случае тона *gis*²). Такого звучания можно добиться дополнительной аппликатурой, взяв *соль-диез* с лапкой *c*¹ правой рукой. Подобная комбинация наделяет звук новыми тембровыми красками, приглушенным звучанием с преобладанием низких обертонов (обозначение приема см. в *Иллюстрации № 3*, а использование его в Прелюдии *in A* – в *Примере № 14*).

Иллюстрация № 3. Прелюдия *In A*, нота с нижним призвуком



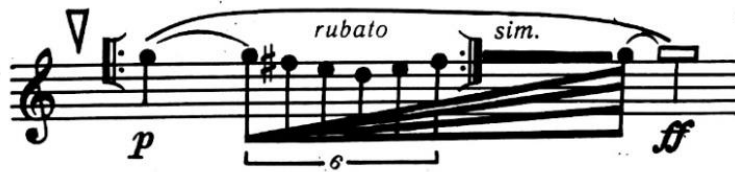
— ноты с нижним призвуком.
— notes with lower overtone.

Пример № 14. Прелюдия in A, 1–2 мт.



Прием повторения ритмических групп (репетиция отдельных тонов) с одновременным усилением звука и ускорением темпа использован в Прелюдии In D. Его исполнение применяется довольно свободно (*rubato*), миниатюрная каденция озвучивается гобоистом в индивидуальной ему манере (см. Пример № 15). Известно, что подобные способы ритмической нотации свойственны многим произведениям конца XX века (например, их можно встретить в секвенции № 7 для гобоя Лучано Берио, 1969). По-видимому, этот прием введен Патлаенко в целях расширения возможной индивидуальной интерпретации сочинения, внесения своего личного восприятия в момент исполнения.

Пример № 15. Прелюдия in D,
повторение ритмических групп, м. 27



Последний прием, который хотелось бы осветить в данной статье, связан с игрой флажолетов. Он выполняется путем передувания и использования определенной аппликатуры (например, в Фуге in F). В данном случае гобоист, играя звуки fis^1 , h^1 , des^1 , as^1 и применяя боковой октавный рычаг, необходимый для игры нот a^2 , b^2 , h^2 , c^2 , извлекает звук на дуодециму выше (Пример № 16). Данный прием находится в заключительных тактах фуги. С одной стороны, он отделяет фугу от следующего субцикла, а с другой – завершает фугу, интонационно напоминая о её теме. Указание автора *Tranquillo* (спокойно, безмятежно) точно описывает способ звукоизвлечения флажолетов.

Пример № 16. Фуга In F, игра флажолетов, 32–34 мт.



Подытоживая параграф, посвященный исполнительским приемам в цикле Э. Патлаенко, констатируем, что современный исполнитель-гобоист, обладающий способностью творчески интерпретировать музыкальные произведения, вносит собственный вклад в динамично эволюционирующий процесс музыкального исполнения. Подобно композитору, стремящемуся к расширению выразительных возможностей через введение новаторских приёмов, гобоист может предложить уникальные техники игры, которые ранее не описывались и не применялись. Отечественный исследователь Н. Хруст представил концепцию, связанную с интерпретацией исполнительских приемов, которые можно назвать «расширяющими» в контексте современной музыки [3]. Он уверенно говорит, что термин «новые техники» правильнее применять по отношению к музыкантам-интерпретаторам: ведь инновационные методы игры изначально могут возникнуть благодаря исполнителям. Следовательно, композиторские техники являются феноменом не только современных авторских идей, но и исполнительского мастерства, демонстрируя тесную взаимосвязь между теорией и практикой в музыке. Не случайно инициатива по их поиску и разработке часто напрямую исходит от создателей новой музыки, что размывает границы между исполнительскими и композиторскими техниками.

* * *

Известно, что вторая половина XX века – время открытий и новаций в области музыкального языка. Хотя значительный пласт музыкальных сочинений отечественной музыки создан под влиянием классико-романтической традиции, основные достижения XX века связаны с открытиями европейского авангарда. Знакомство с сочинениями композиторов-нововенцев – А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, дало сильный толчок для творчества А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова и С.А. Губайдулиной. Их эксперименты в области музыкального языка связаны с освоением сериализма, сонорики, алеаторики, с изучением электронной музыки, а также с усилением экспрессивных образов, увеличением роли диссонансов, использованием 12-тоновости.

Обновление полифонического цикла в отечественной музыке XX века происходило разными путями. Так, в цикле Р. Щедрина «24 прелюдии и фуги» ощутимы активные поиски в сфере звуковысотности (использование хроматической тональности), а в сборнике Б. Напреева «Полифонический альбом» из 12 прелюдий и фуг, напротив, применяется цитирование фольклорных напевов – вепсских, карельских, финских. Семь прелюдий и фуг для гобоя соло «*Auletica*» Э. Патлаенко – яркий образец творческих поисков не только в области звуковысотной организации, но и с точки зрения замысла и строения цикла (часто симметричной структуры), трактовки полифонии, исполнительских приемов. Будучи гобоистом по образованию, композитор понимал всю сложность задуманной задачи, связанной как с исполнительским совершенством, так и с композиторским новаторством. Приемы игры на гобое, предложенные в цикле, просты для понимания компетентными музыкантами, но их исполнение требует

подготовки, выдержки и понимания. При должном упорстве данный сборник может занять достойное место в репертуаре гобоиста.

Литература

1. Гродницкая Н.Ю. Эдуард Патлаенко: Жизнь и творчество // Призвание: сборник научных статей, посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко / ред.-сост. Н.П. Хилько. Петрозаводск: Версо, 2018. С. 102–181.

2. Хилько Н.П. «*Auletica*» Э. Патлаенко: полифонические игры для гобоя соло // см. «Призвание». С. 90–101.

3. Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации / Дис. на соиск. ... канд. иск.-ния // 17.00.02: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2017. 480 с.

Художественные выставки в пространстве культуры позднего социализма

Профессиональное художественное искусство активно влияло на формирование культурного пространства, обеспечивающего доступ к культурным ценностям и призванного удовлетворять художественные, познавательные, ценностно-ориентировочные, коммуникативные, общественные потребности. Творческий рост профессионалов был невозможен без постоянного взаимодействия, контакта, обмена творческими проектами, чему в значительно степени способствовала выставочная деятельность художников.

Художники Урала в исследуемый хронологический период вели активную выставочную деятельность. Работая во всех видах и жанрах изобразительного искусства, живописцы Урала обрели свой творческий имидж, не растеряв индивидуальности и личностных воззрений. Именно последнее обстоятельство уберегло творчество художников от однообразия в условиях господства «социалистического реализма», в жестких идеологических рамках, когда изобразительному искусству отводилась роль проводника идеологии КПСС [15, с. 177; 16, с. 56].

Главным содержанием художественных произведений в изучаемый хронологический период было героическое прошлое и повседневная жизнь индустриального края, образы современников и красота окружающего мира. Широкое признание со стороны зрителей получили художники изучаемого региона, которые экспонировали свои произведения на областных, зональных, республиканских и всесоюзных выставках.

Зональные тематические выставки «Урал социалистический» проходили: в Свердловске (1964), Перми (1967), Челябинске (1969), Уфе (1974), Тюмени (1980). Ведущей темой для художников Урала была проблема человека труда [18, л. 88]. Первая зональная выставка «Урал социалистический» была открыта в Свердловске 2 ноября 1964 г. Она объединила коллективы художников Свердловской, Пермской, Челябинской, Тюменской, Курганской, Оренбургской областей и Башкирской АССР. Свердловск представили 150 художников. Были продемонстрированы традиционные виды искусства, а также произведения прикладного, главным образом камнерезного и ювелирного искусства, эскизы декоративно-монументальных работ и целый раздел «Художественное конструирование». В рамках указанного мероприятия были продемонстрированы произведения исторического жанра В. Беляева «Маяковский на Урале», Г. Гаева «Декреты Родины», В. Лизунова «В.И. Ленин в разливе». Представлены тематические полотна О. Бернгарда «На Северном Урале», А. Бурлака

«Урал... Урал...», Е. Гудина «Хлеборобы», «На Северных границах», Р. Задорина «На безымянной высоте», А. Заусаева «Ходоки с Урала», В. Золотавина «Шахтеры-проходчики». Заслуженный деятель искусств РСФСР И. Симонова представила полотна «Мои герои», «Реки потекут вспять». На выставке были продемонстрированы портретные скульптуры В. Друзина, В. Егорова, А. Ключева, М. Крамского, В. Криницкой, Т. Онуфриевой, П. Сажина, скульптурная группа «Восстание уральских углежогов» Л. Турской.

Экспонировались работы графиков А. Казанцева, С.С. Киприна, В. Новиченко, Г. Перебатова, П. Усачева. Заслуженный художник РСФСР Б. Семенов представил серию акварелей «Свердловск современный», Д. Ионин показал два произведения – «Качканар», «Город строится», Е. Гилева продемонстрировала уральские пейзажи, выполненные в технике акварели. Книжная графика была представлена В. Васильевым, В. Воловичем, Г. Перебатовым, Л. Полстоваловой [6, л. 5].

Из числа членов Челябинской организации Союза художников РСФСР на зональной выставке «Урал социалистический» участвовало 40 чел., на республиканской «Советская Россия» – 7 чел., на Всесоюзной выставке 1970 г. свое искусство продемонстрировали 7 художников организации [9, л. 20]. 18 июня 1985 г. в работе зональной выставки «Урал социалистический» приняло участие 730 художников, показавших две тысячи работ [18, л. 88]. За 1969–1970 гг. Пермской организацией Союза художников РСФСР в Перми и Пермской области было проведено 14 персональных и групповых выставок [5, л. 2]. В 1968–1970 гг. большая группа башкирских художников участвовала в работе выставок «Советская Россия» и «Урал социалистический». Прошли персональные выставки в Москве Б. Домашникова, А. Лутфуллина, А. Бурзянцева, Б. Фузеева [19, л. 68]. Оренбургской организацией Союза художников в 1971 г. было организовано 9 выставок. Стали традиционными весенние и осенние выставки художников, проводимые ежегодно. Активизировалась работа по пропаганде искусства на селе. Совместно с музеем изобразительного искусства была организована передвижная выставка, которая работала в Оренбурге и Саракташском районе. В селе Шарлык была проведена выставка художника А.И. Лященко, которую посетило 350 чел. Эта же выставка была показана в воинской части в Донгузе [1, л. 24].

В 1970 г. Пермская областная художественная галерея совместно с Пермской организацией Союза художников РСФСР организовали большую выставку агитационных плакатов Пермской агитмастерской. В рамках данного мероприятия прошли встречи зрителей с пермскими художниками П. Обориным, И. Россиковым, Д. Зайдман, Е. Камшиловой [4, л. 6].

Пермским облисполкомом 28 февраля 1977 г. было принято решение № 42 «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства в области в свете решений XXV съезда КПСС» [4, л. 3]. Ежегодно в регионе стали проводиться выставки произведений искусства. В 1977 г. было открыто 43 выставки вместо 26 запланированных, из них 20 – стационарных и 23 – передвижных. За 1977 г. в области было организовано 11 передвижных выставок под-

линных произведений пермских художников, которые работали на предприятиях, в кинотеатрах, в городах Перми и Чайковский, в селе Ильинском Октябрьского района. Стало традицией проведение встреч посетителей с художниками на выставках, а перед закрытием активно практиковалось обсуждение просмотренных произведений [4, л. 5]. Для участия во Всесоюзной выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В.И. Ленина, в БАССР были отобраны работы 14 авторов, 6 из которых являлись представителями Союза художников. Это А.Ф. Литфуллин, Р.М. Нурмухаметов, Б.Ф. Домашников, А.В. Пантелеев, Э.М. Саитов. На выставке 16 автономных республик, проходившей в Москве, Башкирию представляли 65 авторов, продемонстрировавших около 200 своих произведений [19, л. 3–4].

Бригада художников в составе А. Кузнецова, Р. Нурмухаметова, Ф. Кащева трудилась в Ишимбаевском районе, где организовали галерею портретов-передовиков производства, выполняли оформительские работы [19, л. 18]. Скульптор Б. Фузеев являлся автором галереи выразительных образов людей труда («Шофер Байназаров», «Слесарь Хусаинов», Наиля», «Башкирка»). На выставках, посвященных 50-летию образования БАССР, появились новые скульптурные портреты Б. Фузеева, серия тематических скульптур А. Шутова, скульптуры Л. Кузнецова, Е. Цибульского, Б. Замараева. Активно работали мастера книжной иллюстрации В. Дианов, С. Ковалев, В. Рудаков, А. Королевский, В. Воронин. Общей чертой башкирского искусства стало многообразие видов и жанров, богатство и глубина идейного содержания, основанные на серьезном овладении принципами социалистического реализма, высокий уровень мастерства, заметный рост национальных кадров во всех ведущих видах искусства [19, л. 79–80].

В 1977 и 1978 г. Министерством культуры БАССР, Союзом Художников и Художественным музеем им. М.В. Нестерова были организованы круглогодичные передвижные художественные выставки произведений башкирских художников. В 1977 г. выставки были показаны в 14 городах и селах, а в 1978 г. – в 16 районных центрах и селах Башкирии. В рамках данного мероприятия были укомплектованы три выставки произведений ведущих художников: «Моя Башкирия» (26 произведений с преобладанием пейзажного жанра), «Родной край» (34 произведения с преобладанием портретного жанра), «Образ Башкирии в творчестве графиков» (24 графических произведения). Всего в передвижных выставках за два года было экспонировано более ста работ 60 авторов. Выставки проходили в домах культуры, кинотеатрах, в светлых, просторных залах, рекламировались в газетах, по телевидению, центральному радио. Все выставки были снабжены аннотациями и методическими разработками. В исследуемых мероприятиях было представлено творчество художников Р. Нурмухаметова, А. Литфуллина, Б. Домашникова, А.А. Бурзянцева, А. Пантелеева, А. Ситдикова, В. Позднова, Ф. Кащева, Б. Палеха, а также молодых авторов В. Рудченко, М. Кольева, С. Краснова, А. Королевского [20, л. 1–2].

В ноябре 1977 г. в Челябинской области была открыта художественная выставка «60 лет по ленинскому пути». Ежегодно во всех городах и районах

изучаемой области проводились встречи и отчеты в форме персональных выставок членов Союза художников СССР, дней литературы и искусства [12, л. 3].

В 1979–1980 гг. художники Удмуртии создали более 170 произведений и приняли участие во Всероссийских выставках «Мы строим БАМ», «Спорт в изобразительном искусстве», в зональной выставке «Большая Волга», «Анималисты России», «Спорт – посол мира», «Памятники Отечества в произведениях советских художников» и др. В Ижевске и других городах и районах республики было организовано и проведено 26 республиканских, групповых и персональных выставок [22, л. 37]. В Челябинске был создан и постоянно действовал художественный совет по монументально-декоративному оформлению города [13, л. 30]. В декабре 1977 г. в Челябинской области был открыт филиал картинной галереи «Художественные промыслы Южного Урала» [12, л. 2]. Важным событием в жизни челябинских художников в 1980 г. стало открытие в канун юбилея областной художественной выставки, посвященной 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина во вновь построенном выставочном зале [14, л. 27].

Оренбургские живописцы, скульпторы, графики были постоянными участниками выставки «Урал социалистический», республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок. С картинами оренбургских художников познакомились жители Чехословакии, ГДР, Японии, Франции, Монголии, Италии, Кубы и др. стран. В числе экспонентов выступали не только такие мастера, как Н.П. Ерышев, который являлся участником более 30 зарубежных выставок, но и молодые художники – Ю.А. Рысухин, Р.Я. Асаев, С.К. Бочкарев, чьи произведения побывали в 1982 г. во Франции, Японии, Болгарии [8, с. 505]. Союзом художников Удмуртии 22 апреля 1982 г. была организована выставка произведений удмуртских художников – лауреатов государственных премий. Выставка открылась в цехе № 21 производственного объединения «Ижсталь», а затем в главном сборочном корпусе автозавода. В мае 1982 г. в Ижевске открылась третья республиканская молодежная выставка, на которой экспонировалось 112 работ 38 авторов [23, с. 73].

В декабре 1982 г. в Ижевске была открыта республиканская выставка, посвященная 60-летию образования СССР, в рамках которой экспонировалось 180 работ 70 авторов. 28 мая 1983 г. в Увинской народной картинной галерее работала ежегодная традиционная художественная выставка республиканского уровня. 20 июня 1983 г. Союз художников Удмуртии 20 июня 1983 г. организовал в Ижевске отчетную выставку, посвященную 425-летию добровольного присоединения Удмуртии к России. Со 2 января по 17 февраля 1984 г. Союзом художников УАССР были организованы выставки-продажи с передачей средств в советский Фонд мира [23, с. 7].

В 1983 г. Свердловское отделение Союза художников РСФСР провело выставку работ художников, посвященную 50-летию Уралмаша. Почти 500 произведений живописи, графики и скульптуры о жизни уралмашевцев было создано за прошедшие до указанного мероприятия пятьдесят лет. Среди них особо следует отметить галерею портретов, выставки жанровых картин, инду-

стриальных пейзажей улиц Уралмаша. Художники создали более тысячи произведений по заданиям предприятий и строек о людях труда Уралмаша. За 1983 г. было проведено 20 выставок, а 43 художника приняли участие во всесоюзных, республиканских, международных выставках [17, л. 106]. В марте 1983 г. в Москве, в музее декоративно-прикладного и народного искусства РСФСР, была открыта выставка каслинского художественного литья [10, л. 23]. Все вышеперечисленные меры были призваны способствовать расширению объемов выставочной деятельности художников и решению проблемы эстетического воспитания населения изучаемого региона.

Выставочный комитет зональной художественной выставки «Большая Волга» 30–31 мая 1984 г. впервые работал в Ижевске, что стимулировало подготовку к шестой зональной выставке в Чебоксарах и позволило поставить вопрос о проведении следующей выставки в Ижевске. 5 марта 1985 г. семь художников Удмуртии показали 15 работ на Всероссийской выставке «Мир отстояли – мир сохраним!», посвященной 40-летию Победы в Великой Отечественной войне. 25 апреля 1985 г. 68 художников из Удмуртии показали 231 работу на шестой зональной выставке «Большая Волга» в Чебоксарах. В декабре 1985 г. 17 художников из Удмуртии продемонстрировали более тридцати работ на седьмой выставке «Советская Россия» в Москве [23, с. 75].

На зональной выставке «Урал социалистический» в Свердловске большой общественный резонанс получили произведения челябинских художников Л.Н. Головницкого, Э.Э. Головницкой, В.А. Авакяна, А.Н. Ладнова, Л.Я. Кудрявцевой, Н.И. Гаруса. Успешно выступили мастера златоустовской гравюры. В Свердловске содержательно и интересно прошли «Дни Челябинской организации Союза художников РСФСР», встречи с тружениками Верхне-Исетского района [11, л. 97–98]. За 1985 г. Свердловским отделением Союза художников РСФСР было открыто 27 выставок, из них три – персональные (Д.М. Ионина, Н.В. Костина, В.Д. Сыскова). 15 февраля 1985 г. была организована выставка «Урал – опорный край державы», в которой приняли участие художники всех поколений. Работы, посвященные теме Великой Отечественной войны, были созданы художниками Г. Мосиным, Г. Метелевым, В. Бушуевым, Л. Сгибневым, скульпторами А. Антоновым, О. Мудровой, Т. Матузиной. Параллельно была открыта республиканская выставка в Москве «Мир отстояли – мир сохраним». В ее работе приняло участие 277 художников Свердловского отделения Союза художников, которые показали 566 произведений. Следует отметить, что 44 художника являлись ветеранами войны и труда [18, л. 87–88].

