ISSN 2410-6348
eISSN 2658-5251

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2020/1 (22)

Российская
Государственная
Специализированная
Академия
Искусств

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

Адрес редакции: 121165, Москва, Резервный проезд, 12
E-mail: jurnalRGSAI@list.ru
Официальный сайт журнала: http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka/

Формат 60 × 84 1/8
Печ. л. 21
Тираж 1000 экз.

© Российская государственная специализированная академия искусств, 2020

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

Editorial office address: Rezervny proezd, 12, Moscow, 121165
E-mail: jurnalRGSAI@list.ru
Journal website: http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/

Page size 60 × 84 1/8
Printed sheets 21
Print run 1000 copies

© the Russian State Specialized Academy of Arts, 2020

Уважаемые коллеги!

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

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

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

- 13.00.00 «Педагогические науки» [специальности: 13.00.01 — Общая педагогика, история педагогики и образования; 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования); 13.00.08 — Теория и методика профессионального образования];
- 17.00.00 «Искусствоведение» [специальности: 17.00.01 — Театральное искусство; 17.00.02 — Музыкальное искусство; 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; 17.00.06 — Техническая эстетика и дизайн; 17.00.09 — Теория и история искусства];
- 24.00.00 «Культурология» [специальность: 24.00.01 — Теория и история культуры].

Журнал включен в российскую библиографическую базу данных научного цитирования РИНЦ.

Архив журнала (2014–2019) размещен на сайте:
http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/arkhiv-zhurnalov

Редколлегия

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2020/1 (22)

Научный журнал «Художественное образование и наука» издается с 2014 года
Выходит один раз в квартал
Учредитель — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Якупов Александр Николаевич — главный редактор, ректор Российской государственной специализированной академии искусств, академик Российской академии художеств, член-корреспондент Российской академии образования, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Цветкова Евгения Олеговна — заместитель главного редактора, научный сотрудник Российской государственной специализированной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Россия)

Благирева Елена Николаевна — первый проректор — проректор по общественным связям и социальным проектам Российской государственной специализированной академии искусств, Советник Министра культуры Российской Федерации на общественных началах, кандидат экономических наук, доцент (Россия)

Бобыкин Андрей Леонидович — вице-президент Российской академии художеств, член Президиума Российской академии художеств, академик-секретарь отделения дизайна Российской академии художеств, академик Российской академии художеств, кандидат искусствоведения (Россия)

Володин Александр Анатольевич — проректор по учебной работе Российской государственной специализированной академии искусств, профессор Российской академии образования, доктор педагогических наук, доцент (Россия)

Белогуров Анатолий Юльевич — профессор кафедры педагогики и психологии Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации, доктор педагогических наук, профессор (Россия)

Долинская Елена Борисовна — профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки, Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Имханицкий Михаил Иосифович — профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Ирхен Ирина Игоревна — заведующая аспирантурой, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор культурологии, доцент (Россия)

Лукина Галима Ураловна — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия)

Михеева Людмила Николаевна — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор филологических наук, профессор (Россия)

Синецкий Сергей Борисович — проректор по научно-исследовательской и инновационной работе Челябинского государственного института культуры, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, доцент (Россия)

Смолин Олег Николаевич — первый заместитель председателя Комитета по образованию Государственной Думы Российской Федерации, действительный член Российской академии образования, вице-президент Всероссийского общества слепых, доктор философских наук, профессор (Россия)

Чудинский Руслан Михайлович — заведующий лабораторией педагогических измерений Государственного бюджетного учреждения дополнительного профессионального образования Воронежской области «Институт развития образования», доктор педагогических наук, доцент (Россия)

Ширшова Любовь Васильевна — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Шлыкова Ольга Владимировна — заместитель директора научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доктор культурологии, профессор (Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТДЕЛ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Батубара Джунита — доктор искусствоведения, профессор (Индонезия)

Дженарелли Леон — профессор (Италия)

Абхай К. Морье — доктор филологии, профессор (Индия)

Джумакова Умитжан Рахметулловна — профессор кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств, доктор искусствоведения, профессор (Казахстан)

Латифзода Диловар Назришох — профессор кафедры культурологии и музееведения Таджикского государственного института культуры и искусств имени Мирзо Турсунзода, доктор педагогических наук, профессор (Таджикистан)

Перемыслов Игорь Александрович — адъюнкт-профессор кафедры бизнес-администрирования Университета Аргоси и Бизнес-школы, почетный зарубежный член Российской академии художеств, доктор наук, профессор (США)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Выпускающий редактор, руководитель редакционного отдела Российской государственной специализированной академии искусств **Т. А. Шатрова**

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

ARTS EDUCATION AND SCIENCE

2020/1 (22)

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

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

EDITORIAL BOARD

Yakoupov Alexander, Editor-in-Chief, Rector of the Russian State Specialized Academy of Arts, Professor, Doctor of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Russia

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

Elena Blagireva, First Vice-Rector for Public Relations and Social Projects, Professor, Department of Humanities, the Russian State Specialized Academy of Arts, PhD in Economics, pro-bono Advisor of the Minister of Culture of the Russian Federation, Russia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD MEMBERS

Junita Batubara, PhD Professor, the Republic of Indonesia

Leone Jenarelli, Professor, Italy

Abhai Mauria, PhD Professor, India

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

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

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

EDITORIAL STAFF

Executive editor: **Tatyana Shatrova**, Head of Editorial Office, the Russian State Specialized Academy of Arts

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

СОДЕРЖАНИЕ

Вопросы методологии и методики обучения

Борисенко Т. С., Игнатова И. Б. Художественно-творческая деятельность руководителя любительского хореографического коллектива: от замысла к воплощению 6

Maroziene R. Sociocultural aspect of teaching to play Lithuanian national instruments 15

Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация: способы воспроизведения и каналы восприятия музыки (историко-аналитический аспект) 24

Фунтова Д. А. Искусственный интеллект в контексте культурологической парадигмы 33

Пляхотко А. С., Акулич Е. М. Библиотека нового типа как культурная универсалия 41

Урванцева О. А. Диалектика взаимодействия стиля и содержания (на примере музыки композиторов XX века) 48

Плотникова О. М. Либретто оперы «Волшебная флейта» В.-А. Моцарта в ракурсе жанра волшебной сказки 55

郑妍. 芭蕾舞剧《小河淌水》 63

Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования

Кириллина О. М. Литературная богема в России и в СССР. Революция и богема 68

Артамонова Е. А. Из России в Великобританию и обратно через Ла-Манш. Музыкальные открытия периода Второй мировой войны и «оттепели» (по следам архивных находок и зарубежных публикаций) 78

Груцынова А. П. Из истории французского балета конца XIX века («Жавотта», 1896) 86

Ирхен И. И., Ли Жуй. Хореографические заимствования как форма распространения русской балетной традиции в Китае 95

Искусство, культура и гуманитарное знание

Гасникова О. В. К вопросу о трансформации оперы в балетный спектакль (на примере творчества русских и западноевропейских хореографов) 103

Марков А. В. Итальянский «примитив» и критическое «возрождение» в русском модернизме 114