Выставочная деятельность художников привлекла внимание искусствоведов и средств массовой информации. К примеру, журнал «Искусство» писал о художниках Башкирии: «сильные живописцы» Урала стали в ряд с ведущими художественными центрами Москвы и Ленинграда [19, л. 1]. Ежемесячно по пермскому телевидению показывалась часовая передача «Художники», в рамках которой искусствоведы и художники вели рассказы о выставках, художниках, проблемах изобразительного искусства [4, л. 6]. На выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В.И. Ленина и 50-летию образования БАССР, было

показано 500 произведений ста авторов из Башкирии. Телевидение, пресса, семь всесоюзных журналов проанализировали представленные на выставке произведения. Среди них центральные газеты «Правда», «Известия», «Труд», «Советская культура», «Литературная Россия», «Московская правда», «Вечерняя Москва», «Ленинградская правда», «Вечерний Ленинград» опубликовали обширный материал о художниках БАССР [19, л. 1].

Союз художников БАССР ежегодно проводил недели изобразительного искусства, во время которых проходили встречи зрителей с художниками, организовывались выставки на предприятиях, учебных заведениях, практиковались выступления в печати, по радио, телевидению [19, л. 19]. В средствах массовой информации Оренбургской области (на радио и телевидении) были организованы встречи со скульптором Н.Г. Петинной, смонтированы передачи «Обзор областной выставки оренбургских художников», «Встречи с героями триптиха Н. Ерышева», «Династия рабочих Батуриных», «Высокое искусство японской гравюры», «Земля и человек» (о творчестве оренбургских художников, побывавших в целинных районах) [2, л. 8]. Силами искусствоведов выставочного зала в Челябинской области проводились теле- и радиопередачи по различным проблемам изобразительного искусства, велась пропаганда средствами печати. В 1988 г. введена в действие картинная галерея в Магнитогорске.

Большое число выставок из состава произведений оренбургских художников проводил Оренбургский музей изобразительных искусств [7, с. 136]. В феврале 1977 г. в Челябинской области состоялась научно-теоретическая конференция художников, учащихся художественных училищ, искусствоведов «Образ человека в изобразительном искусстве». На конференции с докладом выступила кандидат искусствоведения из Москвы И.И. Купцова. В мае 1977 г. прошел областной семинар творческой молодежи на Ильменской турбазе, на которой работала секция молодых художников. В течение 1976–1977 гг. было направлено 22 художника, в том числе 12 молодых, на специализированные творческие дачи [12, л. 3]. Ежегодно художники Пермской области также выезжали на творческие дачи. Только в 1977 г. там побывало 17 художников Пермской организации Союза художников РСФСР [3, л. 7].

В 1986 г. в Свердловске проводилась областная выставка молодых художников, в которой участвовало 90 чел. Было продемонстрировано около 180 произведений живописи, графики и прикладного искусства. Наряду с этим было подготовлено две телепередачи о творчестве молодых художников «Вперед молодые» (1976 г.) и «Поиск пути» (1980 г.). В местной печати неоднократно выходили публикации, посвященные творчеству отдельных мастеров живописи [6, л. 2–3]. Выставки, организуемые Союзом художников РСФСР, оказались исключительно востребованными в российской провинции и весьма эффективными с точки зрения организационной формы. Такие мероприятия давали художникам Урала редкую возможность совместно выставлять свои произведения в региональных, столичных, зарубежных выставочных залах. Рейтинг многих выставок был необычайно высок. Вместе с тем итоговые выставки создавали панорамную картину развития изобразительного, народного и декоративно-

прикладного искусства Урала, позволяли включить в искусствоведческий оборот новые имена и новые произведения художников всех видов искусства, представленного на Урале.

Литература

1. Объединённый государственный архив Оренбургской области (ОГАОО). Ф. Р-2568. Оп. 1. Д. 781.
2. ОГАОО. Р-2568. Оп. 1. Д. 852.
3. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. Р-927. Оп. 1. Д. 1154.
4. ГАПК. Ф. Р-927. Оп. 1. Д. 2415.
5. ГАПК. Ф. Р-1130. Оп. 1. Д. 228.
6. Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 136.
7. Заельская С.А. Культурное пространство Южного Урала в условиях системных реформ (1985–2000 гг.). Оренбург, 2011. 204 с.
8. Заельская С.А. Развитие художественного искусства Оренбургской области в 1970–1980-е годы // Шестые Большаковские чт. Культура Оренбургского края: история и современность. Оренбург, 2013. С. 502–509.
9. Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. П-288. Оп. 167. Д. 154.
10. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 197. Д. 289.
11. ОГАЧО. Ф. Р-802. Оп. 2. Д. 171.
12. ОГАЧО. Ф. Р-1589. Оп. 1. Д. 1482.
13. ОГАЧО. Ф. Р-1605. Оп. 1. Д. 187.
14. ОГАЧО. Ф. П-2610. Оп. 1. Д. 27.
15. Троякова Ю.К. Партийно-государственная политика по развитию профессионального изобразительного искусства в Хакасии в 1965–1980-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 9 (23): в 2 ч. Ч. 2. С. 176–180.
16. Троякова Ю.К. Художники Хакасии в 1965–1970-е гг.: исторический опыт формирования и деятельности // Вестн. Хакасского гос. ун-та им. Н.Ф. Катанова. 2012. № 1. С. 53–57.
17. Центр документации общественных объединений Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 4. Оп. 106. Д. 435.
18. ЦДООСО. Ф. 2308. Оп. 1. Д. 49.
19. Центральный государственный архив общественных объединений Республики Башкортостан (ЦГАООРБ). Ф. 10293. Оп. 1. Д. 124.
20. ЦГАООРБ. Ф. 10293. Оп. 1. Д. 224.
21. ЦГАООРБ. Ф. 10293. Оп. 1. Д. 237.
22. Центр документации новейшей истории Удмуртской Республики. Ф. 16. Оп. 1. Д. 12969.
23. Шумилов Е.Ф. История искусства Удмуртии: справ. Устинов, 1986.

Поэзия «Серебряного века» в музыке С.С. Прокофьева: стихотворения В.И. Горянского и З.Н. Гиппиус в опусе 23

К камерно-вокальному творчеству молодого С. Прокофьева относятся романсы 23 опуса, созданные в 1915 году. Для этого сочинения композитор использовал пять стихотворений: «Под крышей» В. Горянского, «Серое платице» З. Гиппиус, «Доверься мне» Б. Верина, «В моём саду» К. Бальмонта, «Кудесник» Н. Агнивцева. В данной статье рассматривается художественное своеобразие двух из них – В. Горянского и З. Гиппиус.

В творчестве *Валентина Ивановича Горянского* (1888–1949) ярко обозначена некая двойственность: с одной стороны, талант острого сатирика, а с другой – лиризм сострадания и сочувствия. Особенно заметен этот лиризм в раскрытии темы «маленького человека». Данная тема проходит через всю русскую литературу XIX века. Впервые мы встречаем «униженного и оскорблённого» героя в «Повестях Белкина» у А. С. Пушкина («Станционный смотритель»). Своеобразным «эталонном» такого персонажа является Акакий Башмачкин у Н. В. Гоголя («Шинель»). Всестороннее изображение внутренней жизни, психологии «маленького человека» находим в творчестве Ф. М. Достоевского, прежде всего в романе «Бедные люди».

Каждый писатель вносил в образ человека, стоящего в самом низу социальной лестницы, что-то своё. У Гоголя Башмачкин находится во власти окружающих его обстоятельств. Он ими поглощён, более того – уничтожен. Достоевский даёт возможность Макару Деушкину подвергать суду себя и действительность. Как писал исследователь поэтики романов Достоевского М. М. Бахтин: *«Мы видим не кто он («маленький человек». – И.З.) есть, а как он осознаёт себя <...>. То, что выполнял автор, – выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения»* [1, с. 28].

Касаются темы «маленького человека» не только прозаики, но и поэты. Например, у Н.А. Некрасов она доминирует в поэме «О погоде», в социальном очерке «Петербургские углы». В.И. Горянский становится продолжателем традиций классиков XIX века и раскрывает эту тему в начале XX века.

Сострадание и сочувствие к обездоленным имеет у Горянского глубоко личные истоки. Он – незаконнорождённый сын новгородской мещанки А.А. Александровой-Гурьевой и князя Э.А. Сулиман-Грудзинского. На протяжении детства, юности, молодости ему приходилось испытывать унижения, оскорбления, которым подвергались незаконнорождённые дети в тогдашней России. Жизненные обстоятельства усугублялись ещё внешними данными. Вот

как описывал облик Горянского Дон-Аминадо (А.П. Шполянский): «*Пришёл Валентин Горянский, талантливый, уродливый, тщедушный*» [2, с. 185].

О тяжёлой судьбе Валентина Ивановича писала и сестра поэта А.И. Иванова-Елина, вспоминая, что всю жизнь он провёл на грани и за гранью нищеты, одного его сына расстреляли немцы в годы оккупации Франции, сам он под старость почти ослеп. Зрение вернулось только через девять лет, после операции. Не случайно он выбрал себе псевдоним «Горянский» (настоящая фамилия – Иванов, как и отчество, дана ему по фамилии и отчеству его восприемника при крещении И.Л. Леонтьева-Иванова). Семантика псевдонима весьма прозрачна: общий корень с существительными «горе», «горечь», «горести».

Особенно глубоко тема «маленького человека» раскрыта Горянским в стихотворении «Под крышей»:

*Я не знаю, что такое осока,
Тихий берег и плакучая ива.
Я живу под самой крышей, высоко;
Жизнь моя молчалива.
Ни полей, ни лесов я не видел,
А говорят, они есть в самом деле.
Мне кажется, меня кто-то обидел.
Это было на прошлой неделе.
На прошлой неделе сказал мне кто-то,
Что я слеп, что я не знаю природы.
Что меня задушила работа,
И что дети мои такие уроды.
Но это не верно, ну правда же не верно.
Мои дети хороши, хотя бедны.
Я беден, и едят они скверно,
Оттого личики их бесцветны и бледны.
Я много вижу через маленькое оконце,
И душа моя совсем не ослепла.
Я вижу, как подымается солнце
Сквозь тучи дыма и мелкого пепла.
Вижу, как оно золотит трубы,
Как оно смеётся невнятно,
И прикладываю страстно синие губы
К стене, где играют солнечные пятна.
А сегодня у меня день наслажденья.
Даже забыл, что обижен недавно.
Сегодня я заметил весны пробужденье
И сделалось мне так хорошо, так славно.
День воскресный, на улицах тише,
Меньше дыму, солнце ярче, чем в буден.
Я смотрю на белые крыши.*

*Простор их всегда безлюден.
Думаю, поля зимою такие же точно.
В голове роятся тихие мысли...
Вижу под крышей, у трубы водосточной
Сосульки ледяные повисли.
Жёлтая стена полна была света,
Морозно и лучи ярки и быстры.
Одна сосулька, солнцем согрета,
Стала таять и бросала искры.
Искры сияли, переливались тонко,
И вдруг, огнями новыми играя,
Сорвалась сосулька и радостно, звонко
Разбилась о камни внизу сарая.
И весел я, и смеяться хочу я!
Разве не весны пробужденье я видел?
Кто сказал, что я живу, природы не чуя,
Тот меня напрасно обидел.
Нет, мне знакома улыбка природы!
Ничего, что мы в городе и что бедны...
Дети мои совсем не уроды,
Только слабы и бледны.*

В этом стихотворении поэт прибегает к приёму «нарративной маски»: автор говорит от лица и в стиле своего героя. Этот монолог помогает нам лучше понять психологию персонажа, проникнуться его чувствами и вызвать у себя эмпатию, чего и добивается автор. В художественном отношении стихотворение «Под крышей» не является поэтическим шедевром, оно длинное и довольно неуклюжее. Но в то же время, в нём изображено типично социальное явление, отражающее положение широких народных масс России в эпоху зарождающихся капиталистических отношений.

Стихотворение, как указывалось выше, написано от первого лица, поэтому в нём много личных местоимений: «я», «мне», «меня», «мои», «моя», «мы». Однако чтобы подчеркнуть типичность изображаемого, поэт использует и неопределённое («кто-то обидел»), и вопросительное в значении указательного («кто сказал») местоимения.

Герой воспринимает мир через окно (очевидно, единственное) своего жилища. Но сам он считает, что видит немало.

*Я вижу, как подымается солнце...
Вижу, как оно золотит трубы...*

Через «маленькое оконце» герой даже увидел пробуждение весны. То обстоятельство, что его восприятие пространственно ограничено, расширяет его творческое воображение: белые, покрытые снегом крыши домов представляют-

ся ему заснеженными полями, которых он никогда не видел в действительности. Из исповеди лирического персонажа мы узнаём, в каком бедственном положении находится его семейство. Они живут в каморке под самой крышей, плохо питаются, главу семьи «задушила работа».

Горянский затрагивает ещё одну важную социальную проблему: положение детей в период разрастающейся урбанизации. Детей главного героя называют «уродами» только потому, что «личики их бесцветны и бледны». В стихотворении «Под крышей» поэт впервые касается темы урбанизации, которую разовьёт и углубит в дальнейшем своём творчестве, сделав акцент на противопоставлении, а точнее, на противостоянии двух тематических линий – города и деревни. Это обстоятельство роднит его с русскими символистами, в символике которых город – «каменный плен», убогая реальность, а деревня и природа – прекрасная мечта, поэтический сон. Эпитеты стихотворения «Под крышей» ещё не лишены позитивного содержания: «золотые трубы», «солнечные пятна», «день наслаждения», «лучи ярки и быстры». Добавляют позитивности и наречия: «так хорошо», «так славно», «радостно, звонко». В позднем творчестве изображение города будет окрашено в мрачные, драматичные, порой трагические тона («Цветы на камне», «На дворе», «Дом печали»).

Чтобы передать во всей полноте чувства и мысли героя, Горянский использует такое изобразительно-выразительное средство, как олицетворение, в котором одушевлены неодушевлённые предметы: душа не слепа, солнце смеётся, играют пятна, улыбка природы. Этот троп показывает, что у материально бедного человека богатый внутренний мир, он тонко чувствует и понимает природу, хотя окружающие обвиняют его в том, что он «ни лесов, ни полей не видел, что он слеп и не знает природы». Но рассказ центрального персонажа, полный ярких образов (безлюдный простор крыш; полная света стена; сияющие, переливающиеся искры; радостно и звонко разбившаяся сосулька) говорят о том, что перед нами тонко и остро воспринимающая природу личность.

Прибегая к приёму «нарративной маски», в передаче монолога простого человека Горянский насыщает речь разговорными элементами: часто повторяющиеся союзы («что» в третьей строфе, «как» в четвёртой и пятой); повторение отдельных слов («вижу» в пятой и шестой) и словосочетаний («на прошлой неделе» во второй и третьей, «но это не верно» в четвёртой). Нарочитая упрощённость речи делает образ героя достоверным. Вводя элементы бытовой речи, Горянский обогащает и ритмическую составляющую своего стиха, добавляя в него новые интонации. Характерно высказывание Валентина Ивановича по этому поводу: *«Наиболее богата в ритмическом отношении обыкновенная разговорная речь <...>. Прочь – “слёзы и розы”!»* [Цит. по: 3, с. 550].

Совсем другим предстаёт стихотворение *Зинаиды Николаевны Гиппиус* «Серое платье», образец поэзии символизма. В нём можно найти все три составляющие поэтики этого модернистского литературного течения: и мистическое содержание, и символы, и расширение художественной впечатлительности.

*Девочка в сером платьице...
Косы как будто из ваты...
Девочка, девочка, чья ты?
Мамина... Или ничья.
Хочешь – буду твоя?*

*Девочка в сером платьице...
Веришь ли, девочка, ласке?
Милая, где твои глазки?
Вот они, глазки. Пустые.
У мамочки точно такие.*

*Девочка в сером платьице,
А чем это ты играешь?
Что от меня закрываешь?
Время ль играть мне, что ты?
Много спешной работы.
То у бусинок нить раскушу,
То первый росток подсушу,
Вырезаю из книг странички,
Ломаю крылья у птички...*

*Девочка в сером платьице,
Девочка с глазами пустыми,
Скажи мне, как твоё имя?
А по-своему зовёт меня всяк:
Хочешь эдак, а хочешь так.*

*Один зовёт разделеньем,
А то враждою,
Зовут и сомненьем,
Или тоскою.
Иной зовёт скукою,
Иной мукою...
А мама-Смерть – Разлукою,
Девочку в сером платьице...*

Символисты ставили символ на место конкретного образа, чтобы избежать приземлённости и фактографичности в изображении реальности.

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945) – яркий представитель поэзии русского символизма, его старшего поколения. Современники называли её «декадентской мадонной». Она начала писать стихи в семь лет. И уже в детских опытах отражались самые мрачные настроения. Как и у Горького, у Гиппиус были личные причины для подобного мировосприятия. Семья часто меняла ме-

сто жительства, девочке приходилось переходить из гимназии в гимназию, встречаться с новыми людьми, вступать в новые отношения. Тяжёлым потрясением для неё стала скоропостижная смерть отца от чахотки в 1881 году. У самой Зины нашли ту же болезнь. В шестнадцать лет она была уже известным поэтом. Встреча с Д.С. Мережковским и последующий брак с ним определили литературные вкусы и пристрастия Зинаиды Николаевны. Вместе с Д. Мережковским, К. Бальмонтом, Ф. Сологубом, В. Брюсовым она встала во главе нового литературного течения.

Основные мотивы ранней поэзии Гиппиус – это прославление мира фантазии, тоска от разобщённости с людьми и в то же время жажда одиночества. В центре стихотворения «Серое платице» образ ребёнка. Но это уже не тот ребёнок, которого мы видели у Горького, сочувствующего детям, задыхающимся «в тучах дыма и мелкого пепла». Девочка у Гиппиус – это, в первую очередь, символ. Символ чего-то страшного и уже по-настоящему (в отличие от Горького) уродливого: у девочки пустые глаза, косы из ваты. Она постоянно совершает пакости. В изображении этих пакостей Гиппиус прибегает к такому тропу, как градация. Градация идёт по нарастанию степени: от перекушенной нитки бус до сломанных крыльев птички. Девочка губит и неживые предметы (раскусывает нить, вырезает странички книг), и живые существа (росток, птичка). Она разрушает всё, к чему прикасается. Разрушение заменяет ей игру, основную деятельность детей. Перед нами как бы «анти-ребёнок». Выбирая имя для своей героини, Гиппиус по принципу нарастающей градации вновь выстраивает цепочку из имён существительных с негативной семантикой: разделенье, вражда, сомнение, тоска, скука, мука, разлука. В этой цепочке явно прослеживаются упомянутые выше мотивы лирики раннего творчества Зинаиды Николаевны: одиночество («разлука», «разделенье») и страдание от разобщённости («мука», «скука»).

В заглавие стихотворения Гиппиус выносит синекдоху – «серое платице»¹. Она намеренно заостряет внимание на предмете одежды девочки. Цвет платья выбран не случайно. Символисты придавали большое значение семантике колорита своих произведений. В этом обязательном условии творчества они были последователями импрессионистов в живописи, в частности, Гогена: *«Цвет, имеющий такие же вибрации, как и музыка, обладает способностью достигнуть того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе, – в её внутренней силе»* [Цит. по: 4, с. 70].

Известно, что цвет передаёт настроение, гамму чувств. Серый – ахроматический цвет, более того, смесь двух ахроматических цветов – белого и чёрного. Психология серого цвета такова: чаще всего он ассоциируется с безразличием, апатией, астеническим синдромом. Эзотерика связывает серый цвет с богом Сатурном, покровителем времени. Поэтому данный цвет соотносят с увядани-

¹ Синекдоха – перенесение значения с одного предмета на другой по принципу количественного между ними отношения, в частности, когда часть явления называется в значении целого.

ем, старением. Цветосимвол «серое платье» героини Гиппиус усиливает тему одиночества и общее гнетущее настроение стихотворения.

Созданию образа помогает звукопись. Особенно заметно это во второй, третьей и четвёртой строфах. Частое употребление слов с согласными «ск», «зк», «ст», «сп», «дс», «стр», «пт» воспроизводит впечатление неблагозвучности пространства художественного мира. Этому же служит интонация перечисления в третьей строфе. Монотонность перечисления усиливает образ жестоких «игр» героини. При этом Гиппиус использует глаголы с семантикой разрушения: раскушу, подсушу, ломаю.

Необычна архитектура произведения: первая вторая и четвёртая строфы состоят из пяти стихов (пятистишие), в третьей строфе девять стихов (нона), в пятой – восемь (октава). Гиппиус выделяет третью и пятую строфы. Именно они несут основную смысловую нагрузку. В третьей показано, чем привыкла заниматься девочка в сером платье, в восьмой раскрывается сущность символа стихотворения. Для усиления символики автор два существительных в восьмой строфе («Смерть» и «Разлука») пишет с заглавной буквы.

Интересен синтаксис данного произведения: масса многоточий и вопросительных знаков. Лирический герой хочет понять, кто перед ним (отсюда бесконечные знаки вопроса) и одновременно заставляет читателей самим думать, размышлять, разгадывать главную героиню (сплошные многоточия). Многоточием и заканчивается стихотворение. Зинаида Николаевна как бы подводит читателей к мысли, что у каждого из нас может быть своя «девочка в сером платье» как символ чего-то подспудного, мрачного, гнетущего.

Таковы некоторые художественные особенности стихотворений «Под крышей» и «Серое платье». Одновременно с созданием опуса 23 С. Прокофьев работал над оперой «Игрок» по роману Ф.М. Достоевского, либретто к которой написал он сам. Думаем, что это обстоятельство и остановило выбор композитора именно на произведениях Горького и Гиппиус, которым были близки взгляды и мысли великого русского писателя.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. 363 с.
2. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути / послесл. Ф. Медведева. М.: Книга, 1991. 330 с.
3. Ипатова С.А. (Полозкова), Горький / Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиограф. словарь: в 3-х т. / Российская акад. наук, Ин-т рус. лит (Пушкинский Дом) / (науч. ред. и сост. В.Н. Запевалов и др.). М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1. С. 549–552.
4. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм; пер. с польск. / вступ. статья И. Белзы. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

София Иванова, Екатерина Перова (Москва)

Российско-французские культурные связи: опыт и перспективы

Россия и Франция, обладая богатым культурным наследием, активно сотрудничают в области культуры уже несколько столетий и имеют богатую историю проведения масштабных мероприятий в области культуры, которые способствуют не только популяризации культурного наследия обеих стран, но и развитию диалога между народами.

Вторая половина XX века отмечена значительным увеличением числа международных выставок, проводимых как в России, так и во Франции. Уже начиная с Всемирной выставки 1900 года в Париже, французские выставки стали символом культурного разнообразия и технического прогресса. Россия активно участвовала в названной, как и в других международных выставках, представляя свою культуру и достижения. С другой стороны, ряд российских коллекционеров своими собраниями живописи в начале XX столетия представляли французскую культуру в России.

Россия активно разрабатывает культурную политику, направленную на укрепление международных культурных связей. В частности, страна уделяет внимание сотрудничеству с Францией, стремясь к расширению культурного обмена и совместной реализации выставочных проектов.

Франция относится к числу стран, для которых развитие культурных связей играет ключевую роль во внешней политике. Это подтверждается как историческими данными, так и актуальными событиями. Каждый год Франция организует более 10 000 культурных мероприятий в разных странах. У неё есть уникальная модель внешней культурной политики, которая ежегодно увеличивает финансирование культурных программ, охватывающих практически все страны мира, а также включает широкий круг участников и разнообразные акции во всех сферах культуры [2, с. 177].

Говоря о современных приоритетах внешней культурной политики Франции, стоит подчеркнуть, что она традиционно сосредоточена на своих бывших колониях в Африке и на европейских странах. В отношении России культурные связи остаются важным аспектом внешней политики в культурной жизни Франции, в экономической и политической областях. Это является результатом как богатой истории, так и активного развития современного русско-французского сотрудничества.

С петровских времён Франция была важным политическим и культурным партнёром России, а русско-французские связи влияли на ситуацию в Европе и в мире. В XVIII веке князь А.Д. Кантемир познакомил россиян с французской культурой, а также перевёл произведения ряда писателей на русский язык. Пер-

вый франко-русский союз (1756) открыл путь для развития отношений между странами. Во времена просвещённого абсолютизма идеи французских философов оказали влияние на образованные слои русского общества. Великая французская революция вызвала жёсткие меры со стороны российского правительства. Франция стала лидером межкультурного общения в Европе благодаря своей культуре, которая сохраняла европейские ценности и определяла модные тенденции.

Личность С.П. Дягилева также сыграла важную роль в формировании предпосылок культурного диалога между Россией и Францией. Причинами значительного влияния идей Дягилева на мировую культуру являются его художественная политика и организация «Русских сезонов». Эти мероприятия демонстрировали высокое мастерство и ценность традиционного балета, предлагая европейской публике новую эстетику этого вида искусства. Дягилев заранее готовил французскую публику к восприятию русского балета, начиная с живописных выставок, исторических музыкальных концертов и заканчивая оперой и балетом. Благодаря этому балет стал одним из самых популярных видов искусства в мире к середине XX века.

Российско-французские культурные отношения во второй половине XX и XXI вв. характеризуются тесным взаимодействием двух стран в области искусства, литературы, музыки, театра и других сфер культуры. Эти отношения развивались под влиянием исторических событий, политических изменений и культурных трансформаций.

В 1957 году Франция создала совместную межправительственную комиссию по культурным обменам, став одной из первых западных стран, сделавших этот шаг. СССР познакомился с французскими театрами, такими как «Опера» и «Комеди-Франсез», а Франция начала узнавать о молодых русских поэтах, таких как Е. Евтушенко, А. Вознесенский и других. В этот же период начались первые программы учебного обмена.

В 1960-х годах начался новый этап в развитии российско-французских культурных отношений, связанный с расширением культурных обменов и сотрудничеством между деятелями искусства и культуры обеих стран. Также важно отметить, что в это время начала развиваться программа научного и образовательного обмена, что способствовало расширению контактов между университетами и исследовательскими институтами обеих стран. Эти события положили начало долгосрочным культурным связям, которые продолжают и в наши дни.

В 1990-е годы, после распада СССР, российско-французские культурные отношения продолжали развиваться, хотя и столкнулись с новыми вызовами и трудностями. В этот период происходило активное сотрудничество между российскими и французскими музеями, театрами, музыкальными коллективами и образовательными учреждениями.

В XXI веке российско-французские культурные связи продолжают развиваться и укрепляться. Проводятся многочисленные мероприятия, направленные на расширение культурного обмена и сотрудничества между двумя странами.

Среди них можно выделить такие события, как «Год России во Франции» и «Год Франции в России», что способствует углублению взаимопонимания и сближению наших народов.

Среди знаковых культурных событий в этом направлении можно выделить Межгосударственный год «Франция–Россия–2010», перекрестные сезоны языков литературы 2012 года, в рамках которых было реализовано около 100 мероприятий для развития культурных связей, литературных и лингвистических обменов. Можно отметить и роль Московского государственного лингвистического университета в процессах межкультурного взаимодействия, которые способствуют укреплению двусторонних отношений, открытию новых областей для партнерства.

Прочный фундамент российско-французских связей помогает интенсивному диалогу между двумя культурами, история которых укоренилась в глубинах веков. 2014 год отличился внушительной программой под названием «*Rencontres culturelles France-Russie 2013–2014*», которая позволила французской общественности открыть для себя российские театральные группы, кинематографов и художников современности.

Все больше исследователей признают, что проведение перекрестного года культуры с другим государством становится ключевым инструментом для совершенствования международных культурных обменов [1; 3; 5]. Этот подход активно применяется и в Российской Федерации, где были успешно организованы перекрестные годы культуры с различными странами Европы, Южной Америки и другими регионами мира: «в 2014 г. были проведены программы перекрестного Года Россия–Великобритания, Года туризма Россия – Италия, Сезонов российской культуры в Австрии и Швейцарии, Сезона культуры с Францией» [3, с. 32]. Сезоны культур – еще одно значимое направление международного сотрудничества, включающее крупные мероприятия двустороннего характера. Следует отметить, что в рамках этого направления реализуются университетские, научные и другие обмены. Мероприятия, входящие в программу сезонов, способствуют развитию длительных партнерских отношений между странами, в т. ч. между Россией и Францией.

Сегодня также существуют виртуальные мероприятия в рамках культурных связей, которые стали активно развиваться после пандемии *COVID-19*: «Сетевой режим позволяет всем участникам оперативно “погрузиться” в рассматриваемую проблему, получить быстрый доступ и работать в едином информационном пространстве, а также служит каналом распространения опыта работы...» [4, с. 157].

Менее масштабна, но не менее значима деятельность российских и зарубежных центров науки и культуры, в рамках которых проводятся совместные круглые столы, международные конференции, семинары, форумы, выставки; например, Российский центр науки и культуры в Париже, Российский духовно-культурный православный центр в Париже и другие [5].

Начиная с 2022 года, политические факторы оказали значительное влияние на межкультурное сотрудничество. Изменения в политической обстановке,

вызванные конфликтами и санкциями, привели к определённым ограничениям в культурных обменах. Тем не менее, несмотря на эти трудности, культурное сотрудничество продолжает оставаться важным аспектом двусторонних отношений. В 2022 году и позже был реализован ряд инициатив, направленных на поддержание культурных связей, что свидетельствует о стремлении обеих сторон сохранить диалог и взаимопонимание даже в условиях политической напряженности. Так, в 2022 году в Париже прошли Дни духовной культуры России, которые включали музыкальные мероприятия и выставки, в частности, выставку, посвященную 150-летию Сергея Рахманинова. Эти мероприятия способствовали привлечению внимания широкой публики к русским культурным достижениям в разных жизненных сферах.

Таким образом, российско-французские культурные отношения во второй половине XX и XXI веках являются ярким примером тесного взаимодействия и сотрудничества двух стран. Они играют важную роль в формировании современной культурной политики и международных связей в целом, способствуя не только развитию дружеских отношений, но и созданию условий для экономического сотрудничества и политического диалога. Основой для более глубокого взаимодействия в близких сферах – науки, технологий, образования – могут стать взаимные интересы прежде всего в области культуры.

Литература

1. Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Культурные сезоны как форма внешней культурной политики (на примере России и Франции). СПб.: Вестник СПбГУКИ, 2011. № 2. С. 30–35.

2. Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Российско-французские культурные связи начала XXI века в контексте внешней культурной политики Франции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2008. № 3. <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiysko-frantsuzskie-kulturnye-svyazi-nachala-xxi-veka-v-kontekste-vneshney-kulturnoy-politiki-frantsii> (Дата обращения: 11.01.2025).

3. Носкова Н.А. Международные культурные обмены как инструмент реализации государственной культурной политики // Петербургский Экономический журнал. 2016. № 2. С. 31–36.

4. Охотникова Т.В. Фестиваль культурного обмена // Вестник КАЗГУКИ. 2018. № 4. С. 154–157.

5. Перова Е. Ю. Международные культурные связи : учебное пособие для бакалавров-культурологов. СПб.: Наукоемкие технологии, 2023. 82 с.

Владимир Ионесов (Самара)

**Вспоминая Клода Леви-Строса:
знание прошлого как ступени в будущее**

*Интерес к прошлому, на самом деле – лишь интерес к настоящему;
прочно связывая настоящее с прошлым, мы надеемся
придать ему большую устойчивость, укрепить настоящее,
с тем и чтобы помешать его бегу и превращению в прошлое.*

Клод Леви-Строс.

Мифологии: Человек голый [3, с. 575]

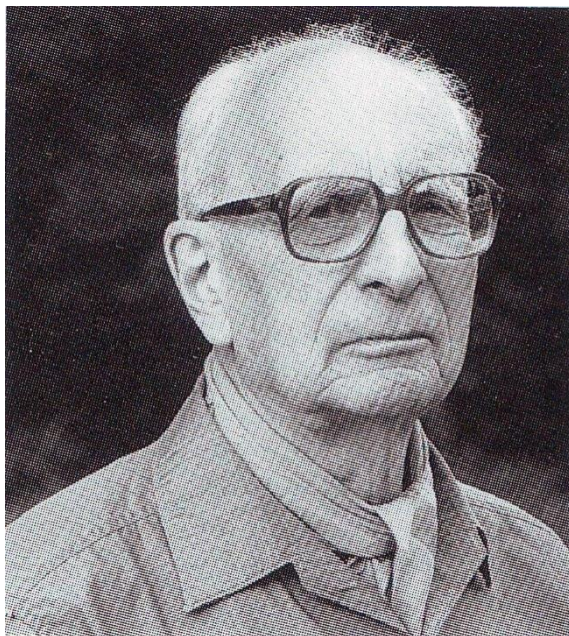
28 ноября 2023 г. исполнилось 115 лет выдающемуся антропологу, а 30 октября 2024 г. приходится на 15 годовщину со дня его смерти, но интеллектуальное наследие Клода Леви-Строса продолжает помогать открывать в культуре новые смыслы, возможности и знания о себе и мире [2].

Основатель этнологического структурализма – настоящий «мудрец, сидевший у корней дерева под радугой человеческих культур» (Вяч. Вс. Иванов).

Моё знакомство с трудами Клода Леви-Строса началось, как и у многих гуманитариев, в студенческие годы, когда в стенах исторического факультета Самаркандского государственного университета я осваивал зарубежную историографию по философии культуры, археологии и этнографии. Специализировавшись в изучении социальной истории и ритуальной практики центрально-азиатских цивилизаций эпохи бронзы, я пытался собрать тот методологический инструментарий, который позволил бы интерпретировать артефакты древних обществ и выявлять взаимосвязь между материальными, мифологическими и социальными процессами в развитии постпервобытной культуры. К тому времени я уже определился в своих научных интересах и искал возможность систематизировать материал для дипломной работы. Однако научной литературы по методологическим вопросам всегда не хватало, особенно в отношении современных иностранных авторов. В советское время немногие зарубежные исследователи в области гуманитарных и социальных наук удавалось достать и издать в стране. Подавляющее большинство зарубежных культурологов присутствовали в библиотеке лишь виртуально – в виде критических обзоров, рецензий, идеологизированных разъяснений и упоминаний их работ и имён. По этой причине почти каждая новая книга иностранного ученого-гуманитария, вышедшая из печати, мгновенно становилась раритетом и буквально зачитывалась до дыр.

Одним из таких изданий стала знаменитая работа Леви-Строса «Структурная антропология» [4], которую сам автор считал главным «манифестом

структурализма». Публикация этой книги на русском в 1983 г. стала настоящим событием для научной общественности. Идеи Леви-Строса о структурных методах изучения культуры оживлённо дискутировались в университетских аудиториях, и я впервые для себя открыл совершенно необычный подход к интерпретации артефактов, где структура становилась самым семантически-информативным носителем культурного смысла.

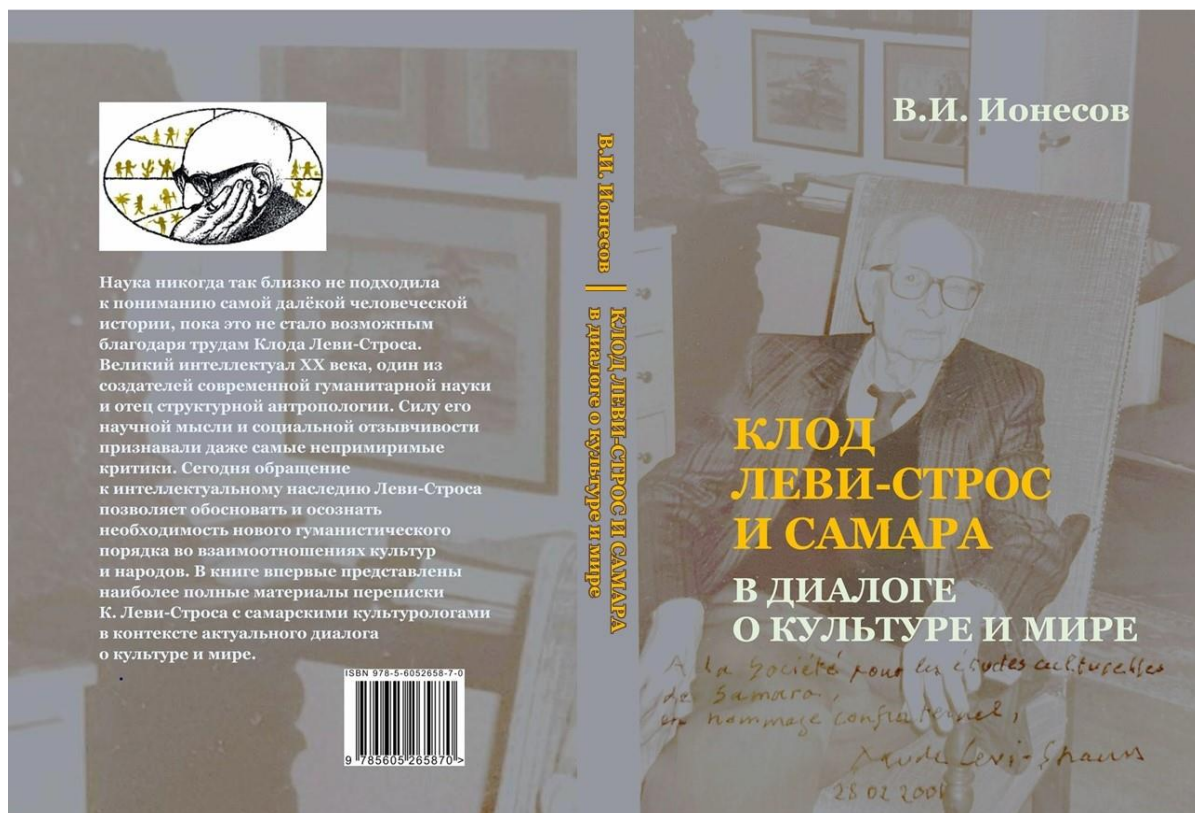


Клод Леви-Строс.
Фото из книги «*Look. Listen. Read*» (1997),
переданной Клодом Леви-Стросом
Самарскому культурологическому обществу
«Артефакт – культурное разнообразие»

Признаюсь, что сначала я воспринимал структурализм излишне критически и односторонне, находясь под воздействием господствующей тогда научной исторической традиции. Мне казалось, что структурализм абсолютизирует роль надстроечных механизмов в культуре и пренебрегает её более фундаментальными основаниями. Однако всякий раз ловил себя на мысли, что нашёл в структуральной теории Леви-Строса что-то чрезвычайно важное и полезное для своих научных изысканий. Я всё больше убеждался в том, что эта теория может быть весьма эффективной в анализе и толковании культурных явлений, а в ряде случаев именно структурные методы позволяют исследователю проникнуть туда, куда мысль человека ещё не заглядывала.