Абдрашитова И. В., Перемыслов И. А. Поэтическое высказывание как фиксация человеческого бытия 121

Хорошавина В. Б. Духовные произведения Николая Сидельникова как отражение философии культуры 128

魏鹏飞. 中国传统艺术-曲艺 134

In Memoriam 137

Фольклористика

Фомченко Е. В. Перформанс в народной культуре 143

Сергеева М. И. Резчики пряничных досок (знаменщики): традиции прошлого и настоящего 150

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

Егорова М. А., Рабина Т. М. Методика музыкально-ритмического воспитания слабовидящих детей дошкольного возраста на основе педагогической системы Карла Орфа 155

Памятные даты. Юбилеи

Саито Момо. Николай Метнер — профессор Московской консерватории 162

Требования, предъявляемые к публикациям 168

CONTENTS

Methodology and Teaching Methods

Borisenko T. S., Ignatova I. B. Artistic and Creative Activity of the Head of an Amateur Choreographic Team: from Concept to Implementation 6

Maroziene R. Sociocultural Aspect of Teaching to Play Lithuanian National Instruments 15

Theoretical Issues of Art, Arts Education and Culturology

Yakoupov A. N. Music Communication: Ways of Reproduction and Channels of Perception of Music (historical and analytical view) 24

Funtova D. A. Artificial Intelligence in the Context of Culturological Dimension 33

Plyakhotko A. S., Akulich E. M. Library of a New Type as a Cultural Universal 41

Urvantseva O. A. Dialectics of the Interaction of Style and Content (on the example of music by composers of the XXth century) 48

Plotnikova O. M. Libretto of the Opera the Magic Flute by W. A. Mozart in the Genre of Fairy-Tale 55

Zheng Yan. Artistic Images of the Ballet the River Flows by Zuo Zhenguan 63

The History of Culture, Art and Arts Education

Kirillina O. M. Literary Bogemia in Russia and in the USSR. Revolution and Bohemia 68

Artamonova E. A. From Russia to the UK and Back Across the English Channel: Musical Discoveries from WWII and the Thaw (recent archival findings and publications) 78

Grutsynova A. P. French Ballet at the End of the XIXth Century (Javotte, 1896) 86

Irkhen I. I., Li Rui. Choreographic Borrowings as a Form of Promoting the Russian Ballet Tradition in China 95

Art, Culture and Humanities

Gasnikova O. V. Transformation of an Opera Performance into a Ballet (by Russian and West European choreographers) 103

Markov A. V. Italian Primitive and Critical Revival in Russian Modernism 114

Abdrashitova I. V., Peremyslov I. A. Poetic Statement as the Fixation of Human Existence 121

Khoroshavina V. B. Nikolai Sidelnikov's Spiritual Works as a Reflection of the Philosophy of Culture 128

Wei Pengfei. Chinese Traditional Art — Quyi 134

In Memoriam 137

Folklore

Fomchenko E. V. Performance in Folk Culture 143

Sergeeva M. I. Carvers of Gingerbread Boards: Traditions of the Past and the Present 150

Socialization and Vocational Training for Persons with Disabilities

Yegorova M. A., Rabina T. M. Methods of Musical and Rhythmic Education of Preschool Children with Visual Disabilities Based on Pedagogical System of Karl Orff 155

Anniversaries

Saito Momo. Nikolai Medtner — Professor of Moscow Conservatory 162

Requirements for publications 168

Т. С. Борисенко

Белгородский государственный институт искусств и культуры
308033, Российская Федерация, Белгород, улица Королева, 7

И. Б. Игнатова

Петровская Академия наук и искусств
191002, Санкт-Петербург, Разъезжая улица, дом 9, лит. А, пом. 12-Н

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА: ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ

В статье рассматриваются особенности художественно-творческой и методической работы руководителя любительского хореографического коллектива. Выявлено, что главная функция профессионально-педагогической деятельности руководителя – воспитательная, а художественно-творческая деятельность считается основной и наиболее сложной. Будущий специалист должен совокупно овладеть педагогическими, художественно-исполнительскими и художественно-творческими компетенциями. Подчеркивается, что участники любительского коллектива, как правило, не связывают свою будущую профессиональную деятельность с хореографическим искусством, с профессией балетмейстера или артиста балета, что, естественно, требует особого подхода руководителя к его методической работе и художественно-творческой деятельности.

Еще одна особенность — подбор репертуара, который должен быть направлен на развитие творческих способностей участников коллектива, формирование у них первичных, элементарных навыков и умений, необходимых для исполнительской деятельности. Подчеркивается, что работа руководителя хореографического коллектива над созданием композиции танца схожа с творческой деятельностью балетмейстера-сочинителя. В статье проанализирован процесс создания хореографического произведения для любительского коллектива: от замысла → через разработку плана действий → к организации индивидуальной и коллективной работы над отдельными фрагментами будущей танцевальной композиции → к итоговому оформлению. Кроме того, в статье приводятся три основные схемы, ведущие к одной общей цели — созданию хореографического произведения («от замысла к воплощению»). Первая схема обусловлена личностными мотивами художественно-творческой деятельности руководителя, вторая — определяется требованиями работодателя/заказчика, третья — предполагает постановку готового хореографического произведения, созданного другим балетмейстером-сочинителем.

Ключевые слова: руководитель хореографического коллектива, художественно-творческая деятельность, репертуар, воспитание, педагогика, балетмейстер-сочинитель, балетмейстер-постановщик, сочинение танца, замысел, творческое мышление, фантазия, воплощение

DOI: 10.34684/hon.201903001

Статья поступила в редакцию: 26 декабря 2019 года
Рекомендована в печать: 23 января 2019 года

Сведения об авторах:
Борисенко Татьяна Сергеевна — доцент кафедры хореографического творчества
Savchenkots@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4896-0989

Игнатова Ирина Борисовна — доктор педагогических наук, профессор, академик
Savchenkots@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5331-5039

Профессионально-педагогическая деятельность руководителя хореографического коллектива (психолого-педагогическая, методическая, художественно-творческая, художественно-исполнительская) осуществляется в рамках функционирования любительского хореографического коллектива. Специфика деятельности творческого объединения данного типа заключается в том, что его участники, как правило, не связывают свою будущую профессиональную деятельность с карьерой артиста балета или балетмейстера. Это ставит перед руководителем иные цели и задачи в его профессионально-педагогической деятельности, отличные от специализированных хореографических образовательных учреждений.

Художественно-творческая деятельность считается наиболее сложной, так как воплощение определенного замысла требует от руководителя не только наличия сформированных специальных компетенций, необходимых для сочинения хореографического произведения, но и профессиональной компетентности для постановочной и репетиционной деятельности в условиях работы с любительским хореографическим коллективом.

Структура художественно-творческой деятельности руководителя включает:

- формирование репертуара;
- организацию творческих отчетных мероприятий (концерты, конкурсы, открытые занятия, мастер-классы и т. п.);
- участие в общих концертных программах и акциях культурно-досугового направления;
- демонстрация творческих достижений на муниципальных, региональных, всероссийских и международных выставках, конкурсах и фестивалях.