Так началось моё обращение к структурализму как одному из самых значительных методологических движений интеллектуальной мысли в XX веке. С помощью детально разработанной структурной антропологии К. Леви-Строс сумел придать предельно абстрактным категориям культуры вполне конкретный, доступный и зримый человеческий смысл. Никто так близко не подходил к человеку и так глубоко не погружался в его культурный мир и сознание, как это удалось сделать Леви-Стросу. Уже только поэтому его структурная антрополо-

гия для меня стала наиболее чётко выстроенной гуманистической теорией в науке о культуре.



*Книга «Клод Леви-Строс и Самара в диалоге о культуре и мире».
Самара: Самарама; Прайм, 2024. 302 с.*

Когда в декабре 1994 г. я и мои коллеги по кафедре культурологии Самарского государственного института культуры и искусств объявили о создании Самарского культурологического общества «Артефакт – культурное разнообразие», мы почти сразу начали готовиться к проведению научных семинаров по насущным вопросам культурного развития. Несколько таких семинаров было успешно проведено, и они стали отправными точками для дальнейших изысканий и проектов. Но нам хотелось развернуть большую дискуссию с участием известных экспертов и выдающихся культурологов мира о том, что и как в культуре меняется, откуда и куда она движется, с чем сталкивается и чему учит. Я подумал, а почему бы нам не обратиться к Клоду Леви-Стросу? Кто, как не заслуженный французский мыслитель и его структурная антропология, мог бы распознать природу и логику трансформаций меняющейся культуры. Быть может, в разломах и щелях переходного развития России удастся «разглядеть и подслушать» генезис новых структурных образований, истоки социальной мифологии и расшифровать ритуально-символические артикуляции культуры. К тому же стремительно приближался юбилей ученого: 28 ноября 1998 г. Леви-Стросу исполнится 90 лет. Сомнения исчезли. И мы стали готовиться к организации семинара в честь основоположника структурной антропологии и почет-

ного профессора Коллеж де Франс, одного из самых престижных научно-образовательных учреждений Франции.

Тема предстоящего семинара «Структурализм и экология культуры: уроки гуманизма и нравственности», на наш взгляд, заслуживала того, чтобы развернуть междисциплинарный разговор о том, как структурализм может способствовать пониманию и умиротворению современной культуры. И тогда я написал К. Леви-Стросу письмо, в котором рассказал о проектах самарских культурологов и нашем предстоящем форуме. Я также обратился к исследователю с просьбой прислать Самарскому культурологическому обществу какую-либо из своих книг в английском переводе для нашего библиотечного фонда. И совсем скоро пришло ответное послание. Идея общечеловеческого культурного сотрудничества всегда была очень близка и дорога ученому, и в знак своей сопричастности к деятельности Общества К. Леви-Строс прислал самарским культурологам два американских издания своих новых книг «История рыси» («*TheStoryofLynx*») [7] и «Смотри. Слушай. Читай» («*Look. Listen. Read*») [6].

В своём первом письме от 24 июня 1997 г. Леви-Строс написал: *«У меня есть две самые последние мои книги на английском. Я с радостью отправляю их Вам, и желаю Вам успеха в проведении вашего семинара»*. Семинар был проведён в декабре 1998 г. в Самарском государственном институте культуры и искусств в ореоле надежды и впредь не прерывать наш разговор с Леви-Стросом. В это время мы уже активно занимались продвижением недавно запущенного проекта Самарского культурологического общества, который назывался «Человек культуры мира». Посредством данного проекта стремились включить в диалог с самарскими культурологами мировых деятелей науки и искусства, чтобы получить от них ответы на насущные вопросы современности, в том числе, что и как происходит с культурой в эпоху глобальных трансформаций.

Спустя некоторое время Леви-Строс сообщил: *«Я глубоко благодарен Вам за ту конференцию, которую вы провели по случаю моего девяностолетия. Пожалуйста, примите мою благодарность за вашу работу и мои приветствия членам Самарского культурологического общества» (27 февраля 2001 г.)*. Выдающийся антрополог поддержал новый проект самарских культурологов и поделился своими размышлениями о проблемах жизнеспособности современной цивилизации. Он был по-прежнему обеспокоен тем, что мировое сообщество всё ещё не научилось отвечать на демографические и техногенные вызовы – перенаселенность планеты, экономическую поляризацию и структурную деформацию межкультурных связей. На вопрос о том, как, по его мнению, можно предельно кратко выразить смысл культуры, Леви-Строс лаконично ответил: *«Приобщение к творчеству и знание прошлого»*.

Отвечая на мой вопрос, что для него означает культура мира, учёный обратил внимание на необходимость более ответственного отношения человека к среде своего обитания, которую люди необдуманно эксплуатируют и разрушают. Культура мира – это, прежде всего, способность людей организовывать порядок во взаимоотношении человека и природы, при котором достигается возможность не подавлять самонадеянно и кичливо наше природное окружение, а

скромно и осмысленно дополнять его, сохраняя и приумножая разнообразие всех видов жизни на Земле. По словам Леви-Строса: *«Культура мира заключается в согласии людей занимать более скромное место на нашей планете и в культивации способности сохранять разнообразие окружающей нас природы».*

В своём письме от 27 февраля 2001 г. К. Леви-Строс отметил, что всегда помнил о том, что структуральная лингвистика своё начало получила более ста лет назад недалеко от Самары – в Казанском университете. Так французский антрополог всячески подчёркивал вклад в разработку структуралистской методологии представителей Казанской лингвистической школы. Основатель этой школы, выдающийся лингвист Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ работал в Казани в 1874–1883 гг. Вместе со своими учениками и коллегами, среди которых были Н.В. Крушевский, В.А. Богородицкий, С.К. Булич и некоторые другие учёные, И.А. Бодуэн де Куртенэ заложил основы сравнительного языкознания, разработав методологический инструментарий структурной лингвистики.

На неопровержимые факты вмешательства сознания в жизнь языка И.А. Бодуэн де Куртенэ ясно указывал уже в 1908 г. Сознание конструирует для человека когнитивный инструмент в виде языка и предлагает ему участвовать в распознавании мира. В каждом слове – прочерченный след жизни, осознанный опыт, высвеченный сознанием образ, дорожный знак. Язык несёт в себе различные и специфицированные когнитивные установки, он подсказывает, распознаёт и маркирует действительность. В наши дни становится всё более актуальным утверждение И.А. Бодуэна де Куртенэ о том, что стремление к новым формам межкультурной коммуникации является «благодетельной реакцией против овладевшего всеми человеконенавистничества» [1].

Открытия Казанской лингвистической школы в области сравнительного типологического анализа языковых систем предвосхитили появление многих идей К. Леви-Строса. «Всё что мы знали от лингвистов о языке и считали его исключительными свойствами, как выяснилось, существует в сердцевине всей живой материи: генетический и вербальный код обладают одними и теми же характеристиками и функционируют сходным образом», – отмечал учёный [5, с. 166].

Ключевую роль в обращении К. Леви-Строса к трудам русской лингвистической школы сыграла встреча с Романом Якобсоном в Соединённых Штатах Америки в 1941–1942 гг. [10]. «Мы сразу почувствовали интеллектуальную близость, наша дружба была предопределена», – вспоминал К. Леви-Строс [5, с. 68]. Именно Р. Якобсон познакомил Леви-Строса с творчеством и идеями И.А. Бодуэна де Куртенэ, Ф. Соссюра, Н.С. Трубецкого, В.Б. Шкловского. «В то время я был в некотором роде наивным структуралистом. Я занимался структурализмом, даже не подозревая об этом. Якобсон открыл мне существование доктрины, уже сформулированной в одной дисциплине: лингвистике, которой я никогда не занимался. Для меня это было озарением» [8, р. 62–63].

26–27 ноября 2009 г. в честь 100-летия французского антрополога усилиями Самарского культурологического общества «Артефакт – культурное разнообразие» и при участии Самарской государственной академии культуры и ис-

кусств (ныне Институт культуры) была организована международная конференция «Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития» [9]. Готовясь к знаменательному событию, юбилару был отправлен памятный подарок от имени самарских культурологов. Это была бисерная вышивка, изготовленная специально для него тогда ещё студенткой Наталией Рутиновой.



А) Арт-поделка в виде деревянного панно

С надписью «From humanity to Claude Lévi-Strauss»

(по мотивам работы Эдварда Дрантлера / Edward Drantler);

Б) Артефакт в виде тканой орнаментальной бисерной ленты,

декорированной приветственным посланием к 100-летию Клода Леви-Строса.

Отправлено юбиляру от имени Самарского культурологического общества в сентябре 2009.

Автор: Наталия Рутинова

Вскоре от Леви-Строса пришло подтверждение о получении нашей посылки: «Я только что получил замечательно орнаментированный бисерный пояс, и я от всего сердца благодарен вам за этот подарок к моему 100-летию юбилею» (7 января 2009 г.).

То было последнее письмо, которое мы от него получили: 30 октября 2009 г. Леви-Строса не стало.



SAMARA STATE ACADEMY OF CULTURE AND ARTS
INTERNATIONAL COMMISSION
ON URGENT ANTHROPOLOGICAL RESEARCH
SAMARA SOCIETY FOR CULTURAL STUDIES

DIVERSITY AND IDENTITY

Humanistic Foundations of World Heritage
and Multicultural Development

Proceedings of International Scientific Conference



Dedicated to Memory of Claude Lévi-Strauss

Edited by Vladimir I. Ionesov
and Garry W. Trompf

Samara 2010

*Сборник «Разнообразие и идентичность:
гуманистические основания всемирного наследия
и мультикультурного развития»
с материалами Международной конференции,
посвящённой 100-летию и памяти Клода Леви-Строса (2010, Самара)*

В переписке с Клодом Леви-Стросом приходилось не раз убеждаться в том, что интеллектуальное величие человека в немалой степени измеряется его способностью делать далёкое близким, недостижимое – достижимым, сложное – простым, сугубо личностное – общечеловеческим, стороннее – сопричастным. Наука вдохновляет и побуждает своего творца быть отзывчивым, доступным и вовлечённым в большой диалог с современностью. Знания проясняют, практики убеждают, ценности направляют – таким предстаёт путь личностного подвижничества в науке. Истинный творец культуры стремится быть там, где рождаются новые идеи и замыслы, созвучные наболевшему, пережитому и поучительному опыту своих профессиональных изысканий. На этом пути выстраивается жизненная стратегия соединять людей и сближать культуры, поддерживать связь времён и поколений, отзываться на вызовы времени как в глобальном масштабе, так и на уровне простого человеческого участия.

Литература

1. Бодуэн де Куртенэ И.А. Неизвестное выступление И.А. Бодуэн де Куртенэ по проблеме международного языка (публикация подготовлена С.Н. Кузнецовым) // Проблемы международного вспомогательного языка / отв. ред. М.И. Исаев. М.: Наука, 1991. С. 229–232.
2. Ионесов В.И. Клод Леви-Строс и Самара в диалоге о культуре и мире. Самара: Самарама; Прайм, 2024. 302 с.
3. Леви-Строс К. Мифологии: Человек голый. М.: Флюид, 2007. 784 с.

4. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983. 511 с.
5. Леви-Строс К., Эрибон Д. Издалека и вблизи / пер. с фр. И. Панферовой. М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 288 с.
6. Lévi-Strauss C. Look, Listen, Read. New York: BasicBooks, A Devision of HarperCollins Publishers, Inc., 1997. 202 p.
7. Lévi-Strauss C. The Story of Lynx. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995. 276 p.
8. Lévi-Strauss C. & Éribon D. De près et de loin. Paris: O. Jacob, 1988. 254 p.
9. Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития / под ред. В.И. Ионесова, Г. Тромпфа. Самара: ООО «Изд-во ВЕК#21», 2010. 524 с.
10. Якобсон Р., Леви-Стросс К. Переписка. 1942–1982. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2022. 424 с.

Чичерины и Тамбовский край

Старинный дворянский род Чичериных хорошо известен на Тамбовщине. В губернии Чичерины владели крупными поместьями в сёлах Берёзовка, Караул, Кариан, Новая Ляда, Перикса, Покровское и др. [2]. Но старейшим из имений считается Покровское в Козловском уезде (ныне с. Покрово-Чичерино Петровского муниципального округа). Предположительно, во второй половине XVIII века оно принадлежало тамбовскому воеводе, статскому советнику Дементию (Дементьяну) Андреевичу Чичерину (1732 – не ранее 1803). В 1794 году он получил грамоту на дворянство и был внесён в шестую часть дворянской родословной книги Тамбовской губернии, как впоследствии и его потомки. Первым из достоверно известных владельцев имения был его сын Василий (1764–1833), полковник Преображенского полка, а с 1828 года – внук Николай (1803–1859), сын Василия Дементьевича, отставной поручик конно-егерского полка, *«человек ясного и твёрдого ума, высокого нравственного строя, с сильным характером, с глубоким знанием людей, с тонким литературным вкусом и врождённым чувством прекрасного»* [4, с. 48].

После отставки Василий Дементьевич в основном жил с семьёй в Тамбове и в Покровском бывал иногда. Николай Васильевич, напротив, женившись в 1827 году на дочери губернского прокурора Екатерине Борисовне Хвошинской (1807–1876), три года жил с семьёй в Покровском, но затем его семья выехала на лечение в Москву и уже не вернулась в имение. Всё внимание Н. В. Чичерина было направлено на благоустройство новой усадьбы – Караул, приобретённой в 1837 году у Сергея Васильевича Вышеславцева, деда известного искусствоведа, специалиста по западноевропейской живописи Алексея Владимировича Вышеславцева¹, уроженца села.

В XVII веке село Караул было сторожевой заставой. По проекту московского архитектора С.И. Миллера Н.В. Чичерин выстроил в Карауле дом-дворец, «полезная площадь» которого составляла 1500 квадратных метров [12, с. 458]. Дом стоял на холме по правому берегу реки Вороны и представлял собой *«прямоугольник с фланкирующими ротондами по трём углам здания, а четвёртый – завершён голландским щипцом, равно как и центральная его часть со сторо-*

¹ Алексей Владимирович Вышеславцев (1831–1888) — автор трудов по искусству: «Джотто и джоттисты», «Искусство Италии. XV век: Флоренция», «Умбрия и живописные школы Северной Италии в XV столетии», «Полная биография Рафаэля». Свою библиотеку, коллекцию гравюр, картин, скульптур завещал в дар Художественного отдела Нарышкинской читальни в Тамбове. Несколько полотен из частной коллекции Вышеславцева хранятся в Тамбовской областной картинной галерее.

ны фасада» [8, с. 123] (рис. 1). Он был трёхэтажный, но центральная часть имела два этажа. *«С трёх сторон дома по проекту пензенского садовода Макзига был разбит в европейском вкусе сад и парк, с павильонами в готическом стиле, гротами, беседками, аллеями, оврагами»* [12, с. 458]. Заметим, что за советами по благоустройству имения Николай Васильевич частенько обращался к другу и соседу, врачу Сергею Абрамовичу Баратынскому, младшему брату известного русского поэта.

Помимо дома, на территории усадьбы площадью в 1748 гектаров с течением времени разместились церковь, семейное кладбище со склепом, домики для гостей, управляющего, сторожей, мельница, оранжереи, теплицы, конный двор. *«В усадьбе был вырыт подземный ход, соединявший барский дом с церковью, рекой и хозяйственным двором»* [там же]. После смерти отца имение наследовал его старший сын Борис Николаевич.

Б.Н. Чичерин, родившийся в Тамбове и окончивший там гимназию, известен как правовед, историк, философ, публицист, педагог. Его называют основоположником русской политологии, теоретиком русской исторической науки. В каждой области деятельности он явил себя энтузиастом. Одно перечисление званий почётного члена таких знаковых для России учреждений, как Петербургская академия наук, Московский университет, Русское физико-химическое общество, Физическое отделение Общества любителей естествознания, говорит о признании заслуг Б.Н. Чичерина. Немало полезного сделал он и для Тамбовской губернии, участвуя в работе земства, *«в строительстве Тамбово-Саратовской железной дороги (как директор от Кирсановского земства)»* [12, с. 459].

В имении Караул Б. Н. Чичерин работал над магистерской диссертацией «Областные учреждения России в 17 веке», которую писал, окончив юридический факультет Московского университета. После её успешной защиты (1856) был оставлен в университете для подготовки к профессорскому званию, в 1861–1868 годах там же возглавлял кафедру государственного права юридического факультета.

Своё имя в историю Российского государства, только по дипломатической стезе, внёс племянник Бориса Николаевича, младший из трёх детей Василия Николаевича Чичерина – Георгий Васильевич Чичерин (1872–1936) – первый нарком иностранных дел молодой страны Советов. Будучи на этом посту, он двенадцать лет добивался (и добился!) мирового признания пролетарской России, преодолев дипломатическую изоляцию в условиях неприкрытой вражды и военной интервенции не одного десятка государств. Он же наладил контакты с Турцией, Афганистаном, Ираном (Персией), Мексикой и Уругваем, установил культурные и научные связи с Колумбией, Аргентиной и Бразилией. Г. В. Чичерин *«пытался не только разорвать единый антисоветский фронт, но и создать благоприятные условия для американо-российского сотрудничества, особенно в экономической области. <> осознавая, что в XX в. именно Соединённые Штаты станут одним из важнейших центров мировой политики»* [11, с. 62–63].

Однако в данной статье акцент будет сделан на других показательных сторонах рода Чичериных с целью презентовать как больше ценителей прекрасного в литературе, живописи и музыке в контексте связи с Тамбовским краем. По вектору развития культуры края познакомим также с деятельностью старшего брата Георгия Васильевича – Николая Васильевича.

Государственные деятели Б.Н. и Г.В. Чичерины были страстными поклонниками литературы и искусства. Это не должно вызывать удивления, если вспомнить, что в дворянских семьях принято было детей обучать разным видам искусства, прививая и развивая их интерес к чтению, к книге.

Литературой Борис Николаевич страстно увлекался с детства. Он писал: *«Я помню себя четырёхлетним мальчиком, сидящим на диване в умётской гостиной и внимательно слушающим Павлова, который, сидя возле меня, читал мне “Тришкин кафтан”. Помню также отца, читающего мне басню “Госпожа и две служанки” <...> в то время я и сам уже умел читать. <...> первую и любимейшею моею книгою были басни Крылова. <> я их постоянно перечитывал и многие знал наизусть. К стихам я вообще был очень восприимчив и легко их заучивал»* [2, с. 95]. К десяти годам Борис Николаевич уже знал сочинения Жуковского, Карамзина, Мольера, Расина, Корнеля. Для «развлечения» гостей были разучены стихи из «Бориса Годунова» Пушкина, «Конь» Языкова и другие стихотворения. Много лет спустя как большой любитель поэзии Борис Николаевич декламировал по памяти первую часть «Фауста» И.В. Гёте. Закономерно, что такой повышенный интерес к литературе в дальнейшем привёл Чичерина к написанию стихов и прозы.

С малых лет Борис Николаевич был одержим и рисованием. В своих «Воспоминаниях» он пишет: *«Я постоянно что-нибудь чертил или копировал карандашом»* [2, с. 128–129]. Заметив увлечение сына и серьёзность намерений, родители пригласили ему учителя. *«Эти уроки, – вспоминал Б.Н. Чичерин, – были для меня источником бесконечных наслаждений»* [там же, с. 129]. Не став живописцем, он сделался собирателем картин и гравюр, составив целую галерею в имении Караул.

Прекрасное собрание живописных полотен и скульптур выдающихся западноевропейских и русских художников – достопримечательность дома. В их числе такие творения, как «Аполлон, обдирающий Марсия» великого венецианца XVI века Паоло Веронезе, «Портрет неизвестного» другого титана эпохи Возрождения, испанца Диего Веласкеса. Значительное место в коллекции занимали картины голландских и фламандских мастеров, которых особенно любил хозяин: «Оплакивание Христа» Якопо Пальмы Младшего, «Портрет бургомистра Харлема» Питера Назона, «Ущелье в горах» и «Пейзаж с водопадом» Сальватора Розы, «Портрет молодого человека» Каспара Нейшера, «Сцена в кабачке» Карре Францискуса, «Вид реки Мас» Яна ван Гойена, «Мужской портрет» Михеля Миревельта; портреты античных мастеров и классиков. Русские художники представлены работами В. Тропинина, В. Боровиковского, В. Серова, И. Айвазовского. Целый зал в доме занимала богатейшая коллекция гравюр (их насчитывалось более полутора тысяч) – А. Дюрера, Х. Рембрандта,

А. Остаде, Л. Лейденского. На листах можно было видеть лица героев войны 1812 года и представителей русской культуры и искусства, авторами которых являлись первоклассные художники и гравёры XVII–XIX веков: братья А. и И. Зубовы, Е. Чемесов, А. Ухтомский, А. Осипов, Н. Уткин.

Высоким достоинством отличались графические произведения, посвящённые писателям и поэтам. Одухотворённость, красота, изящество – вот характерные черты изображений А. Кантимира, Д. Фонвизина, А. Радищева, В. Капниста, М. Кукольника. В коллекции блистала целая плеяда театральных звёзд: актёр и первый директор русского театра Ф. Волков, первая актриса придворного театра Т. Троеспольская, балерина А. Истомина, воспитанная А. Пушкиным, трагическая актриса Е. Семёнова. Таким образом, собрание гравюр Б.Н. Чичерина отличалось богатством образов и стилей. Драгоценной семейной реликвией был кубок гетмана Полуботка, далёкого предка жены Б.Н. Чичерина Александры Алексеевны, внучки известного русского поэта XVIII века В.В. Капниста.

Собирать коллекцию Борис Николаевич начал в 1860-х годах. Он посещал музеи и частные коллекции во время путешествий по Европе с Николаем, старшим сыном Александра II, к которому был приглашён в учителя. Приведём строки из его книги воспоминаний: *«Мы с жадностью посещали музеи в Гааге, Амстердаме, Гарлеме, Лейдене, Роттердаме, здесь я положил начало и своему собранию картин, продолжал собирать гравюры»* [2, с. 204]. Вот несколько примеров о приобретении гравюр: *«Каждый день после завтрака я шёл в музей или чаще заходил к продавцу гравюр Фишеру, у которого был порядочный материал. В Копенгагене я разыскал у одного любителя собрание гравюр. Здесь я приобрёл перл своей коллекции – великолепный оттиск “Поэта Виргилия в корзине” Луки Лейденского»* [там же]. *«Здесь (в Копенгагене. – Е.К.) я положил начало и своему собранию картин»* [там же]. Починком стали два фамильных портрета Петра Назона, которые ему продал директор Гаагского музея за триста франков.

Приобретались живописные полотна и гравюры в Москве и Петербурге, значительно расширив коллекцию картин, гравюр, фарфора. *«Переселившись в деревню после выхода в отставку, я перевёз туда свои картины <...> Теперь к этому присоединилась кое-какая старинная мебель, люстры, вазы, фарфор, гравюры, частью унаследованные женою, прикупленные в Петербурге»* [там же, с. 206].

Так на протяжении более чем полувека формировалась коллекция произведений искусства Б.Н. Чичерина. В ней своё место заняли работы друга, уроженца Тамбовской губернии Владимира Осиповича Шервуда¹ (1832–1897): портреты матери, жены Бориса Николаевича и его самого, а также пейзаж «Горное озеро».

¹Владимир Осипович Шервуд (1832–1897) родился в селе Ислеево Елатомского уезда Тамбовской губернии (ныне Рязанской области). Проявил себя как архитектор, скульптор, акварелист, пейзажист, портретист. Занимался книжной иллюстрацией.

Портрет матери Бориса Николаевича, Екатерины Борисовны Чичериной, – одна из ранних живописных работ художника. На полотне есть монограмма Шервуда и дата – 1857 июля 15. Внимание привлекает изображение черт молодого лица 50-летней женщины с лёгким румянцем и кротким взглядом.

Портрет Бориса Николаевича написан в традиции парадных портретов. Чичерин позирует художнику, стоя на фоне колонны, демонстративно подбоченившись и слегка облокотившись о спинку кресла (рис. 2). Приведём оценку тамбовского искусствоведа Е.И. Саляховой: *«Эта заданность позы внутренне противоречит задумчивости взгляда, общему сосредоточенному выражению лица, так же как щёгольские аксессуары – массивная золотая цепочка часов, драгоценная булавка галстука и модные перчатки – внутренне диссонируют со строгостью костюма»* [6].

Портрет графини Александры Алексеевны Капнист, будущей жены Бориса Чичерина, мог стать свадебным подарком жениха. Такое предположение проистекает из сравнения двух дат. В некоторых источниках портрет датируется 1870 годом, хотя свадьба состоялась 25 апреля 1871 года. Художник запечатлел хрупкую нежную девушку, сидящую на фоне тенистого парка (рис. 3). Сашеньке Капнист Борис Николаевич посвятил такие стихотворные строки:

*Но ты явилась, как виденье,
Как Гость из тверди голубой,
И то, что было сновиденье,
Я вдруг узрел перед собой.*

Все три работы В.О. Шервуда с 1987 года украшают экспозицию в Доме-музее Георгия Васильевича Чичерина в Тамбове.

Упомянутый пейзаж «Горное озеро» (рис. 4) наполнен романтическим ощущением южной природы, с 1961 года он хранится в Тамбовской картинной галерее; написан холст маслом, в Лондоне.

Не меньшее восхищение вызывает уникальная библиотека Бориса Николаевича, насчитывавшая более пяти тысяч книг на русском и иностранных языках (в сафьяновых и позолоченных переплётах). Корешки книг блистают именами И. Канта и Г. Гегеля, Ф. Шеллинга и Ж.-Ж. Руссо, А. Данте и У. Шекспира, а также Д. Байрона, А. Пушкина, Л. Толстого, И. Тургенева, Е. Баратынского...

«В особом небольшом шкафу <...> стояли учёные труды самого Бориса Николаевича: пятитомная “История политических учений”, “Наука и религия”, “Основания логики и метафизики”, “Собственность и государство”, двухтомный труд по химии.

Тщательно хранились красиво переплетённые толстые тетради рукописей — “Воспоминания”» [5, с. 422].

По поводу своих музыкальных способностей и обучения музыке Борис Николаевич высказался так: *«Одержимый с младенчества страстью к рисованию, я не имел ни малейшей склонности к музыке. Однако меня учили и этому искусству. Лишённый от природы тонкого слуха, я, тем не менее, старательно стучал по фортепьянам и приобрёл даже в этом отношении некоторую*

лёгкость» [2, с. 132]. О том, что хозяин имения Караул Борис Николаевич Чичерин не был равнодушным к музыке, говорит «набор» необходимых для домашнего музицирования инструментов, размещённых в караульском доме: рояль, виолончель, скрипка, флейта. Они использовались в семейных ансамблях.

Среди перечисленного великолепия вырос и получил эстетическое воспитание Георгий Васильевич Чичерин. В музыкальной гостиной дяди он впервые «встретился» со своим кумиром – Моцартом, большой лучезарный портрет которого украшал его комнату. Как известно, именно о Моцарте нарком написал свою знаменитую книгу [16]. А в те дни Георгий «опробовал» звучание скрипки, виолончели, флейты. Георгий Васильевич всегда считал, что в Карауле была в высшей степени интеллектуальная атмосфера, и пребывание здесь дало ему очень многое, в том числе он написал: сочинения для хора – «Многолетие», «Херувимская», фортепианные пьесы с церковнославянскими названиями – «Блаженни вои», «Помышляю день страшный», «Приидите и ведите».

После окончания университета (1895) он путешествовал по Европе, изучал памятники архитектуры, много читал художественной литературы, посещал концерты, театры.

У Георгия Васильевича была солидная нотная библиотека. В отличие от Бориса Николаевича он профессионально владел фортепиано, обладая *«обширной и безотказной музыкальной памятью и превосходной природной техникой»* [3, с. 9]. О пианистическом и артистическом даровании Г.В. Чичерина вспоминал советский дипломат А.Н. Эрлих: *«Мастерство игры на рояле показывало большой вкус Чичерина, тонкое понимание музыки и прекрасную технику. Сидя за роялем, Чичерин как бы преображался. Его лицо становилось одухотворённым, поза была очень красива, руки с длинными пальцами прекрасны»* [цит. по: 3, с. 16].

Г.В. Чичерин всегда был в курсе музыкальных событий. Он пытливно старался разобраться в новых тенденциях, охвативших композиторское творчество на Западе. В поле его зрения находились творческие поиски Хиндемита, Шёнберга, Стравинского, несмотря на катастрофическую занятость, изыскивал возможность посещать концерты.

Известна фраза Чичерина: «У меня была революция и Моцарт...». Она характеризует эту удивительную личность как пламенного борца за идеи социалистического пути развития России и как человека тонкой душевной организации, сердце которого наполнено музыкой, в первую очередь Моцарта. Богатый слуховой опыт произведений австрийского композитора, изучение его партитур, ясное представление об этапах эволюции моцартовского стиля, знание эпохи, окружения гения Моцарта, его вкусов и характера дали возможность Чичерину *«сформировать своё весьма стройное последовательное и самобытное толкование творчества Моцарта»* [3, с. 25–26], отразив его в научном труде о композиторе [16]. Объективную оценку Г.В. Чичерину-исследователю дала музыковед Е.Ф. Бронфин: *«Советское музыкознание может поздравить себя с тем, что в отечественном пантеоне крупных мыслителей по вопросам*

музыкального искусства появилась ещё одна, новая, выдающаяся и ярко талантливая личность» [3, с. 30].

После национализации Караула о судьбе коллекции Б.Н. Чичерина Георгий Васильевич, конечно, беспокоился. Благодаря ему, в 1919 году в имение были командированы искусствоведы для описания художественно-культурных ценностей и сохранения их от разграбления. Лучшие картины были вывезены в Москву, но большая часть коллекции осталась в Карауле. Из отчёта комиссии Губмузея видно, что сохранилось в Тамбовской губернии: «<...> 1/ все картины и большая часть гравюр в распоряжение Губмузея, 2/ весь фарфор, бюст Праксительского гермеса, бронза, старинное серебро и старинные иконы – тоже, 3/ 3 шкафа и 1 зеркало художественной работы – тоже, 4/ коллекция насекомых – тоже» [10, с. 397]. В распоряжение Академического центра Наркомпроса направили библиотеку Бориса Николаевича, а его рукописи — в хранилище рукописей Румянцевского музея [там же]. Всё остальное имущество, не представлявшее особой ценности, оставили в детском доме, разместившемся в комнатах особняка.

Наибольшее количество рисунков и живописных работ находится в Тамбовской картинной галерее. Представление о коллекции Б.Н. Чичерина даёт изданная в 2011 году книга, которая так и называется «Коллекция Б.Н. Чичерина: каталог» [6].

Благодаря экспозиции Дома-музея Г.В. Чичерина, в областном центре у всех желающих есть возможность узнать о тамбовских Чичеринах, в первую очередь о жизни и деятельности Георгия Васильевича. Музей работает с 12 декабря 1987 года в бывшем доме городской усадьбы дипломата в отставке В.Н. Чичерина, отца Г.В. Чичерина.

Восторжествовала справедливость – и 27 сентября 2023 года тамбовцы увековечили память о Борисе Николаевиче Чичерине, установив в честь 195-летия знаменитого земляка во дворе музея семьи Чичериных памятник этой уникальной личности. «Памятник принесён в дар Тамбову в рамках проекта по популяризации идей учёного по инициативе президента Научно-исследовательского фонда права “Практика” имени Б.Н. Чичерина Алексея Пучнина» [9]. Авторы первого в России памятника Б.Н. Чичерина – тамбовские скульпторы Виктор Остриков и Александр Парамонов (рис. 5).

Возвращаясь к поместью Чичериных в Покровском, заметим, что его возрождение началось с точной даты: с 1869 года, когда здесь поселились родители Георгия Васильевича Чичерина – отец Василий Николаевич, мать Жоржина Егоровна (урождённая баронесса фон Мейендорф, 1836–1897). Брат Николай (1865–1939) и сестра Софья (1867–1918) обосновались в Покровском после того, как отец вынужденно оставил дипломатическую службу. Имение обрело новую жизнь, став очагом культуры и просвещения. Именно в Покровском на собственные средства супруги построили и содержали школу для крестьянских детей, библиотеку, медпункт. Своих детей Ж.Е. Чичерина музыкально образовывала сама. Приведём одно из впечатлений Г.В. Чичерина о пребывании в имении отца, содержащееся в письме к А.А. Чичериной от 11 августа 1886 года:

«Сначала, после приезда из Караула, тихая и однообразная жизнь в Покровском казалась мне скучною; но я очень скоро привык и так наслаждался ею, что был положительно в отчаянии, когда нужно было уехать. Главный интерес в Покровском: лечение больных и раздавание книжек ребятам» [15, с. 438].

Окружающая природа, книги из школьной библиотеки нередко создавали у юного Георгия «поэтическое настроение». Из письма тому же адресату в Караул: *«В нашей берёзовой роще я находил постоянно новые красоты; я часто отправлялся в неё, садился и мечтал. Под влиянием её я написал даже несколько стихотворений...*

<...> в библиотеке сельской школы, чрезвычайно хорошей, мы, между другими книгами, нашли объёмистую хрестоматию Филонова; там целый толстый том лирической поэзии. Я с удовольствием предавался чтению последней; и когда, после нескольких элегий, я отправлялся в рощу, то она производила на меня двойное впечатление» [15, с. 438].

После смерти отца имение унаследовали все его дети (Николай, Софья, Георгий), но с 1909 года единоличным хозяином стал Николай Васильевич. Его жена Наталия Дмитриевна (1879–1965), дочь священника Д. Говорова села Ольшанка¹ Борисоглебского уезда Тамбовской губернии, в 16-летнем возрасте приехала в Покровское преподавать в школе, а в 1903 году вышла замуж за Н.В. Чичерина.

Здесь чета учительствовала и музыкально просвещала сельчан. Николай Васильевич вёл в школе хоровые занятия. Опираясь на архивные источники, исследователи А.А. Соболева и О.Н. Анохина выяснили, что в имении была богатая нотная библиотека и несколько музыкальных инструментов (рояль фабрики Штюльцбаге, пианино фабрики *Heyl, Borna-Leipzig*, фисгармония Циммермана) [14, с. 3]. Проводились домашние концерты. Из сельчан Н.В. Чичерин организовал хор, в выступлениях которого с детских лет участвовала музыкально одарённая дочь Софья (1904–1983), будущий известный советский композитор ленинградской школы.

Национализация имения в мае 1918 года, согласно распоряжению Сергиевского волостного Совета Козловского уезда, но вопреки постановлению собрания Покровского сельского общества, вынудила семью перебраться в Козлов (ныне Мичуринск). В Козлове Чичерины проживали сначала на Набережной улице, а затем по адресу: Троицкая, 73, на втором этаже двухэтажного дома из красного кирпича. Квартира состояла из трёх комнат, прихожей и кухни. Здесь у гостеприимной семьи частенько собиралась городская интеллигенция, хозяева музицировали на фортепиано, а Николай Васильевич ещё и на скрипке. Звучали произведения Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. Но парадокс заключался в том, что после конфискации имущества свой же рояль Николай Васильевич вынужден был брать напрокат. В статье А.А. Соболевой и О.Н. Анохиной [14] приводятся интересные документы из фондов Государственного архива Тамбовской области, из которых следует, что Н.В. Чичерин неоднократно обращался в различные инстанции с просьбой о возвращении музыкальных ин-

¹ Ольшанка – место рождения матери художников Василия и Елены Поленовых.

струментов и нотной библиотеки, столь необходимых ему для работы. Например, на запрос в Козловский отдел народного образования от 1 ноября 1922 года с просьбой сообщить, почему отказано ему *«в возвращении музыкальных инструментов и мебели, относительно которых было отношение Главнауки от 7 октября 1922 г.»*, он получил ответ следующего содержания: *«музыкальные инструменты, реквизированные до 1919 и 1920 гг., возвращению не подлежат»* [там же]. И даже на распоряжение Н.В. Луначарского о возвращении инструментов и нот, направленное Козловскому Унаробразу, Президиум Козловского уисполкома в 1923 году принял постановление *«просить Губисполком возбудить ходатайство перед ВЦИК об отмене распоряжения Наркомпроса тов. Луначарского о возврате гр-ну Чичерину <...> музыкальных инструментов и нот»* [там же]. В заявлении от 3 января 1924 года на имя Народного комиссара просвещения Н.В. Чичерин пишет: *«Несмотря на присланное на имя Козловского ОНО распоряжение Музпреда о возвращении мне музыкальных инструментов, эти инструменты мне возвращены не были. Местные власти мотивируют это тем, что Наркомпрос превышает свою власть, давая им такое распоряжение, и отложили исполнение его до Губернского Съезда Советов. Прошу подтвердить распоряжение Музпреда. Инструменты и ноты мне крайне необходимы. Я состою преподавателем пения в местных школах и занимаюсь много на дому, и дочь моя учится в Петроградской Консерватории, а брат инструменты напрокат мы не в состоянии»* [там же]. Дело завершилось тем, что 26 апреля того же 1924 года Президиум Козловского УИК предложил ОНО *«впредь до рассмотрения во ВЦИК вопроса о возвращении гр-ну Чичерину музыкальных инструментов, арендную плату с него за прокат таковых не взыскивать»* [там же].

Незаурядное музыкальное дарование Николая Васильевича позволило ему по приезду в Козлов стать педагогом Народной консерватории, открывшей свои двери для всех желающих 20 марта 1918 года. После реорганизации консерватории в музыкальную школу 1-й ступени в 1919 году (сегодня музшкола № 1) он остался на педагогической работе. Эту же школу в 1923 году окончила Софья.

В Козлове у Николая Васильевича появилось много талантливых учеников, которые впоследствии стали профессиональными музыкантами. Одна из них, А.И. Лаврова-Ланская, вспоминает: *«Я была агрономом, а благодаря Николаю Васильевичу стала преподавателем пения. <...> Многие его ученики учились в Московской консерватории и получили высшее музыкальное образование»* [цит. по: 7, с. 25].

Ярко проявилась музыкально-просветительская деятельность Николая Васильевича. Его лекции-концерты с участием хора, солистов, камерных ансамблей (инструментальных и вокальных) были особенно популярны в Козлове. Перед солдатской и рабочей аудиторией Н.В. Чичерин увлечённо рассказывал о Бетховене, Глинке, Даргомыжском, Римском-Корсакове, Чайковском, об истории оперы от Монтеверди до Вагнера, нередко иллюстрируя рассказ игрою на рояле. В таких просветительских проектах принимала участие и Софья.

Кроме этого, она в 1921–1923 гг. *«работала пианисткой в железнодорожном театре Учкултотдела, в Большом Советском театре и в батальоне ЧОН, участвовала в концертах Козловской музыкальной школы»* [там же], внося тем самым свою, хотя и скромную, лепту в развитие культурной жизни Козлова.