Главная задача руководителя любительского коллектива — создание хореографической композиции; решение этой задачи обеспечивает полноценное функционирование всех обозначенных выше структурных компонентов художественно-творческой деятельности. При этом «целевой установкой хореографических непрофессиональных объединений должно быть не столько повышение» исполнительского профессионального мастерства участников, «овладение ими практическими умениями, личными навыками исполнения танцев, сколько формирование личности» [4, *6*], развитие творческих способностей участников коллектива, формирование у них первичных, элементарных навыков и умений исполнительской деятельности. Исходя из того, что руководитель любительского коллектива «обязан воспитывать участников средствами хореографического искусства, учить их активно осваивать и развивать художественный опыт и традиции» [2, *42*], основным видом работы в обеспечении всей творческой деятельности является формирование высокохудожественного хореографического репертуара.

Работая над созданием композиции танца, важно учитывать не только форму хореографического произведения, но прежде всего — его содержание, воспитательное и познавательное значение, его ценность с точки зрения формирования личности участника коллектива, его художественного вкуса и исполнительского мастерства. Подбор репертуара — сложный и ответственный процесс, требующий от руководителя наличия прогностических способностей. Предвидение результата, конечной цели работы над композицией и постановкой танца обеспечит эффективность всей художественно-творческой деятельности.

Формирование репертуара должно соответствовать конкретным целям:

1) обеспечивать участникам коллектива всестороннее развитие личности в процессе работы над хореографическим произведением;

2) соответствовать возрастным особенностям участников коллектива и уровню их художественно-исполнительской подготовки;

3) иметь актуальную тематику, отвечающую творческой направленности концертно-исполнительской деятельности и соответствующую календарно-тематическому плану творческих мероприятий культурно-досугового учреждения;

4) хореографические композиции должны быть представлены в разных жанрах, формах, стилях танцевальных направлений;

5) репертуар должен соответствовать интересам современного общества, быть понятным зрителю, затрагивать актуальные темы.

Таким образом, формирование репертуара — сложная творческая работа руководителя любительского хореографического коллектива и как педагога, и как балетмейстера. Такого же мнения придерживался Р. В. Захаров, характеризуя профессию балетмейстера: «…балетмейстер является художественным руководителем балетной труппы и определяет идейно-эстетическое направление всей» художественно-творческой деятельности коллектива, формирование его репертуара. «От мировоззрения и эстетических позиций» руководителя-балетмейстера «зависит направление творчества и гражданские устремления коллектива» [3, *4*]. Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства должен быть мыслителем, психологом и педагогом [там же, *11*].

Исходя из вышесказанного, мы рассматриваем художественно-творческую деятельность руководителя любительского хореографического коллектива как равнозначную деятельности балетмейстера-сочинителя, постановщика, репетитора. В данной статье подробно рассмотрен процесс создания композиции танца как основной художественно-творческой деятельности руководителя любительского коллектива.

Термин «художественно-творческая деятельность» не имеет однозначного определения.

Теоретиками и практиками хореографического искусства (Р. В. Захаров, И. А. Моисеев, В. Ю. Никитин, В. И. Панферов, И. В. Смирнов, В. И. Уральская, Т. А. Устинова, М. М. Фокин, и др.) художественно-творческая деятельность руководителя-балетмейстера рассматривается как один из основных и сложных аспектов его работы, как способность мыслить пластическими образами во времени и пространстве, делать их зримыми посредством богатых возможностей человеческого тела. Уметь понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, позы, присущие людям самых разных национальностей и характеров.

Практический и теоретический опыт педагогов-хореографов и исследователей балета (К. Блазис, И. И. Вальберх, К. Я. Голейзовский, Ф. В. Лопухов, М. М. Фокин, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, М. Бежар Ю. М. Чурко и др.) доказал, что руководителю-балетмейстеру необходимо владеть выразительностью тела и лица, иметь развитую зрительную память, музыкальный слух и идеальное ощущение ритма — собственно, то, что дает ему возможность создавать художественные образы на основе запомнившегося музыкального произведения.

Ряд ученых, исследователей, практиков (М. М. Бахтин, Ю. Б. Борев, Л. С. Выгодский, И. Б. Игнатова, Н. И. Киященко, С. М. Малакуцкая) определяют художественное творчество как деятельность, в результате которой индивид воплощает навеянные вдохновением образы в реальность. В это понятие входят «цели и задачи работы над художественными произведениями, художественные средства и действия по преобразованию этого материала в сценическое произведение» [5, *70*]. При этом выделяется такая характеристика руководителя-балетмейстера, как способность к восприятию «многомерности и альтернативности продукта деятельности» [10, *72*].

Эстетик, теоретик и философ культуры М. С. Каган отмечал, что искусство хореографа «подобно едва ли не во всех отношениях искусству режиссера» [6, *361*], и, сравнивая творчество хореографа и режиссера, подчеркивал, что хореограф «является таким же посредником между музыкой и танцем, каким является режиссер в отношениях между литературой и творчеством актера» [там же]. Балетмейстер, является «соавтором» композитора, музыкальное произведение которого он «переводит» на язык танца (независимо от того, было ли данное произведение написано для хореографической постановки). В то же время он «первый танцовщик», так как в своем воображении «протанцовывает» все партии участников балетного спектакля или же концертной программы, прежде чем они станут исполняться самими участниками. Это говорит об особенностях профессионально-педагогической деятельности балетмейстера-руководителя и механизма его художественно-творческого таланта, сущность которых — сочинение танца, возникающего

в его воображении, исполнение и обучение членов коллектива.

С точки зрения французского балетмейстера и теоретика балета XVIII века Ж.-Ж. Новерра, «…нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, нежели профессия балетмейстера: он должен и ставить, и сочинять *pas*, и показывать их; если артисты их не воспринимают сразу, то он обязан начинать сначала и несколько раз подряд». При этом Ж.-Ж. Новерр подчеркивал, что невозможно сочинить балет или хореографическое полотно «сидя и письменно или устно указывать *pas*, фигуры, действие, выражение и жесты» [9, *7*].

Обобщая различные точки зрения на сущность и содержание художественно-творческой деятельности руководителя-балетмейстера, можно сделать вывод: художественно-творческая деятельность есть единство «ремесленных» знаний, креативности и таланта. Таким образом, «ремесленная» деятельность балетмейстера, такая как сочинение хореографического текста, рисунка танца, построение сюжета, работа над музыкально-танцевальной формой — и есть основа его творчества. Чтобы креативная художественно-творческая деятельность стала искусством, руководителю необходимо владеть «ремесленной» технологией балетмейстерского труда. От умения совместить «ремесленную» деятельность с творческим процессом зависит результат работы с любительским хореографическим коллективом. Исходя из этого, руководитель-балетмейстер должен:

владеть: а) «ремесленными» знаниями: умениями и навыками технологии создания хореографического произведения, хореографическим «языком» разных стилей и жанров, б) музыкальной грамотой, в) законами рисунка и живописи, г) танцевальной импровизацией;

обладать: качествами креативной личности, такими как широта кругозора, высокий уровень интеллектуально-творческой активности, рациональное логическое и творческое мышление с опорой на хореографический образ, оригинальность, ассоциативность, то есть понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы (перемещать знаковую структуру), переводить язык танцевального искусства на язык человеческих впечатлений и смыслов;

развивать: а) природные задатки, превращая их в процессе активной художественно-творческой деятельности в талант, креативный подход к «ремеслу»; б) художественную логику и чувство меры; в) способность к прогнозированию художественно-творческой деятельности.

Художественное творчество руководителя-балетмейстера характеризуется исключительно развитой фантазией и способностью «видеть» будущую хореографическую композицию во времени и пространстве, зримо представлять богатство возможностей человеческого тела.

Процесс творчества балетмейстера принадлежит только создателю, а его продукт — культуре, и у каждого руководителя хореографического коллектива творческий путь «от замысла к воплощению» происходит поразному.

Процесс работы над созданием произведения хореографического искусства, по нашему мнению, проходит в три этапа:

— замысел (обдумывание идеи);

— воплощение (разработка плана действий);

— итог (итоговое оформление).

Главное на первом этапе — ощутить общую идею, настроение (пока еще смутное и неопределенное) целостного идеального музыкально-хореографического образа, выступающего в роли концептуальной модели. Именно это положение лежит в основе теории В. Л. Дранкова о творческом процессе в художественной деятельности, названном им «процессом идеального моделирования» [1, *63*].

Эти же мысли подтверждаются в исследовании Ю. А. Цагарелли: «...существуя в виде обобщенного музыкального образа, интегрирующего все детали музыкальной композиции, идея является главным элементом авторского замысла» [13, *146*]. Иначе говоря, происходит процесс воплощения художественной идеи в искусстве, в итоге «произведение, выступающее в качестве материального объекта, знакового предмета, становится носителем духовной информации как значения» [7, *109*].

Период приближения к идеальному художественному образу характеризуется тем, что, с одной стороны, балетмейстером вносятся коррективы в первоначальную идею, с другой — эта идея становится ощутимой для участников процесса, так как она начинает раскрываться в художественно-пластических формах хореографического искусства.

Второй этап сочинения хореографической композиции посвящен воплощению идеи в системе образов. На этом этапе художественная

идея, изначально тождественная идеальному художественному образу, переходит в новую стадию своего развития, когда носителем информации становится уже не только индивидуальное сознание балетмейстера, но и «овеществленное» художественное произведение.

На этом этапе доминирует «психологический процесс личностно-смысловой рефлексии, связанный с процессом восприятия уже созданного произведения искусства (что роднит хореографа с любым воспринимающим), с анализом результата этого восприятия и его оценки» [11, *90*].

Рефлексия может проходить на разных уровнях, соответствующих степени высвобождения сознания человека из полной поглощенности непосредственным процессом деятельности. Низкий (наивный) уровень характеризуется почти полной поглощенностью «любого внутреннего состояния самим этим состоянием» [11, *90*]. Анализ на уровне сознания выражен слабо, деятельность носит импульсивный, непроизвольный, порывистый характер.

Средний уровень рефлексии связан с постепенным высвобождением сознания, с «отчуждением» законов объективной деятельности и ее опредмечиванием. Высшая форма — синтезирующая рефлексия — определяется активным анализом себя и своей деятельности в свете того или иного принятого (созданного) идеала. Анализируя себя и свою работу, размышляя и «заглядывая» в тайники своего сознания, личность тем самым укрепляет собственную систему ориентиров, продвигаясь по пути творческого развития и самосовершенствования.

На заключительном этапе работы балетмейстера-постановщика над хореографическим произведением происходит создание завершенной, цельной интерпретации, направленной и реализующейся в публичном показе зрителям. На данном этапе творческой деятельности балетмейстера-руководителя идет постепенное сближение и группировка идеального и реального художественного образа, но, бесспорно, совершенное их слияние никогда не достигается.

Д. А. Телегина в своем исследовании отмечает, что этот этап «характеризуется завершением *создания реального* целостного художественного образа, объединяющего отдельные разрозненные эпизоды сочинения в целостную исполнительскую концепцию. Здесь осуществляется строительство формы во времени» [12, *19*].

Определенное значение имеют и неосознаваемые процессы, во время которых происходит «подключение» новой информации, как логической, так и эмоциональной. Эта информация чаще даже не фиксируется, а отражается как нечто полезное для решения исполнительских проблем.

Следовательно, становление замысла проходит в единстве логического анализа и чувственного познания, представляющего собой цикл взаимодействий субъекта с объектом. Большое значение имеют процессы мышления, воображения, восприятия, которые интегрируются, проявляясь системно в режиме взаимодействия [12]. Учитывая индивидуальные особенности личности руководителя, его цели, задачи, а также специфические условия его профессиональной деятельности и собственный профессионально-педагогический опыт, были зафиксированы три основные схемы, ведущие от замысла к воплощению хореографического произведения.

Приводим этапы работы балетмейстера по *первой схеме*:

1) замысел: мотивация → творческий поиск → вдохновение → зарождение идеи в воображении → поиск музыкального оформления → прослушивание и анализ музыкального материала → незримое, внутреннее выстраивание сюжета → видение целостной драматургии в развитии пространственной композиции → поиск оригинального художественно-образного решения → композиционный план;

2) воплощение: самостоятельная разработка и сочинение хореографического «языка»: образ-рисунок-текст → постановочная работа с участниками коллектива над пространственной композицией танца и драматургическим развитием → организация «научения» различным движениям хореографического текста → рефлексия: «взгляд из зрительного зала» → корректировка → репетиционная деятельность → премьера готовой хореографической композиции;

3) итог: зрительская оценка → концертно-исполнительская деятельность → участие в фестивалях и конкурсах.

Первая схема создания хореографической композиции обусловлена личностными целями, индивидуальными способностями и потребностью балетмейстера-руководителя в художественно-творческой деятельности. В рамках данной схемы работа над созданием танцевальной композиции происходит на уровне профессиональной деятель-

ности балетмейстера-сочинителя — специалиста, который сочиняет танец.

Художественно-творческий процесс в контексте предложенной схемы предполагает кропотливую работу и длительный срок реализации как на этапе замысла, так и на этапе воплощения, что позволяет создать высокохудожественное хореографическое произведение и обеспечить высокое качество его исполнения. Для подобных танцевальных сочинений характерны актуальная тема, идея и сюжет, профессиональное музыкальное сопровождение, грамотно выстроенная драматургия, художественно-образное наполнение, креативное решение, соответствующее сценическое оформление, то есть единство всех выразительных средств. Имея высокую оценку среди специалистов-балетмейстеров, хореографические композиции, созданные по первой схеме, помогают решать нравственно-воспитательные задачи как в отношении участников коллектива, так и зрительской аудитории. Они имеют долгую сценическую жизнь и составляют «золотой фонд» репертуарного списка коллектива.

Этапы работы в рамках *второй схемы* определены с учетом целей, задач и требований работодателя/заказчика в условиях современной профессиональной деятельности балетмейстера-постановщика. Эта схема предполагает создание в течение конкретного срока хореографической композиции на предложенную тему, в определенном жанре и соответствующей форме на отобранный заказчиком музыкальный материал (в соответствии с тематикой концерта).