Жители Козлова знали Н.В. Чичерина и как дирижёра хора. *«Он умел заинтересовать так, что люди, несмотря на тяжёлую жизнь в первые годы революции, шли к нему учиться музыке»* [там же]. В городе было немало хоровых и музыкальных кружков, которыми руководил Николай Васильевич.

В 1925 году Николай Васильев и Наталья Дмитриевна переехали в Ленинград, чтобы дочь могла получить профессиональное музыкальное образование. Здесь Софья Николаевна окончила композиторское отделение консерватории. Не будет преувеличением сказать, что способность к сочинительству она наследовала от отца, который и занимался композиторской деятельностью. Считалось, что в фортепианных сочинениях 1890-х годов им *«предугадано многое из того, что потом станет основой творчества Скрябина»* [7, с. 24]. Из наследия Н.В. Чичерина известны названия фортепианных пьес («Порыв», «В утренней дымке»), романсов на стихи К. Бальмонта («Подводные растения») и Ф. Тютчева («Слёзы», «Тихой ночью», «Осенний вечер», «Альпы»).

Подводя итог изложенному, можно уверенно утверждать, что Борис Николаевич, Георгий Васильевич и Николай Васильевич Чичерины оставили яркий и глубокий след в культуре Тамбовского края, который сохранился в памяти их современников и потомков как эквивалент знаниям, музыкальному просветительству и начавшимся в стране переменам.

Литература

1. Анохина О.Н. Покровское, настоящее родовое имение Чичериных // Дворянских гнёзд заветные аллеи: Усадьбы Тамбовского края XVIII – начала XX века / сост. Г. Абрамова, Е. Комягина, Е. Романенко. Тамбов: Цифра, 2023. С. 123–137.
2. Борис Николаевич Чичерин. Годы и время / отв. ред. И.А. Ерохина; Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина», Академия культуры и искусств, Чичеринский центр. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010. 266 с. (Патриоты России).
3. Бронфин Е.Ф. Г.В. Чичерин-музыкант и его книга о Моцарте // Г. Чичерин. Моцарт: исследоват. этюд. 3-е изд. Л.: Музыка, 1973. С. 5–30.
4. Илёшин Б.И. Литературные тропинки отчего края / М.: Сов. Россия, 1986. 208 с.
5. Квасова Т.А. Караул. Усадьба Чичериных // Русские провинциальные усадьбы / сост. Р.В. Андреева, Л.Ф. Попова. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2001. С. 417–423.
6. Коллекция Б.Н. Чичерина: каталог / авт. вступит. статьи и сост. Е.И. Салыхова. Тамбов, 2011. 164 с.
7. Кондратьева А.Е. Чичерины в Козлове // Козлов-Мичуринск. Литература и культура: материалы к III гор. науч.-практич. конф. краеведов / сост.

В.И. Попков, Н.М. Сухоруков. Мичуринск: Мичуринская гор. типография, 1992. С. 21–28.

8. Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР. Тамбовская область. М., 1978. 211 с.

9. Ракитина И. Новая точка притяжения: В Тамбове открыли первый в России памятник Борису Чичерину // Тамбовская жизнь. 2023. 29 сент.

10. Родина Н.С. «О дом отеческий! О край, всегда любимый!» Усадьба Чичериных Караул // Дворянских гнёзд заветные аллеи: Усадьбы Тамбовского края XVIII – начала XX века /сост. Г. Абрамова, Е. Комягина, Е. Романенко. Тамбов: Цифра, 2023.

11. Романов В.В. Вильсонизм в оценке Г.В. Чичерина // Чичеринские чтения. Российская внешняя политика и международные отношения в XIX–XX вв.: Материалы межрегион. науч. конф., 10–11 декабря 2001 г. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2003. С. 50–64.

12. Соболева, А.А. История и судьба усадьбы «Караул» Чичериных //Русские провинциальные усадьбы XVIII – XX века / сост. Р.В. Андреева, Л.Ф. Попова. 2-е изд., перераб. и доп. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2011. С. 458–468.

13. Соболева А.А., Анохина О.Н. Личность и творчество С.Н. Чичериной: персонологический аспект // Тамбов: история, современность, перспективы: сб. материалов науч.-практич. конф., посв. 370-летию города Тамбова / отв. ред. В.В. Канищев. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2007. С. 96–100.

14. Соболева А.А., Анохина О. Н. Николай Васильевич Чичерин: региональный аспект изучения жизни и деятельности. URL: https://tstu.ru/win/kultur/museum/chiherin/nv_chicherin.doc (дата обращения: 12.09.2024).

15. Сокровища душевной красоты / авт.-сост. С.Ф. Виноградов. 2-е изд, доп. М.: Политиздат, 1988. 480 с.

16. Чичерин Г.В. Моцарт: исследовательский этюд. 3-е изд. Л.: Музыка, 1973. 318 с.



Рис. 1. Барский дом в усадьбе Караул
Кирсановского уезда Тамбовской губернии



Рис. 2. Борис Николаевич Чичерин.
Худ. В.О. Шервуд (1873)



Рис. 3 Александра Алексеевна Чичерина
(урожд. Капнист). Худ. В.О. Шервуд (1873)



Рис. 4. Горное озеро.
Худ. В.О. Шервуд



Рис. 5. Памятник Б.Н. Чичерину. Скульпторы В. Остриков, А. Парамонов

Люблю, помню, горжусь!

Мы предполагаем, а Бог располагает. Именно эта фраза долгое время не позволяла мне хотя бы начать то, что вы сейчас прочтёте.

К тому же, писать о живом человеке – это одно, об ушедшем в иной мир – совсем другое... В этом случае эмоции берут верх, мысли и чувства уносят в прошлое, в голове и сердце бесконечной каруселью летят счастливые годы, события, мгновения, и это – как что-то необъяснимо целое, «накрывает» так, что хочется смеяться и горевать одновременно. А закономерный финал этих переживаний – утаить их снова в себе, подальше от всех, не то чтобы довериться бумаге...

Не знаю, как на самом деле у тех, кто потерял свою вторую половину, с которой прожил и пережил целую жизнь: вместе работали, делили творчество, выходили на сцену, отбивались от несправедливости и порой даже от неприкрытой ненависти, шли к поставленной цели, несмотря ни на что и вопреки всему, кстати, приближая этот «горизонт» не только для себя, но и для других. Думала, что так будет вечно, однако...

Это всё о моём муже, который свой земной путь завершил чуть более года назад.

Бикташев Евгений Михайлович – композитор, народный артист России, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, Почётный гражданин города Саратова, Почётный гражданин Саратовской области, лауреат музыкальных и литературных премий, обладатель многих наград, званий, важных и солидных должностей, член четырёх творческих союзов и прочее, и прочее...

Ему доверяли решать вопросы награждения достойных, помилования раскаявшихся, соответствия при приёме в Союз композиторов. Он входил в руководящие составы Российского авторского общества и Российского музыкального союза, в многочисленные советы и комиссии, с ним считались и его уважали.

Но самое главное, по моему мнению, что его песни жили, живут и будут жить долгие годы, хотя бы потому, что они интересны молодым исполнителям, а значит, эти песни будут передаваться из поколения в поколение. Так и должно быть. Ведь музыка исходила из самого сердца Евгения Михайловича, поэтому и находила отклик в сердцах многих и многих его слушателей, ради которых он забывал о времени, о собственном здоровье и был готов ехать, когда угодно и куда угодно, если знал, что его ждут и на него надеются.

Всю совместную с Женей жизнь сама себе задаю вопрос: какие же внутренние (или высшие?) силы помогли ему преодолеть все трудности и достичь

всего того, из чего и малая толика для другого человека была бы колоссальным достижением...

Как вам – потеря зрения буквально через несколько часов после рождения, многочисленные операции, постоянная борьба за то, чтобы видеть мир, как все остальные? Но бесконечный оптимизм, вера в людей, в их самые лучшие человеческие качества, умение прощать и полное отсутствие какой-либо зависти, – всё это шло рядом, помогая и направляя.

Нет, Евгений Михайлович не был уж совсем покладистым, он обладал волей, характером и мог решительно проявить их в определённый момент, если требовало дело.

Единожды и навсегда избрав профессию музыканта, Евгений Михайлович сумел создать творческие коллективы, которые мы помним и сейчас. Один ансамбль песни и пляски «Сандугач» («Соловей») чего стоит!

А факультет общественных профессий в Саратовском институте механизации сельского хозяйства? Многие студенты, ставшие впоследствии руководителями крупных предприятий, хозяйств и районов, постигали театральное искусство, учились петь, играть на различных инструментах... И как они потом признавались, это им всегда помогало и в жизни, и в работе.

Также в своё время Евгений Михайлович «с нуля» участвовал в строительстве зрительного зала техникума электронного приборостроения, а потом добился его высокого технического оснащения – и техникум стал знаковой концертной площадкой города, принимая на своей сцене самых популярных в те годы артистов страны. А Саратовская композиторская организация, коей он руководил несколько десятилетий! Взяв на себя эту миссию и став председателем правления в самые, пожалуй, трудные для всех творческих людей период – тоже знаковая веха!

Создание и становление государственной концертной организации «Поволжье» почти 30 лет тому назад – это тоже Евгений Михайлович Бикташев!

И ещё много-много его других добрых дел можно перечислять. Но самое главное – это его душа, где всегда жили память о своих корнях, о родителях, о своей малой родине, о своей национальности, а также много Любви и Музыки. Кстати, совершенно неведомо, как татарин настолько глубоко смог проникнуть в русский фольклор? Как он смог написать много песен, вошедших в репертуар замечательных исполнителей, работающих именно в этом жанре?

На моей памяти его неоднократно приглашали на работу в другие регионы и даже в Москву (к примеру, великий композитор и Человек с большой буквы Т.Н. Хренников). Не поверите, но Женя отказался, поскольку в юности дал обещание никогда не покидать Саратов, ведь именно здесь ему вернули зрение. Тихон Николаевич его понял, а Женя держал свою клятву до последних дней, считая этот город местом своей силы.

Как Вы заметили, друзья, я пишу больше о личностных качествах Е.М. Бикташева, а не о творчестве... Просто не сочла нужным, так как о нём, как композиторе, столько уже написано – и популярно, и подробно, с

«разбором» по стилю, нотному материалу, песенным темам, с кем из поэтов ему особенно хорошо работалось, кто исполнял его музыку.

Для меня он остаётся мужем, другом, наставником, учителем, ангелом-хранителем, который и сейчас незримо помогает, оберегает, подсказывает и подставляет своё плечо.

Женя... Евгений... Евгений Михайлович Бикташев...

Люблю, помню, горжусь!

От редактора-составителя. Итак, речь идёт о саратовском композиторе, народном артисте России Евгении Михайловиче Бикташеве (1939–2024). Он родился 30 мая 1939 года в селе Галахово Екатериновского района Саратовской области. В первый же день жизни по вине медперсонала ослеп, и только через 8 лет зрение удалось частично восстановить, что и позволило начать обучение. После окончания семилетней школы переехал в райцентр Турки, где впервые увидел рояль. Этот факт и определил дальнейшую судьбу будущего композитора.

Самостоятельно овладев игрой на целом ряде музыкальных инструментов, после окончания 10-го класса остался в родной школе преподавать пение; параллельно готовился к поступлению в Саратовское музыкальное училище, которое окончил в 1964 году по специальности «хоровое дирижирование». Однако продолжить образование помешало внезапное ухудшение зрения. Он стал инвалидом второй группы и членом Всероссийского общества слепых. Но редкая целеустремлённость, работоспособность плюс талант – сделали своё дело: и человек, трижды терявший зрение, достиг исполнительского мастерства, которое было отмечено присвоением ему, как солисту-инструменталисту, почётного звания «Заслуженный артист РСФСР». Бикташев стал и профессиональным композитором, о чём мечтал ещё с раннего детства, в маленькой деревушке, где никто не знал, что такое ноты.

Деревня, где родился будущий музыкант, была интернациональной и на редкость певучей. Дома звучали татарские песни, а по-соседству – русские и украинские, мордовские и чувашские. Этот многоликий фольклор отразился в творчестве и во всей деятельности Е.М. Бикташева.

Любовь к сцене и организаторские способности будущего композитора проявились очень рано. Свою первую концертную бригаду он собрал по окончании 9-го класса; юные «артисты» на попутном транспорте объехали весь район; после этого Бикташев занял 1-е место на областном смотре вокалистов ВОС.

Началом концертной деятельности сам Бикташев считает 1958 год, когда переехал в Саратов и организовал городской татарский ансамбль песни и танца «Сандугач» («Соловей»), где был художественным руководителем, хормейстером, аранжировщиком музыки татар и других народов Поволжья, а также режиссёром-постановщиком национальных концертных программ. За короткое время «Сандугач» стал массовым (120 чел.) и одним из самых известных в Саратове коллективов.

Тогда же появилась первая песня – «Саратовский вальс», ставшая «визитной карточкой» города и позывными областного радио. Потом были написаны и другие песни. Начались записи на Всесоюзном радио и Центральном телевидении, пришли первые победы на песенных конкурсах – и этот жанр в творчестве Бикташева стал самым главным.

Первые сочинения начинающего композитора были в некотором отношении вынужденными, так как ансамбль песни и танца «Сандугач» остро нуждался в репертуаре. С этого времени Евгений Бикташев всё чаще стал обращаться к национальной музыке, а также к татарской классической и современной поэзии. Появились циклы шуточных песен (например, на стихи М. Джалиля «Любовь и насморк»), лирический цикл на стихи Г. Зайнашевой «Гюзаль», а также ряд более крупных сочинений: «Сюита для скрипки с фортепиано» по мотивам поэзии Г. Тукая «Сон земли», две сюиты – «Сабантуй» и «Поволжье» – для солистов и хора с оркестром народных инструментов. Работа в татарском ансамбле песни и танца побудила Евгения Бикташева делать обработки народных песен – сначала татарских, потом мордовских, чувашских, украинских и русских. Вершиной общения композитора с национальной музыкой стала Первая симфония «Истоки судьбы», где прекрасно разработанные народные напевы Поволжья вливаются в убедительно звучащую русскую тему «Эй, ухнем», доминирующую в финале.

С 1963 по 1975 годы Е.М. Бикташев – председатель комиссии по культуре и искусству Саратовского обкома комсомола. В 1964 году он возглавил, а точнее, создал с нуля факультет общественных профессий в Саратовском институте механизации сельского хозяйства. Факультет состоял из 11 музыкальных отделений, и вскоре художественная самодеятельность вуза стала лучшей в Саратове. Актёрский зал института превратился в самую привлекательную концертную сцену города, на которой, по приглашению Бикташева, выступали многие столичные знаменитости того времени: Я. Френкель, Б. Окуджава, Р. Быков и другие.

В 1967 году его песня «Колёса, куда вы спешите?» прозвучала в первом советском музыкальном фильме для цветного телевидения «На крыльях юности», а после победы на областном фестивале творческой молодёжи Бикташева утвердили художественным руководителем и директором городского клуба «Факел», ставшего молодёжным центром культурной жизни Саратова. Клуб был удостоен внимания таких эстрадных звёзд, как М. Суворова, А. Иошпе, С. Рахимов и др.

С 1970 по 1990 гг. по линии общества «Знание» РСФСР Бикташев выступает с публичными лекциями-концертами. Руководителей общества привлёк тот факт, что молодой музыкант имеет высокую тарификацию как солист-инструменталист, вокалист и мастер художественного слова. С этого времени его музыка начинает звучать на телевидении, а музыка фильмов используется и в концертных программах. Это создавало полное впечатление, что артисты сходят с экрана на сцену, что, собственно, и вызывало повышенный интерес к выступлениям Бикташева. Так началась его артистическая деятельность. По-

стоянное общение со слушателями научило устанавливать контакт с любой аудиторией. Евгений Михайлович неоднократно встречался с жителями Сахалина и Хабаровского края, его слушали строители БАМа, труженики северных областей, отдыхающие черноморских здравниц, москвичи, жители Сибири, Урала и Поволжья; в Саратовской же области нет ни одного села, где бы он ни побывал со своими выступлениями, причём неоднократно.

За концертные программы 1975–1977 гг. Евгений Бикташев стал первым лауреатом премии Ленинского комсомола Саратовской области.

Потребность в постоянном общении со слушателями, умение с первых минут выступления установить с ними самый тесный контакт, любовь к сцене и возрастающий профессионализм в 1982 году привели талантливого музыканта в Саратовскую областную филармонию. Там он создал творческую группу – и она заявила о себе как очень мобильная, рентабельная, пользующаяся постоянным спросом. Всё больше композитор активизирует свою исполнительскую деятельность, проявляя изысканный вкус, индивидуальность мышления и создавая на сцене яркие художественные образы.

Являясь человеком творческим, Бикташев никогда не останавливается на достигнутом, постоянно совершенствуя своё профессиональное мастерство. Так, для возрастания качества концертных программ он с помощью специально разработанных анкет изучает мнение слушателей. А это, безусловно, позитивно сказывается на выступлениях, не оставляет людей равнодушными.

В 1989 году Евгений Бикташев становится членом Союза композиторов СССР. Через год его творческая группа преобразуется в филармоническое подразделение «Музыкальный Центр». Увеличился её состав, появился счёт в банке и право на проведение не только собственных, но и любых других концертов. Под его руководством Центр проводит гастроли известных композиторов (Т. Хренников, А. Эшпай), вокалистов (Р. Ибрагимов, Э. Хиль, А. Пугачёва, С. Ротару, В. Толкунова), хора им. М. Пятницкого, Центрального театра кукол С. Образцова. Даже сельские концерты симфонического оркестра филармонии, организованные им, собирали полные залы, принося прибыль.

Программы «Музыкального Центра» отличались оригинальностью и свежестью, являясь не только развлекательными, но и познавательными. Во почему собственная концертная деятельность Центра оказалась весьма успешной. С 1991 по 1996 годы было подготовлено и возобновлено 10 концертных программ: «Здравствуй, песня!», «Весёлый городок», «Спасибо, Волга», «Песня льётся над Саратовом», «Время и песня», «Отдыхаем, танцуем, поём», циклы авторских вечеров на стихи саратовских поэтов В. Гришина, Н. Палькина, И. Тобольского.

Всё это позволило оснастить Центр транспортом, отличной звукоусилительной, осветительной и телевизионной аппаратурой, включая автономную электростанцию. Появился художественный свет, видеокамеры, концертные телевизоры, что дало возможность показывать каждую программу на высоком художественно-техническом уровне и в залах, и на открытых площадках любых уголков области, Поволжья, других регионов страны.

В целях улучшения концертного обслуживания малоимущих групп населения, создания национальных программ на языках народов Поволжья, пропаганды музыки саратовских композиторов и поддержки творчества молодых исполнителей в 1996 году Постановлением губернатора Саратовской области «Музыкальный Центр» был преобразован в самостоятельную концертную организацию «Поволжье». Этому способствовал ряд факторов: постоянный спрос на его концерты, оперативность, рентабельность, стабильность коллектива, а также авторитет Бикташева, назначенного художественным руководителем новой организации. В день подписания Приказа был проведён 9-тысячный концерт!

Творчество композитора Евгения Бикташева, посвященное актуальным проблемам современности, получило широкое общественное признание. Оно охватывает разнообразные жанры гражданской, лирической, детской, молодёжной, национальной песни. Много создано романсов и обработок мелодий народов Поволжья. Известны успехи композитора в жанрах оперетты, хоровой, камерной, инструментальной музыки. Его произведения изданы в трёх авторских и более чем в 50-ти коллективных сборниках, записаны на грампластинках, вышли тиражом свыше 8 млн. экз. в издательствах «Музыка» и «Советский композитор». Он же автор музыки к телефильмам «Весёлый городок», «Песни Евгения Бикташева», «И вырос город Балаково», «Друзей моих прекрасные черты», «И песня тоже», «Оттого, что разная», «Три дня с «Поволжьем», «Может, я счастливая», «Венец Поволжья», «Хопёрский вальс».