Заданные условия и обозначенные рамки, с одной стороны, облегчают этап «замысла», а с другой — затрудняют этап воплощения замысла. Работа балетмейстера по второй схеме чаще не имеет прикладного характера, хореографические композиции не обладают высокой художественной ценностью, оригинальностью, ярко выраженным сюжетом, а имеют развлекательную направленность.

Вторая схема:

1) замысел: конкретная художественно-творческая задача → план творческого решения → прослушивание и анализ музыкального материала → незримое, внутреннее видение развития пространственной композиции → композиционный план;

2) воплощение: самостоятельная разработка и сочинение хореографического «языка»: образ-рисунок — текст → привлечение к сочинению хореографической лексики участников коллектива → выстраивание организации «научения» различным движениям хореографического текста → оценка работодателя/заказчика → корректировка → репетиционная деятельность;

3) итог: концертно-исполнительская деятельность.

Безусловно, в художественно-творческой деятельности руководителя хореографического коллектива многое зависит от его таланта и индивидуальных качеств. Нередко руководитель не имеет ярко выраженных творческих способностей, но профессионально исполняет организаторские и педагогические функции. Однако художественно-творческая деятельность коллектива на высоком профессиональном уровне при отсутствии у руководителя ярко выраженного дарования представляется возможной. Этому должно поспособствовать профессиональное образование, в процессе которого формируется совокупность необходимых компетенций и вырабатываются определенные личностные качества, а также трудолюбие, обеспечивающие создание условий для развития и саморазвития творческой личности. По мнению исследователя В. Ю. Никитина, выход из такой ситуации – «приглашение на постановку профессиональных хореографов», поскольку у участников коллектива при работе «с профессионалом ценностные и оценочные критерии собственного творчества резко возрастают», что является стимулом «к дальнейшему совершенствованию и, возможно, к профессиональной работе на сцене» [8, *176*].

Мы согласны с выводами В. Ю. Никитина, но экономическое положение многих культурно-досуговых учреждений не предусматривает затраты такого рода. Так как главная функция руководителя хореографического коллектива — это «художественное воспитание, физическое и эстетическое развитие», а также «приобщение к культурным ценностям» [там же] мы рекомендуем специалистам в процессе художественно-творческой деятельности обращаться к постановкам успешных балетмейстеров-сочинителей. Наличие в репертуарном списке высокохудожественных образцов танцевального репертуара также будет способствовать образованию, развитию и воспитанию участников хореографического коллектива.

Работа над композицией и постановкой танца, сжато представленная в *третьей схеме*, рассматривается нами как деятельность руководителя коллектива при работе над уже

созданным хореографическим произведением [3, *12*].

Художественно-творческая деятельность по третьей схеме может осуществляться несколькими способами:

1) перенос хореографической композиции из репертуара образцовых народных ансамблей танца, без внесения изменений в оригинал, с обязательным указанием его автора (разбор танца по записи);

2) перенос хореографической композиции способом подражания или копирования, то есть руководитель хореографического коллектива не переносит «дословно» на сцену работу другого автора, а предлагает свой вариант одного и того же танца.

Третья схема:

1) замысел: выбор хореографического произведения → подбор и анализ музыкального сопровождения;

2) воплощение: разбор танца по записи: а) разбор оригинальной композиции; б) собственная интерпретация хореографического «языка»: образ-рисунок-текст → постановочная работа с участниками коллектива над пространственной композицией танца и драматургическим развитием → выстраивание организации «научения» различным движениям хореографического текста → репетиционная деятельность → «премьера» готовой хореографической композиции;

3) итог: концертно-исполнительская деятельность.

Все сказанное выше позволяет сделать следующий вывод: при работе с любительским хореографическим коллективом, формируя репертуар, руководителю необходимо осознавать, что любая танцевальная композиция должна обладать новизной, оригинальностью, быть интересной для участников, эмоционально воздействовать на зрительскую аудиторию и не просто удовлетворять запросы зрителя, а эстетически его воспитывать.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дранков В. Л.* Психология художественного творчества. Л. : ЛГИК, 1991. 75 с.
2. *Богданов Г. Ф.* О профессиональной компетентности специалистов в области хореографического искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2016. № 2 С. 40–43.
3. *Захаров Р. В.* Сочинение танца: страницы педагогического опыта. М. : Искусство, 1983. 224 с.
4. *Ивлева Л. Д.* Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом : учеб. пособие. Челябинск : Челябинская гос. академия культуры и искусств, 2013. 60 с.
5. *Игнатова И. Б., Малакуцкая С. М.* Педагогика народного художественного творчества: проблема педагогического руководства коллективом: учеб. пособие. Белгород : БГИИК, 2013. 268 с.
6. *Каган М. С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л. : Искусство, 1972. С. 440 с.
7. *Крупник Е. П.* Экспериментальное изучение взаимосвязей художественного и общего развития личности // Психологический журнал. 1991. Т. 12. № 1. С. 109.
8. *Никитин В. Ю.* Проблемы организации детского любительского хореографического творчества на современном этапе развития досуговой деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5 (79). С. 174–185.
9. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце. Л. : *Academia*, 1927. 316 с.
10. Творчество в искусстве – искусство творчества / под ред. Л. Дорфман [и др.]. М. : Наука: Смысл, 2000. 549 с.
11. *Телегина Л. А.* Профессиональная деятельность педагога-хореографа и социально-психологический портрет специалиста // Аспирантский вестник Поволжья. 2003. № 2 (6). С. 89.
12. *Телегина Л. А.* Психологическая подготовка педагогов-хореографов к будущей профессиональной деятельности: дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.07. Казань, 2004. 198 с.
13. *Цагарелли Ю. А.* Диагностика музыкального воображения // Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб. : Композитор, 2008. 212 с.

T. S. Borisenko

Belgorod State Institute of Arts and Culture
7 ul. Koroleva, Belgorod, 308033, Russian Federation

I. B. Ignatova

Petrov Academy of Sciences and Arts
9, lit. A, 12–H Raz'ezzhaya ul., Saint Petersburg, 191002, Russian Federation

ARTISTIC AND CREATIVE ACTIVITY OF THE HEAD OF AN AMATEUR CHOREOGRAPHIC TEAM: FROM CONCEPT TO IMPLEMENTATION

The article discusses the features of artistic and creative work of the head of an amateur choreographic team. It is revealed, that the main function of professional and pedagogical activity of the head is educational, while artistic and creative activities are considered as basic and most complicated. The future specialist should comprehensively acquire pedagogical, performing and creative competencies. It is emphasized, that members of an amateur group, as usual, do not associate their future professional activity with choreographic art, with the profession of a ballet master or a ballet artist, which naturally requires a special approach of the team leader in his methodological work, in artistic and creative activity. Another feature is the selection of the repertoire, which should be aimed at the developing of the creative abilities of the team members, at the forming of their primary, elementary skills and abilities needed for their performing activities. It is highlighted, that the work of the leader of a choreographic team on the creation of a dance is similar to the creative activity of the choreographer-writer. The article analyzes the process of creating a choreographic work for an amateur group: from the idea → through the development of an action plan → to the organization of individual and collective work on certain fragments of the dance → to the final design. In addition, the article presents three main schemes that lead to one common goal — to creation of a choreographic work ("from design to implementation"). The first scheme is due to personal motives of artistic and creative activities of the leader; the second is determined by the requirements of the employer/customer; the third involves the production of a finished dance created by another choreographer and writer.

Keywords: head of the choreographic team, artistic and creative activity, repertoire, education, pedagogy, choreographer-writer, choreographer-director, composition of a dance, idea, creative thinking, fantasy, embodiment

DOI: 10.34684/hon.202001001

Received: December 26, 2019
Accepted: January 23, 2019

Information about the authors:
Tatiana S. Borisenko — Associate Professor of the Department of Choreographic Creativity
Savchenkots@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4896-0989

Irina B. Ignatova — Dr. Sci. (Pedagogy), Professor, Academic
Savchenkots@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5331-5039

REFERENCES

1. Drankov V. L. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Artistic Creativity]. Leningrad, 1991. 75 p. (In Russian)
2. Bogdanov G. F. On Professional Competence of Specialists in the Field of Choreographic Art. *Kul'tura i obrazovanie* [*Culture and Education: Scientific and Information Journal of Higher Education Institutions*

of Culture and Arts]. 2016, no. 2, pp. 40–43. (In Russian)
3. Zakharov R. V. Sochinenie tantsa: stranitsy pedagogicheskogo opyta [Composition of a Dance: Pages on Pedagogical Experience]. Moscow, 1983. 224 p. (In Russian)
4. Ivleva L. D. Metodika pedagogicheskogo rukovodstva lyubitel'skim khoreograficheskim kollektivom [Methods of Pedagogical Guidance for Amateur Choreographic Teams]. Chelyabinsk, 2013. 60 p. (In Russian)
5. Ignatova I. B., Malakutskaya S. M. Pedagogika narodnogo khudozhestvennogo tvorchestva: problema pedagogicheskogo rukovodstva kollektivom [Pedagogy of Folk Art: The Problem of Pedagogical Management of a Team]. Belgorod, 2013. 268 p. (In Russian)
6. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva: istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva [Morphology of Art: Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World]. Leningrad, 1972. 440 p. (In Russian)
7. Krupnik E. P. Experimental Study of the Links between Artistic and General Development of Personality. *Psikhologicheskij zhurnal* [*Psychological Journal*]. 1991, vol. 12, no. 1, pp. 109. (In Russian)
8. Nikitin V. Yu. Problems of Organization of Children's Amateur Choreographic Creativity at the Present Stage of Development of Leisure Activities. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [*Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*]. 2017, no. 5 (79), pp. 174–185. (In Russian)
9. Noverre J. J. Pis'ma o tantse [Letters about Dance]. Leningrad, 1927. 316 p.
10. Dorfman L. (ed.) Tvorchestvo v iskusstve — iskusstvo tvorchestva [Creativity in Art — the Art of Creativity]. Moscow, 2000. 549 p. (In Russian)
11. Telegina L. A. Professional Activity of a Teacher-Choreographer and Socio-Psychological Portrait of a Specialist. *Aspirantskij vestnik Povolzh'ya* [*Postgraduate Bulletin of the Volga Region*]. 2003, no. 2 (6). 89 p. (In Russian)
12. Telegina L. A. Psikhologicheskaya podgotovka pedagogov-khoreografov k budushchej professional'noj deyatel'nosti [Psychological Training of Teachers-Choreographers for Future Professional Activity]. PhD dissertation. Kazan, 2004. 198 p. (In Russian)
13. Tsagarelli Yu. A. Diagnostics of Musical Imagination. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoj deyatel'nosti* [*Psychology of Musical and Performing Activity*]. Saint Petersburg, 2008. 212 p. (In Russian)

R. Maroziene

Lithuanian Academy of Music and Theatre
42 Gedimino prospekt, Vilnius, 01110, Lithuania

SOCIOCULTURAL ASPECT OF TEACHING TO PLAY LITHUANIAN NATIONAL INSTRUMENTS

The sociocultural aspect of teaching to play Lithuanian national music instruments is a neglected topic in terms of research. There are various folk instruments and forms of their promotion in the contemporary pedagogics and culture, therefore the author of the article conducts the research aiming at determining the most currently efficient methods of folk instruments expression, which could have a positive effect on the entire development of pedagogics in this area. The article discusses international contests, festivals and scientific conferences bringing together folk instruments performers, taken place in Lithuania and in Europe, analyses the influence of such events on pedagogics of national instruments.

The aim of the research: to analyse and to define the sociocultural peculiarities of teaching to play Lithuanian national music instruments.

Tasks of the research: to describe the role and significance of the ethnic music in the contemporary music education in Lithuania; to analyse the opportunities for spreading sociocultural pedagogics of Lithuanian national music instruments and the role thereof in the contemporary global culture.

Research methods: observation, comparison, interview, review of scientific and methodological papers, analysis of legislations and guiding documents on education.

Keywords: ethnic music, music education, national music instrument

DOI: 10.34684/hon.202001002

Received: November 3, 2019
Accepted: November 20, 2019

Information about the author:
Regina Maroziene — Ph.D., Lecturer of the Department of National Instruments (Lithuania)
regina.maroziene@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5909-2956

Music education is an integral part of comprehensive cultural and social education, presumption of life quality and of success in labour knowledge society [8, *6*]. This education has deep historic roots in the States of Lithuania, Latvia, and Estonia. For centuries music education was based on folk education: by passing on folk songs and traditional instrument melodies from lips to lips, from hands to hands, and so on from one generation to another [2, *8*]. Along with ongoing processes of globalization, the global society becomes more open, the use of the terms "culture", "socialization", "socioculture" expands and becomes more clear, more opportunities for getting to know non-traditional cultures present themselves and, under the impact of major integration processes, preservation of uniqueness, customs, and live traditions of our nation becomes more complicated [3, *20*]. Cultural uniqueness is the distinctive feature of every nation, and folk music, as a part of such originality, can be a powerful tool in national policy of every country.

Perception of positive impact of ethnic and cultural values in education of young people has existed in Lithuania at all times, even when studies of ethnoculture were under strict regulations of authorities [9, *48*]. One of the objectives of the contemporary independent and sovereign State of Lithuania is "to convey the basics of national and ethnic culture, traditions and values of European and global humanist culture to a person, to ensure conditions for formation of a mature national self-consciousness, moral, aesthetic, scientific culture, worldview of a person, as well as to guarantee continuity of the national and regional culture, preservation of its identity, continu-

ous creation of its values, to foster openness and dialog of the region" [17].

At the very beginning of the XXth century, when the basics of music education had just started forming in Lithuania, national education of youth has become a matter of particular interest: pioneers of national music pedagogics, such as Juozas Karosas (1890–1981), Juozas Žilevičius (1891–1985), Domas Andrulis (1896–1973), Antanas Budriūnas (1902–1966), Vladas Jakubėnas (1904–1976), Juozas Banaitis (1908–1967), Jonas Švedas (1908–1971), etc., have made a major contribution in this area. It was clear even then just as it is clear today that preservation of Lithuanian national self-consciousness, accessibility and spread of positive traditions and folklore mostly depended on teaching of the ethnic culture at comprehensive schools.