Бикташева называют истинным певцом великой Волги, народным композитором, отмечают его яркое мелодическое дарование, корректное использование национального фольклора, разнообразие гармонического языка, обилие интересных фактурных приёмов, убедительное звучание партитур, глубокое проникновение в психологический мир своих героев.

С творчеством Бикташева знакомят многие композиторы и музыковеды: народные артисты СССР и России В.П. Соловьёв-Седой, Т.Н. Хренников, В.И. Казенин, В.Ю. Калистратов, М.А. Парцхаладзе, Е.Н. Птичкин, В.Я. Шаинский, заслуженные деятели искусств Российской Федерации, москвичи А.А. Бузовкин, В.П. Герчик, В.С. Иванников, М.В. Иорданский, Б.И. Карахан, И.И. Космачёв, А.Г. Михайлов, а также саратовцы – А.А. Бренинг, Л.А. Вишневская, А.И. Демченко, И.Н. Дороднов, О.А. Моралёв, Т.Ф. Малышева, Б.Г. Манжора.

Лучшие его песни и вокально-хоровые произведения написаны на стихи поэтов: Владимира Гришина, Овсея Дриза, Бориса Дубровина, Николая Палькина, Роберта Рождественского, Вячеслава Чурсова, как и на свои тексты.

Частые поездки по стране, критическое отношение к написанному, трудолюбие, увлечённость, постоянный творческий поиск в сочетании с мелодическим дарованием и отличным знанием специфики песенного жанра формируют притягательный образ композитора, творчество которого вызывает зрительские симпатии и доставляет людям радость.

Е.М. Бикташев – организатор и непреременный участник благотворительных концертов для малоимущих групп населения. Руководимая им организация оказывает материальную помощь ветеранам творческих профессий. Его благотворительную деятельность высоко оценил Т.Н. Хренников: «Какую же надо иметь силу воли, и какой талант, чтобы преодолеть все немыслимые трудности, а, достигнув профессионального мастерства, снова работать на грани невозможного, но уже ради других. Побольше бы нам таких композиторов!»

В 1996 году за выдающиеся заслуги в области музыкального искусства, активную творческую и общественную деятельность Е.М. Бикташеву было присвоено звание «Почётный гражданин города Саратова». В галерее наших знаменитых земляков, среди космонавтов и лауреатов Нобелевской премии появился первый композитор. А в 1997 году был подписан Указ Президента РФ о присвоении ему почётного звания «Народный артист России».

В 1996 году Бикташева избирают председателем Саратовской композиторской организации, в 2000-м – секретарём Союза композиторов России, в 2001-м он становится координатором композиторских организаций Приволжского федерального округа и успешно переизбирается председателем Саратовской композиторской организации на новый 5-летний срок.

Е.М. Бикташев – прекрасный руководитель. За наилучшие достижения на областную Доску Почета в 1999 году была занесена концертная организация «Поволжье», а в 2000 году – Саратовская композиторская организация.

Ещё в недавние времена о композиторах-песенниках писали много и часто, ныне эта тема чуть ли не исчезла со страниц наших газет и журналов из-за потока низкопробной продукции рок-, поп- и массовой культуры.

И всё же творчество Бикташева с честью выдержало «осаду» нынешнего бума подобного рода песен-однодневок. Один из секретов его песенного «долгожительства» состоит в том, что он умело, эффективно и с неизменным успехом организует весь процесс жизни песни.

Что же представляют собой его песни?

Жанр песни, в котором Бикташев работает давно и много, отличается весьма жёсткими условиями продуцирования. Композитор, хорошо изучивший песенную природу, чутко прислушивается к пожеланиям своих исполнителей и учитывает их запросы.

Е. Бикташев сумел добиться в своих лучших песнях безусловной оригинальности и самобытности, чему способствовало использование тех жизненных «магистральных» тем, которые он облюбовал своим в творчестве.

Первой из них стала **тема России**. Ключ к ней композитор нашёл уже в одном из своих ранних опусов «Снега России» (сл. В. Гришина). Исконно русское передано здесь через мягкую распевность, неспешность и плавность развёртывания широких линий. Их пространность – и в больших восходящих «замахмах» мелодии (на малую сексту и большую септиму), и в расширении диапазона. Безусловно, органика глубоко почвенного русского распева в «российских песнях» складывается из целого комплекса различных компонентов, начиная с настроя на душевное, тёплое музыкальное общение со слушателем, «ситцевой»

красоты, столь естественно воплощаемой в «говорящих» интонациях, заканчивая использованием чистой диатоники.

При этом улавливаешь и нечто индивидуальное. Скажем, в песне «Куст калины» (сл. Н. Палькина) композитор отталкивается от пейзажной метафоры. Переживания от встречи с родными краями после долгой разлуки раскрываются «напевно, тепло» (авторская ремарка) и очень по-своему, запоминаясь и ритмом основной фразы с её мягкой, но неожиданной синкопой, и широкими ходами на септиму, и завершающим кадансом, и подголоском сопровождения, который мягко, подобно полевой тропинке, «вьётся» вокруг мелодии.

Что можно сказать об известном композиторе России Евгении Бикташеве? Я очень хорошо знаю этого музыканта. Он имеет свою почвенную интонацию, песни его очень узнаваемы, они очень мелодичны и потому популярны... Прекрасно, что у нас есть композиторы, которые продолжают добрые традиции российской песни. Вот такими композиторами являются и Евгений Бикташев, и Евгений Радыгин, таким был Григорий Пономаренко. Они не москвичи, как говорят – периферия, но это замечательная периферия, чем Россия всегда и славилась (Владислав Казенин).

Тема России получает в песнях Евгения Бикташева множество воплощений. Одно из них связано с Волгой. В ранней песне «Спасибо, Волга!» (сл. Н. Палькина) совместились очень многое: серьёзная, вдумчивая лироэпика и эстрадная «подкладка», отголоски известных песен о великой русской реке и чувственная нота, идущая от эмоционального тонуса песен Закавказья (нонаккорд на VI ступени). В мерном раскачивании фактуры аккомпанемента осязаемы черты баркаролы, вызывающие ассоциации с колыханием и плеском волн. Всё это многообразие гармонично и пронизано особой, «внутренней» гимничностью.

Значительная группа песен посвящена **родному городу**. Самые известные из них – «Песня льётся над Саратовом», «Здесь, на горе Соколовой», «Саратовский вальс» – объединены светлым и радостным настроением.

Есть у него песни о малых городах области: «Песня балаковских строителей», молодёжная по характеру, бодрая и стремительная, основана на динамично-импульсивных ритмах, с подчёркнуто «урбанистической» аранжировкой и «модерновыми» тембрами (электронный клавишин).

В песнях о сельских зонах губернии склад иной. В основе – вальсовый ритм в различных вариантах – то более привычный («Ровенская земля»), то завуалированный («Степи краснокутские»), то полётный, словно парящий над земным простором («Карабулакская лирическая»). Опора на вальсовость придает напеву мягкость, плавность, легкое дыхание, особую доверительность.

Родившись в одной из деревень Саратовской области, композитор, хорошо познавший крестьянский быт, сохраняет в своей душе привязанность к **сельской жизни**. Он поэтизирует сельские просторы, ему близки открытость и отзывчивость сельчан. В своеобразном «кантри» он воплощает характеры своих героев через весёлые плясовые напевы, а чаще – широкий мелодический распев

в духе современных русских песен, поручая исполнение песен различным фольклорным коллективам («Перелюбская сторонка», «Где поют соловьи»).

В песнях Евгения Бикташева прежде всего ощущаешь огромную любовь композитора к Волге и волжанам. Музыка привлекает какой-то особой искренностью, но самое главное – её хочется петь! (Александра Стрельченко)

Евгений Бикташев воспеваает в своих песнях преемственность поколений, героизм народа, труд и отдых нашей молодёжи, любовь к Родине, и всё-таки доминирующей в его творчестве является тема родного края, любовь к великой Волге, к своему городу, селу. В этом убеждают даже названия песен: «Песня о Волге», «Спасибо, Волга», «Песня льётся над Саратовом», «Перелюбская сторонка», «Песня балаковских строителей», «Степи краснокутские» и т.д. Композитор и поэт должны уметь не только написать хорошую песню, но и заметить что-то оригинальное, казалось бы, в обычном. Приятно, что у Евгения Бикташева есть такие находки. Что, например, можно сказать про Перелюбский район, затерявшийся в Заволжье? Вроде бы ничего особенного. Но композитор Е. Бикташев и поэт В. Гришин заметили маленькую речушку Камелик. И родилась песня о людях, освоивших саратовскую целину, о перелюбской сторонке, ставшей их судьбой, и о той маленькой речушке, с берегов которой на всю страну течёт могучая хлебная река. И как результат: эта песня прозвучала по Всесоюзному радио, о Перелюбском районе услышала вся страна (Василий Соловьёв-Седой).

С большой охотой Бикташев сочиняет песни, обладающие **национально-характерными акцентами**. Они имеют диатоническую ладовую основу, кадансовый оборот II–VII–I натурального минора, дробную ритмику с прихотливыми синкопами, типичную мелизматику с «цветистыми» орнаментальными фигурами, аккордику, изложенную параллельными квартовыми созвучиями. Всё это воплощено в песне «Гюзаль», посвящённую дочери, которая носит это имя.

«Татарский компонент», не единственный в музыке Бикташева, проникает и в разработку чисто русской поэтической канвы («Дурман-трава», «Птицы»). Отметим, что деревня Галахово, где родился будущий композитор, была иногонациональной. Этим объясняется его обращение к обработкам песен разных народностей. Так появились циклы: «Шесть русских народных песен о Волге и Саратове», «Пять татарских народных песен», «Три башкирские народные песни», «Три чувашские народные песни», «Пять мордовских песен народности эрзя», «Пять мордовских песен народности мокша».

Не отсюда ли осознанное стремление Бикташева к единению всех народных музыкальных традиций Поволжья? Так, в программах «Поволжья», при главенстве русского репертуара, широко представлена «восточная» песня – фольклорная и авторская.

Примечательна в этом контексте история песни «Татарская улица», ныне переименованная в «Венец Поволжья». В тексте пёстрой чередой мелькают названия волжских городов, национальных обрядов, кушаний. Эта круговерть скрепляется интонационным симбиозом русского и поволжского песенно-

танцевального материала. В качестве инструментальных отыгрышей вводится коллаж известных мелодий русской, еврейской, татарской и чувашской культуры. Всё это вырастает в музыкально-поэтический символ братства людей, живущих на одной земле.

Композитора интересуют и другие регионы необъятной России. В этом смысле песенная география необычайно обширна – от Северо-Запада («Приезжайте в Новгород») до Дальнего Востока («Сахалин»).

Мне творчество Евгения Бикташева очень дорого ещё и потому, что в своей музыке он органично соединил два пласта, идущих из глубин народной музыки. Один пласт – это татарская музыка, второй пласт – русская. Песни Бикташева – это сплав двух музыкальных культур, их содружество, взаимное освещение, эмоциональное и стилистическое обогащение. Одна из самых привлекательных черт творчества Евгения Бикташева – вот такое содружество двух музыкальных душ, двух музыкальных характеров и двух мироощущений. Это всегда впечатляет и находит горячий отклик (Александр Бузовкин).

Лирическое начало преобладает в песенном творчестве Бикташева, который проявил себя превосходным стилистом, умеющим найти верную интонацию и огранить её соответствующей оправой. Это может быть и повесть о романтике жизни («Колёса, куда вы спешите?»), и романтическая поэма с со спокойным вальсовым пульсом, выражающим согласие двух сердец, бьющихся в унисон («Вот и дожди отзвенели»), и внешне легкомысленная песенка о молодой жизни, где сквозь стремительный и горячий ритмический напор пробивается нежность и тонкость чуткой девичьей души («Лесная тропка»).

Отметим, что *вальсовые формулы* в лирических песнях Бикташев использует чрезвычайно многообразно. Особое значение приобретает бравурный вальс с пышной фактурой (опора на симфонический инструментарий) – праздничный, светлый, яркий. Наиболее показательны в этом плане хиты «Саратовский вальс» и «Хопёрский вальс» (на тексты автора). Первый из них стал визитной карточкой города, второй – музыкальной эмблемой межрегионального песенного фестиваля «Хопёрский вальс».

Вместе с тем, за внешней стороной кружащегося в водовороте танца проглядывает и ностальгия по высоким чувствам, изяществу, красоте, благородству – тому, чем так отличались «старые добрые времена» романтического века. Отсюда элегический тон и дух лирической меланхолии, грустной мечтательности таких песен, как «Пушкинский бал», «Вальс при свечах».

Не менее разнообразны смысловые подтексты вальса в песнях-драмах, в которых передано ощущение неизбыточной тревоги и внутреннего напряжения («Жемчужинка»). Ещё более пронзительны песни-баллады о несложившейся женской любви. В них драматический нерв горестной исповедальности заставляет композитора смещать привычные грани куплетной формы и выстраивать свободный интонационно-драматургический поток в соответствии с разворотом сюжетных перепетий («Горько», «Украденная любовь»).

Ещё одна магистральная тема творчества Е. Бикташева – *веселье, шутка, игра, озорство*, где активно используются атрибуты эстрадного искусства. Ост-

рые, с упругими синкопами танцевальные ритмы, пикантные, с «перцем» диссонантные гармонии, яркие тембровые эффекты, – всё это искрится бликами шутиливости, неугомонной радости.

Спектр подобных настроений весьма широк – от доброй улыбки и простодушной весёлости («Не ходи, Фарид, за мною») до ироничного, в чём-то даже «чёрного» юмора, с насмешливыми прогнозами на нелёгкую долю женщины в семейной жизни («Давай поженимся»).

Отдельную грань содают «удалые» песни («Подсолнушек», «Не ревнуй»). Спасительное в ситуации переменчивой человеческой судьбы «нипочём» и «держи голову выше» (в блоковском варианте – «Ко всему готовы // Ничего не жаль») композитор подаёт в броской, «разбитной» манере, нередко подключая динамичную раскрутку материала «по-цыгански», сбивая темп и вновь ускоряя его до бешеного вихря.

Большую часть шуточных песен Бикташева составили *детские песни*¹. Надо признать, для маленьких он пишет мастерски, учитывая возможности их голосов, разнообразно, изобретательно, без малейшего дидактического налёта или оттенка снисходительности. Его секрет состоит в способности подчеркнуть трогательно-забавное в натуре малыша, в умении писать на улыбке и обязательно в игровой форме. А началась выборатка такого умения с тщательного подбора текстов, многие из них он нашёл у О. Дриза.

– Радуйся, телёнок,
Радуйся, козлёнок,
Радуйся, собачка,
Прыгай, поросёнок,
Радуйтесь, щенята,
Кошка и котята,
Квочка и цыплята!
Нет счастливей дня:
В первый раз за хлебом
Мама шлёт меня.

Оставаясь верным разнообразной тематике, наметившейся уже в первых авторских сборниках, Евгений Бикташев в новом своём сборнике «Время и песня» открывает ещё одну страницу своего творчества – он выступает как композитор, умеющий сочинять и для детей. Его детские песни всегда искренни, просты и очень мелодичны (Михаил Иорданский).

Одно из непреложных правил песенного творчества Бикташева – *концентрация музыкально-поэтического выражения*. В стремлении к лаконизму он не-

¹ По воспоминаниям композитора, в годы учёбы в музыкальном училище ему приходилось вести уроки пения в школе, обязательным пособием к которым служил тогда толстый сборник песен для детей. И такой скукой веяло от этой хрестоматии, что в дальнейшем, уже став композитором и обращаясь к детской музыке, он дал себе зарок ни в коем случае не допускать подобного «занудства».

редко спрессовывает ритмический поток, сжимая или даже снимая ожидаемые паузы. Но допускаются и отступления. Скажем, в песне «Трубачи» напевная мелодика перемежается неожиданными паузами, которые подчёркивают тон раздумчивости в воспоминаниях о легендарном времени. В балладе «Мать» лапидарные фразы как бы прерываются чеканно отсекаемыми окончаниями с последующими пространными паузами сосредоточенного молчания, подчёркивающими всю серьёзность повествования о главном монументе Мамаева кургана.

Мелодика песен Е. Бикташева часто идёт от разговорной речи, словно переплавленной в мелос. Этим определяется приоритет поступенного движения и достаточно узкий диапазон его мелодики. Такое речевое начало находит непосредственное выражение в песне «Обычное дело», трактуемой как публицистический монолог. Краткие фразы расчленены крупными паузами, но скреплены строгого характера сосредоточенной темой маршевого склада с инструментальным сопровождением. Столь необычное для песенного жанра художественное решение продиктовано особым строем стихов, посвящённых строителям Саратовского оросительного канала.

Иногда речевое начало, связанное с декламацией, претворено в драматических монологах (баллады «Горько» и «Украденная любовь») и в песнях юмористического плана («Как одна девочка училась печатать»).

Следует сказать об использовании и другого «внемелодического» момента, способного разыграть сюжетный мотив песни. Особенно наглядно это представлено в детских песнях, построенных в виде занимательных сценок. Разумеется, здесь к «инсценировке» активно подключаются музыкальные средства. Так, в песенке «Про индюшат и лягушат» игровая сторона усилена антифонными переключками двух групп голосов, а в песенке «Буква-акробат» этот приём представлен довольно сложным контрапунктом с переkreщиванием хоровых партий, что призвано передать превращение буквы Е в Ш, а затем в Т.

В своей мелодике Бикташев далёк от стереотипов. В частности, ему присуща склонность к длительному избеганию тоники в начальных построениях песенной формы (затакт на неустоях). Внося ритмическое разнообразие, он сочетает кратные длительности с триолями и вводит оригинальные синкопированные рисунки: «обрывки» окончаний мелодических фраз или ритмические «занозы».

Относительная простота мелодической линии дополняется, как правило, богатством *гармонической вертикали*. Лишь иногда гармония, а вместе с ней и фактура, сводится к минимуму, давая возможность свободно и широко прозвучать напеву («Снега России»). Чаще же гармонический пласт отличается насыщенностью и богатством красок, что выдаёт руку и слух чуткого, оригинально мыслящего музыканта.

Своеобразие гармонического языка улавливается даже в самых, казалось бы, элементарных приёмах: например, вводится последовательность с дорийской субдоминантой — и песня начинает звучать неожиданно свежо. Если же используется излюбленный автором монорный кадансовый оборот I–VII–I, то VII ступень предстаёт в виде VII₇ или подменяется d₇. Кстати, пристрастие к

натурально-ладовой аккордике побуждает вводить «модальные» формулы типа I–V–IV–I или I–VI–III–I. Если тиражируется стандартный ход баса I–V, то он подаётся с выдумкой, необычно (так, в «Песне учащихся ПТУ» этот ход гармонизован как VI₂–III₆ – ново, но без утраты привычной опоры).

О мастерстве композитора говорит и то, что в его музыке ярко звучат аккорды двойной доминанты, доминанты с секстой или обычные задержания. Встречается и неожиданное для жанра песни увеличенное трезвучие – для сгущения напряжённости или как примета ночного колорита («Песня любви»).