During the last decade of the XXth century, after Lithuania fought back its independence, a major upsurge of the national spirit could be felt, not leaving behind the comprehensive education system of the state, including music education. Significant attention to folk music is paid in music education systems based on realism developed by Vida Krakauskaitė (born in 1924), Eduardas Balčytis (born in 1937), Zenonas Marcinkevičius (born in 1935) as well as in the research papers based on idealistic realism by such educators as Albina Katinienė (1930–2016), Albertas Piličiauskas (1936–2011), Zenonas Rinkevičius (born in 1939), Jonas Kievišas (born in 1941), Lolita Piličiauskaitė-Navickienė (born in 1963), Rūta Girdzijauskienė (born in 1964), and Eirimas Velička (born in 1965).

Lithuanian music educators believed that a folk song had been and still was the most archaic pioneer of all other music genres formed during the later periods in history, thus eventually cognition of its melos, rhythmic and other peculiarities of the musical language during music lessons had become a natural and irreplaceable educational tool. The systems of playing music (engaging in music) during the comprehensive education music lessons developed by scholars E. Balčytis and E. Velička should be distinguished. E. Balčytis is considered to be the pioneer of the aforementioned system. According to the scholar, engaging in music is closely associated to rhythmic, vocal activity, and, in individual cases, even to listening to music. E. Balčytis specified that, at school practice it was best engaging in music with an already tried out "class orchestra" (*skudučiai* (panpipes, Lithuanian wind music instrument), fifes, xylophones, rhythm instruments). The scholar is confident that "playing the panpipes has a unique ethnic and pedagogic value like nowhere else in the world — as it was transferred from the folk itself to the contemporary school and music lessons. Ethnographic *kanklės* (Lithuanian plucked string instrument) is particularly suitable for accompaniment to folk songs" [14, *67*]. The methodology of playing music during music lessons initiated by E. Balčytis was complemented and continued by educator E. Velička, who claimed that music instruments (including folk music instruments) were an efficient tool which stimulated children's interest in music [14, *198*]. Scholar Diana Strakšienė also supported the idea of playing live music during comprehensive music education lessons and emphasized the importance of playing live music by the teacher. According to the scholar, playing live music by the teacher during the lesson reflects pupils' interests and expectations, helps focusing pupils' attention, encourages various discussions, helps to reveal pupils' emotional experiences, encourages pupils to play music, reduces discipline-related problems, etc. [11, *178–179*].

Let us take a little break from pedagogical theories and try to review the role of ethnic music in the contemporary education system of Lithuania.

Development of the native country's heritage, the European and other global cultures as well as cognition of the importance of arts in various areas of contemporary work and life are identified as one of the tasks of the comprehensive programme of basic education (artistic education: music) [19]. Theoretically, this task also includes cognition and nurturance of music of our own nation as well as of other nations, however, practice indicates that not enough attention is paid to folk music and folk music instruments during music lessons at comprehensive education schools, this often is influenced by educator's and their pupils' negative attitude towards engaging in ethnic music as a non-progressive and outdated phenomenon.

A similar situation is found during research of the subject of ethnic culture at comprehensive education schools. When comparing the survey of educators of ethnic culture conducted by scholar Gaila Kirdienė 14 years ago [5, *83*] and the situation of teaching ethnic culture at comprehensive education schools presented by scholar Inija Trinkūnienė 7 years ago [12, *21–29*], we may conclude, that after the wave

of national revival started running low, the situation of ethnic culture at comprehensive education establishments may be referred to as merely satisfactory.

PEDAGOGICS OF LITHUANIAN NATIONAL MUSIC INSTRUMENTS IN CONTEMPORARY CULTURE

Law on Education of the Republic of Lithuania, which classifies education in Lithuania as formal and informal (optional), regulates teaching to play folk instruments [18]. Formal education includes music programmes of comprehensive education within the course of which the youth is generally introduced to folk music and folk music instruments. Informal (optional) education consists of education supplementing the formal education, which is implemented in accordance with long-term education programmes at music/art schools, while the purpose of informal education is the development of child's life skills, personal, social and other general competences. The latter education may be implemented in the form of extracurricular activities (groups, studies, etc.). Formal education establishments (art gymnasiums, conservatories) working in accordance with specialized target-oriented education programmes (education in the areas of fine arts and/or music), where playing folk instruments is also taught, operate in Lithuania as well. Higher non-university level (colleges) and higher university level (art academies, universities) education establishments engage in professional training of educators and performers specializing in folk instruments in Lithuania.

Nowadays, thanks to systematic and long-term fostering of the ethnic culture, both ethnographic and refined national music instruments exist in Lithuania. They are used for playing both solo and at ensembles within various structures.

Ethnographic instruments are used for playing music at most formal and informal education establishments in Lithuania. Teaching to play ethnographic music instruments is combined with cognition of the traditional music instruments at Lithuanian music and art schools. Besides the concert *kanklės* (Lithuanian plucked string instrument), *birbynė* (reed-pipes), *lamzdelis* (a kind of whistle), *skrabalai* (wooden bells) pupils also have a chance to play the traditional *kanklės* from *Aukštaitija* (Upper Lithuania), *Žemaitija* (Samogitia), and *Suvalkija* (Sudovia), blow *skudučiai* (pan-pipes), horns and other instruments. Ensembles of ethnographic instruments (*kanklės, skudučiai*) operated. However, the surveyed educators noted that during the recent years no academic hours were reserved for the study of ethnographic instruments and musical folklore due to economic reasons, teachers do all this on account of academic hours reserved for cognition of refined instruments [1, *45*].

Refined folk music instruments are most often taught to play at informal education establishments (music/art schools, cultural/educational centres) as well as higher education institutions (colleges, universities, Academy of Music and Theatre), formal education establishments (comprehensive education schools, art gymnasiums, conservatories working in accordance with special artistic education programmes). Playing these music instruments is taught at 78 out of 110 music/art schools in the country[1]. Most of the teachers playing refined music instruments are graduates of higher education institutions, professional experts of their subject (most of them have a qualification of the educator of their subject, others are qualified as performers who play the instrument they teach to play).

Major need for sociocultural expression of pupils may be seen when observing pedagogic processes of Lithuanian national music instruments. Science acknowledges that the environment, which manifests on the level of activity context, social or even macrosocial situations, is a very important factor for modelling of education and for maturity of a personality. The environmental culture and the development thereof are integrated into the process of maturity of a personality and becomes the identity of a person — individual culture. While acting in the environment, the person acquires the experience of expression, abilities, new interests, learns to express himself in a more productive manner, his activity becomes more significant to himself and others. This whole process could be referred to as sociocultural integration [4, *16*]. Artistic (musical) activities are one of the most efficient means contributing to development of this integration.