Не ограничиваясь альтерированными созвучиями, сочными септ- и нонаккордами на различных ступенях лада, включая II-ю низкую, композитор может ввести и квартовую вертикаль, и кластерный пучок из секунд. В песне «Ожидание», задавая драматический тон, инструментальное вступление строится как чрезвычайно сложная эллиптическая цепочка септаккордов, находящихся за пределами будущей тоники (в *c-moll*: B₇–Des₇–E₇ ...). Против всяких правил песня «Степь-красавица» венчается S₇ – образно говоря, невозможно прервать наслаждение тем, чем так щедро одаривает земля.

Простота мелодики нередко обогащается развитой, тщательно выписанной *фактурой*. Так, в «Русском плясе» простой танцевальный ритм вокальной мелодии оплетается искусно разработанный инструментальный наигрыш в духе кадрили (чем-то это напоминает II действие оперы Р.Щедрина «Не только любовь»).

Певучесть мелодии усиливается не менее певучим аккомпанементом, основу которого составляют *мелодические фигуры*, как, например, в песне «Белый лебедь» (сл. С. Красикова), где они буквально «стелятся» в опоре на мягкое звучание терций и секст.

Подчас выразительность *инструментальной линии* превышает значимость певческой строки. В песне «Виновата война» подобное встречается в начале припева, где восходящее хроматизированное движение всей фактурной массы наделено исключительно мужественной и сильной экспрессией. Случай другого рода – в песенке «Как одна девочка училась печатать», где сопровождение автономного плана основано на «долбящих» фигурах репетиций, словно передающих словесный текст: «Печатать я училась // По клавишам стучала».

Но всё же это исключение, а правило состоит в стремлении не создавать помех певческому голосу. Для этого композитор, стремясь изобретательно разнообразить фактуру и ритм сопровождения, вводит яркие инструментальные мотивы в момент вокального паузирования, а параллельно – скупые, но выразительные подголоски и контрапункты. «Подспудная» выразительность присуща и басовой линии аккомпанемента, опорная функция которого активно мелодизирована и имеет «своё лицо». Так, в «Студенческой песне» остигатные синкопы баса гулко пульсируют под ритм восьмых у остальной фактуры.

Особую роль играют в песнях Бикташева *вступления* и *заклучения*. В «Балладе о погибших солдатах» на прелюдию отпущено только 8 тактов, а на её отголосок в коде – 4 такта, но даже в столь сжатом «пространстве» композитору удаётся создать впечатление вселенского грозного набата. Детская песен-

ка «Грустный день» строится на краткой четырёхтактовой теме. Прославляя куплеты и завершая повествование, эта крошечная музыкальная мысль *lamento* сообщает происходящему необычайно трогательный характер.

*Этот день был очень грустным –
Начался он с огорчения:
Утонула ложка в банке
Земляничного варенья...*

Немалый интерес вызывают песни, где осуществляется выход за пределы куплетной *формы*. Отчётливую тенденцию к этому имеют образцы, раскрывающие многоэпизодный сюжет, что вызывает необходимость в резких смысловых сдвигах, в перебивах темпа и прочих «переменах декораций» (наибольшее распространение это получило в балладах).

«Свободу действий» позволяет себе композитор в детских сочинениях. Песенка «Как все радовались» передаёт диалог мальчика и его мамы, что решено в целом как развёрнутая трёхчастная форма с тематическим и темповым контрастом: мальчик – скоро, подвижно, в мажоре; мама – сдержанно, в параллельном миноре и в более сложном интонационном рисунке. В песне «Как одна девочка училась печатать», следуя свободной стихотворной форме Г. Сапгира, композитор и музыкальное изложение строит непринуждённо, воспроизводя живой диалог девочки, перечисляющей свои опечатки в тексте, и хора, реагирующего на это соответствующим образом.

*Траву жуёт КОРОНА.
– Корова.
Король надел КОРОВУ.
– Корону.
Закаркала ДОРОГА.
– Не дорога.
Я вышла на ВОРОНУ.
– Не так!*

Гояоря о *композиции* нужно упомянуть немалое число песен, изначально создаваемых в рамках развёрнутых циклов. Их больше десятка – и каждый со своим колоритом, со своей темой:

«Васильковое имя» на стихи В. Шабанова – о Родине,
«Человеку надо мало» – памяти Р. Рождественского,
«Мне хочется в траву, в сирень» на стихи Д. Злобиной – лирический,
«Любовь и насморк» на стихи М. Джалиля – шуточный,
«Разноцветные краски» на стихи И. Тобольского – детский и т.д.

Всё сказанное подводит к пониманию важнейшей черты творческого *credo* Е. Бикташева. Обращаясь к самым разным темам и находя самые разные способы их воплощения, он в качестве безусловной *художественной доминан-*

ты с самого начала определил для себя свет, душевную отзывчивость и сердечную теплоту. Вот почему ему так удаются песни о добрых делах и помыслах, вот почему он неустанно воспевает радость существования на земле, «жизненную благодать». Этим же объясняется близость ему голосовых тембров таких замечательных исполнителей, как Иосиф Кобзон, Ренат Ибрагимов, Леонид Сметанников и Нина Калашникова. В их тембрах органично слиты доброта, лирическая задушевность и сдержанная строгость. Другие вокальные «краски» так же сопутствуют его песням – Александры Стрельченко и Валентины Толкуновой, Зинаиды Кирилловой и Анны Литвиненко, Юрия Богатикова, Евгения Поликанина и ещё многих певцов и певиц.

Ранний Бикташев, 1960-х годов, – это прежде всего песня молодости с её окрылённостью, желанием больших свершений, устремлённостью к далёким горизонтам и романтическим подъёмом. Отсюда маршевый шаг, зовущие фанфары труб и господствующий собранно-суровый тон («Наши дороги», «Мечта меня зовёт»).

Пройденный с тех пор большой путь в искусстве принёс много нового. Менялась жизнь – менялись песни. Но если говорить о предпочтениях самого автора, то главным своим адресатом он видит народ, людей земли. И как подсказывает ему интуиция, душа этих людей ждёт от музыки того, что идёт от сердца к сердцу, что поддерживает веру в жизнь и надежду на лучшее. Вот такую музыку и стремился писать народный артист России, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, композитор Евгений Бикташев.

Это очень интересный композитор, творчество которого я знаю уже много лет, и не только знаю, но и слежу за его творческими делами. В сочинениях Евгения Бикташева меня привлекает прежде всего то, что его произведения глубоко связаны с народным песенным искусством... Е.М. Бикташев – неординарная личность, в нём есть такая человеческая контактность и такое человеческое обаяние, что, когда композитор встречается с публикой, он производит впечатление не только своим творчеством, но и яркими человеческими качествами. Кстати, всё это сказывается и на музыке, и на её восприятии... Я бы сказал, что Евгений Бикташев – это поистине народный композитор и народный артист, а его общественная деятельность – образец для многих композиторов (Тихон Хренников).

Остаётся добавить, когда в связи со 100-летием со дня рождения Василия Павловича Соловьёва-Седого была учреждена премия его имени для композиторов-песенников, то в числе первых лауреатов оказался Евгений Михайлович Бикташев. Это представляется достойной оценкой его заслуг перед современным отечественным песенным искусством.

Нотные примеры

"Спасибо, Волга" (слова Н.Палькина)

Выразительно, певуче

Voc.

Piano

mf

Ког - да с до - ро - ги я над то - бой скло -

ня.Л ся ти - хо и у - ста - ло, вол - ной про - хлад - ной ты, как ру -

кой, у - ста - лость с плеч мо - их сни - ма - ла.

tr

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems. The first system shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system contains the first line of lyrics: 'Ког - да с до - ро - ги я над то - бой скло -'. The third system contains the second line of lyrics: 'ня.Л ся ти - хо и у - ста - ло, вол - ной про - хлад - ной ты, как ру -'. The fourth system contains the third line of lyrics: 'кой, у - ста - лость с плеч мо - их сни - ма - ла.' and ends with a double bar line. The piano part features a mix of chords and moving lines, with a trill (tr) marked in the second system.

Притив

Где - то там вда-ли кра-я дру-ги-е и дру-ги-е

ре-ки. Ты - мо-я судь ба, род-на-я

Вол-га, я с то-бой на ве-ки. И в дни раз-ве-ки. Род-на-я

Вол-га, род-на-я Вол-га, род-на-я Вол-га.

mf

tr

Для повторения

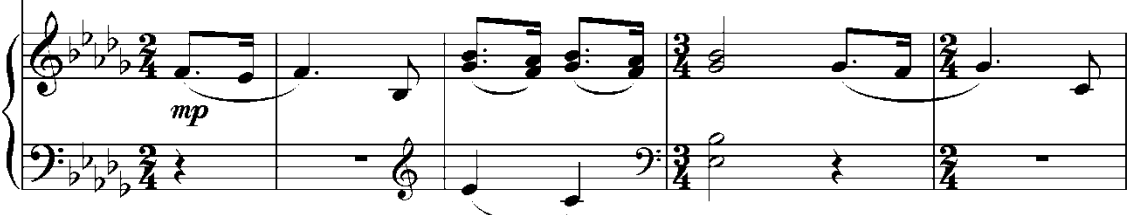
Для окончания

pp

Умеренно, проникновенно

"Снега России" (слова В.Гришина)

Voc. 

Piano 


Сне - га, сне - га, сне -




га по всей Рос - си - и. Неж - на в сне - гах Рос -




си - я и стро - га. О чём ска - за - ли мне,



о чём спро - си - ли сы - пу - чи - е вы - со -

ки - е сне - га? Для окончания
о те - бе ли, ми -

ла - я Рос - си - я, по - ют, по - ют вы - со - ки -

е сне - га!

Живо, с задором

"Песня льётся над Саратовом" (слова В.Гришина)

Voc.

По - след - ний луч свой солн - це спря - та - ло вда - ли за Лы - со -
ю го - рой, а пес - ня льёт - ся над Са - ра - то - вом, зве - нит ве -
чер - не - ю по - рой. *Притив* С той пес - ней жизнь мо - я об - вен - ча - на,
я ей вни - ма - ю не ды - ша, в ней го - род мой
и Вол - га ре - чень - ка, в ней на - ша рус - ска - я ду - ша.

"Как все радовались" (слова О.Дриза)

Скоро, подвижно

Voc.

Ра - дуй - ся, те - лё - нок, ра - дуй - ся, коз - лё - нок, ра - дуй - ся, со -
 бач - ка, пры - гай по - ро - сё - нок, ра - дуй - тесь, ше - ня - та,
 кош - ка и ко - тя - та, кво - чка и цып - ля - та! Нет счаст - ли - вей
 дня: в пер - вый раз за хле - бом ма - ма шлёт ме - ня! Ку -
 пи к буль - о - ну ха - лу, чёр - но - го к се - лёд - ке, к ча - ю за - вар -
 но - го, - так о - на ска - за - ла. Мар - ци - пан сест - рён - ке,
 бра - ти - ку ка - ла - чик и - ли буб - лик с ма - ком, да про - си го -
 ря - чий! И е - щё ве - ле - ла при - нес - ти ей сда - чу:
 со - рок пять ко - пе - ек, ров - но со - рок пять. Со - счи - тай по
 паль - цам, - так ска - за - ла мать. Ра - дуй - ся, со - бач - ка,

Gm C7 F Gm C7 Dm Bm6
 на те - бе гор - буш - ку! Ра - дуй - ся, коз - лё - нок, на те - бе кра -
 C7 F Gm/F C7 F
 юш - ку! Чёр - ный по - ро - сен - ку, за - вар - ной те - лён - ку,
 Gm C7 F C7 F D7
 и ко - тя - там с кош - кой хва - тит по - не - множ - ку. Мар - ци - пан ще -
 Gm C7 F Gm C7
 ня - там, и ка - лач у - тя - там, а цып - ля - там с квоч - кой ха - лы
 Dm Gm C7 Eb7(-5) Daug C7
 по ку - соч - ку. Ко - роч - ки - ин - дей - ке, крош - ки - ка - на -
 F G Bm6 C7 Dm Gm
 рей - ке... Ма - моч - ке вся сда - ча до од - ной ко -
 C7 F F7 B Bm6 F
 пей - ки. Ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля.
 Gm C7 C9 F
 Ма - моч - ке вся сда - ча до од - ной ко - пей - ки.

"Как одна девочка училась печатать" (слова Г.Сапгира)

Скоро

Voc. 

У пи - шу - шей ма - шин - ки все бук - вы в бес - по - ряд - ке. Вы -

хо - дят с не - при - выч - ки од - ни лишь о - пе - чат - ки. Пес -

ча - тать я у - чи - лась, по кла - ви - шам сту - ча - ла, и

вот что по - лу - чи - лось, про - чту - ка всё сна - ча - ла. Плы -

вёт по не - бу **Хор** РУЧ - КА. Не руч - ка. Ле - жит в порт - фе - ле ТУЧ - КА. Не

туч - ка. У пса боль - на - я ПА - ПА. Нет, не па - па. При -

шёл с ра - бо - ты ЛА - ПА. Не так! Ве - го та - рел - ке МА - ША. Не

Ма - ша. Бе - жит по са - ду КА - ША. Не Ка - ша. Си -

дят, мур - лы - ча, МОШ - КИ. Нет, не мош - ки. Сле -

те - лись к лам - пе КОШ - КИ. Не так!

Сведения об авторах

Аксенова Алла Владимировна (Тамбов) – аспирантка Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова.

Алесенкова Виктория Николаевна (Саратов) – доктор искусствоведения, доцент Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, ведущий научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований.

Ан До (Китай) – аспирант Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Антипов Артём Сергеевич (Москва) – магистрант Московского государственного лингвистического университета.

Ахмыловская Лариса Алексеевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры лингводидактики, заслуженный работник науки и образования, почётный профессор Российской академии естествознания.

Бочкарева Яна Рихардовна (Казань) – студентка вокального факультета Казанской государственной консерватории имени Н.Г.Жиганова.

Вартанов Сергей Яковлевич (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Владимиркина Наталья Владимировна (Ижевск) – кандидат искусствоведения, Удмуртский государственный университет.

Волчков Михаил Владимирович (Беларусь) – аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Гауч Оксана Николаевна (Тюмень) – кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-культурных технологий культурологии и социологии Тюменского государственного института культуры.

Горбулич Галина Валентиновна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и культурологического образования Луганского государственного педагогического университета.

Грушко Галина Игоревна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и народно-художественной культуры Воронежского государственного педагогического университета, преподаватель

музыкально-теоретических дисциплин Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д. Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

Дёгорова Надежда Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры театрального искусства Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Домбраускене Галина Николаевна (Владивосток) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, заведующая аспирантурой Дальневосточного государственного института искусств, профессор кафедры истории искусства и культуры Морского государственного университета имени Г.И. Невельского.

Егорова Ирина Львовна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, руководитель фольклорных ансамблей «Родник» и «Благодать».

Екименко Татьяна Сергеевна (Петрозаводск) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова, член Союза композиторов Карелии и России.

Заельская Светлана Александровна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории и обществознания Оренбургского государственного педагогического университета.

Зими́на Ирина Евгеньевна (Тамбов) – преподаватель русского языка и литературы Колледжа имени В.К. Мержанова Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Иванова София Юрьевна (Москва) – заместитель Генерального продюсера Межгосударственной телерадиокомпании «Мир»; магистрант Московского государственного лингвистического университета.

Ионесов Владимир Иванович (Самара) – доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения Самарского государственного института культуры.

Казьмина Елена Олеговна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова.

Калашникова Нина Александровна (Саратов) – заслуженная артистка России, заслуженная артистка Республики Татарстан, ведущий мастер сцены, директор Саратовской областной концертной организации «Поволжье».

Коночкина Оксана Ивановна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и культурологического образования Луганского государственного педагогического университета.

Максимов Иван Никитич (Петрозаводск) – концертмейстер группы гобоев симфонического оркестра Карельской государственной филармонии.

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

Перова Екатерина Юрьевна (Москва) – кандидат культурологии, доцент кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета.

Решетникова Светлана Владимировна (Казань) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры вокального искусства Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова.

Фань Цзюнь (Китай) – аспирантка кафедры театрального искусства Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Хань Лу (Китай) – аспирантка кафедры театрального искусства Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Харламенко Мария Александровна (Тюмень) – художник-реставратор государственного автономного учреждения культуры Тюменской области «Тюменское музейно-просветительское объединение».

Чжао Еди (Китай) – аспирант Дальневосточного государственного института искусств.

Чжу Чжици (Китай) – аспирант кафедры театрального искусства Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) The contours of the world artistic heritage. Antiquity	3
Алла Аксёнова, Ольга Немкова (Тамбов) Духовный стих в исследованиях XX – начала XXI века	23
Виктория Алесенкова (Саратов) Сценарий перехода от смерти к воскрешению в современных фильмах-фэнтези	38
Ан До (Китай) Соединяя Восток и Запад: Павильон Ортинга И.М. Пея как архитектурное воплощение природной гармонии	50
Артём Антипов, Екатерина Перова (Москва) Советско-германские культурные связи в послевоенный период	55
Лариса Ахмыловская (Москва) Международные музейные программы, посвящённые истории импрессионизма: серии Клода Моне	60
Яна Бочкарева, Светлана Решетникова (Казань) Рубежи творчества Виттории Тези	73
Сергей Вартанов (Саратов) Новая книга о Рахманинове	79
Наталья Владимиркина (Ижевск) Петропавловская церковь села Ягул Удмуртской Республики. История и современность	86
Михаил Волчков (Беларусь) Коллаж в живописи и музыке: научные подходы к теоретическому обоснованию и специфика анализа	94
Оксана Гауч, Мария Харламенко (Тюмень) Второе рождение Венеры С. Боттичелли: интерпретация образа в современном искусстве	107

Галина Горбулич, Оксана Коночкина (Луганск) Духовный потенциал музыкально-педагогических технологий: на примере катарсической педагогической технологии	111
Галина Грушко (Воронеж) Николай Андреевич Римский-Корсаков и его «Космос»	117
Надежда Догорова (Москва), Хань Лу (Китай) Танцевальная этника Южного Китая	123
Надежда Догорова (Москва), Чжу Чжици (Китай) «Танец с деревянными барабанами» (этническая группа мяо, Южный Китай).....	134
Надежда Догорова (Москва), Фань Цзюнь (Китай) Хореография как художественное явление и феномен культуры Китая	150
Галина Домбраускене (Владивосток), Чжао Еди (Китай) Пейзажные образы традиционной живописи гошуа в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI вв.	167
Ирина Егорова (Саратов) Игра как категория русского народного песенного творчества.....	183
Татьяна Екименко, Иван Максимов (Петрозаводск) Искусство игры на гобое « <i>Auletica</i> » Эдуарда Патлаенко: от композиции цикла к исполнительским приёмам	217
Светлана Заельская (Оренбург) Художественные выставки в пространстве культуры позднего социализма.....	238
Ирина Зимина (Тамбов) Поэзия «Серебряного века» в музыке С.С. Прокофьева: стихотворения В.И. Горянского и З.Н. Гиппиус в опусе 23	245
София Иванова, Екатерина Перова (Москва) Российско-французские культурные связи: опыт и перспективы	252
Владимир Ионесов (Самара) Вспоминая Клода Леви-Строса: знание прошлого как ступени в будущее...	256

Елена Казьмина (Тамбов)	
Чичерины и Тамбовский край.....	264
Нина Калашникова (Саратов)	
Люблю, помню, горжусь!	277
Сведения об авторах	301

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 79

По материалам XVIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«*SCIENCEFORUMPAN-ARTXVIII*»

31 марта 2025 года

Редакторы О.И. Кулапина, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 16.05.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 19,25. Уч.-изд. л. 17,3. Тираж 50. Заказ 27.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1