Nowadays the youth playing Lithuanian ethnographic or refined music instruments has a chance to participate in a wide range of

[1] Data of the survey conducted at the Department of Folk Instruments of the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 2006–2007.

cultural events, starting with public performances — concerts at local educational establishments or town festivals and ending with mass events of a national (Song Festivals) or even international level (contests, festivals, etc.). Based on the results of the survey of the graduates of the *kanklės* speciality of the country's music schools, residing in Lithuania and abroad, who later selected an occupation other than a musician, conducted in 2004, the experience of playing the *kanklės* at a music school was an important factor of personal development. Answers included the followings:

• "Music school and playing the *kanklės* first of all gave self-confidence, musical education, purposeful extracurricular activities, which developed creativity and formed certain characteristics of personality (responsibility, thoroughness, diligence)";

• "I developed communication skills, because I welcomed sincere, nice, and open communication, comprehension from warm people who surrounded me at that time during my participation in various concerts, rehearsals of the orchestra, or speciality lesson";

• "Playing the *kanklės* has brought me closer to the folk art, I have become familiar with Lithuanian folk instruments. This encouraged me to take interest in the world view of ancient Lithuanians";

• "It enabled me to get to know the folk art, culture, traditions";

• "Playing the *kanklės* has given me love and understanding of my region, ethnic culture" [10, *61–62*].

An oral survey of pupils conducted by the author has shown that playing music with folk instruments gave unique characteristics to students in respect of other pupils, after all they plaid unique music instruments with no identical equivalents anywhere in the world. For this reason foreigners show interest in Lithuanian folk instruments, music plaid on them, national costumes and other ethnic relics of Lithuanian culture. Various international projects indicate that common grounds in terms of culture in Lithuania and the neighbouring countries are strengthened by cooperation of specialists of similar folk instruments in such countries as Latvia, Estonia, Finland, Russia, Belarus, Ukraine, Armenia, Austria, Germany, Japan, China, etc.

Nevertheless, lately globalization and its levelling processes have had a crucial impact on the development of national culture and education, which is not always so positive [16, *42–43*]. The processes of globalization have a direct impact on pedagogics of national instruments as well: folk instruments and teaching to play them are often overshadowed by popular music culture promoted by television, radio, internet and other contemporary media. For this reason specialists of national music instruments take various measures to fight for preservation of these instruments and of the entire ethnic culture in the global world full of diverse forms of cultural expression. To this end the musical content of refined national instruments [15, *5–6*], definition of national playing the *kanklės* [13, *37–38*], contemporary evaluation of the *kanklės* and their music [6, *253–266*], etc. are analysed in the context of globalization.

More often it is paused to think that in the XXIst century, when it is becoming relevant to preserve the identity of our nation under the conditions of globalization, we should look back to the history and cultural heritage of our country, because only in this way the nation can remain unique and avoid cultural assimilation.

Naturally, Lithuanian musical instruments and the music played using them have changed, evolved throughout the short history of their development. Thanks to this development to this day Lithuanians have preserved authenticity and developed their own national music instruments, which are used for performances given by world-renowned performers with Lithuanian roots thanks to the elaborate and high quality music education system.

The fact that nowadays the movement of national instruments is especially active in Lithuania is proven by two events: Song Festival, which was included into the list of UNESCO World masterpieces — it is a theatrical evening concert of the ensembles in Kalnai Park in Vilnius with over 4000 participants (folk instrument orchestra, chapel artists, singers and dancers). Another event is the concert "Skamba skamba kankliai" (Ring, Kanklės), when 400 of youth and pedagogues play the *kanklės* simultaneously in Vilnius St. John's Church. In addition to these great events, regional song festivals, various festivals, contests, concerts and other similar projects take place in various cities of Lithuania.

Nowadays international cooperation of students, pupils and their pedagogues is one of the most important and the much needed measures, effectively ensuring creative development of performers playing folk instruments, spread of the good experience and pedagogical development. Organization and participation

in international contests can be considered as a significant representation of Lithuanian musical culture in the world, and it is a priceless experience for a young performer and an important step towards recognition [7, *117–120*].

To this end the International Jonas Švedas Folk Instrument Performers Contest has been organized in Lithuania (Vilnius) since year 2000. It is a periodic international event of professional art organized by the Department of Folk Instruments of the Lithuanian Academy of Music and Theatre and designated for commemoration of professor Jonas Švedas (1908–1971), composer, founder of Song and Dance Ensemble "Lietuva", founder of the Department of Folk Instruments at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, patriarch and promoter of folk music. This is the only international contest of performers (soloists) of refined folk music instruments of this scope not only in Lithuania but in the whole Baltic Region.

The objectives of this Contest are to cultivate the professional instrumental folk music of the Baltic States, to promote playing music with similar concert folk music instruments of the Baltic States: Lithuanian *kanklės* (plucked string instrument), Latvian *kokles* (plucked string instrument), Estonian *kannels* (plucked string instrument), Finnish *kanteles* (plucked string instrument), to encourage creative activities of talented young performers of instrumental music, to cultivate the mastery of young performers. The tasks of the Contest are to evaluate the level of performance of instrumental folk music of the Baltic nations, to review the general means for refinement of instruments, formation of repertoire and of artistic education, definition of the prospects for further consolidated activities. The resonant meaning of the Contest is integration of national culture of the Baltic Region into the general flow of cultural life in the European Union. The event may be regarded as support for expression of mentality, cultural and artistic (musical) ideas of the Baltic Region.

The results of already held International Jonas Švedas Folk Instrument Performers Contests indicate that this Event initiated high-level cultural, professional, research cooperation of students/pupils of music schools in the Baltic Region and of their educators; contributed to international promotion activities of refined folk music instruments and their music, as well as to the spread of educational and concert repertoire for *kanklės* and instruments similar to them; defined general prospects for further international cultural activities and cooperation of the States in the Baltic Region and other countries.

During these contests the International Research Conference is held in Juozas Karosas' Hall at the Lithuanian Academy of Music and Theatre where reports on pedagogics of folk instruments, evolution, musical performances, formation of repertoire and other topics are presented by well-established Lithuanian and foreign educators, scholars, performers, composers, instrument virtuosos from Lithuania, Latvia, Estonia, Finland, Belarus, Russia, and Ukraine. The Conference initiated productive and relevant exchange of research and educational information, which is very important for assurance of target-oriented and research-based development of the evolution of similar folk instruments in the future.

Since 2004 the International Instrumental Folk Music Festival has become the centrepiece of these two events. Three Festivals, which already had been held (in 2004, in 2006 and in 2008), were named after Jonas Švedas, composer, patriarch of folk instruments, and starting from 2013 the latter festival has a beautiful Lithuanian name "Rido", which adds even more charm to it.

The objectives of the Festival: to take a look at the contemporary Baltic and other nations' instrumental folk music performance culture; to analyse its essence and the role in the context of the contemporary European music culture; to encourage development of the Baltic and other nations' instrumental folk music performance; to increase artists' excellence; to form positive attitude of the society towards instrumental folk music; to expand creative relations of artists in the Baltic States and other countries; to continue the traditions of folk culture; to encourage the development of artistic activities fostering them. The tasks of the Event: to determine the relations of the problems associated with instrumental music performance of the Baltic Region and other nations; to provide general solutions for them; to identify the prospects for further activities; to continue the traditions of folk culture; to summarize the experience of artistic activities; to establish conditions enabling performers and audience to share their experiences; to improve, to learn about the culture, customs and national cultural movement around the world.

The Festival is an arena for spreading and promotion of Lithuanian culture encouraging artists and art groups to participate in

international festivals as well as artists from around the world to participate in such events in Lithuania. The Event may be considered as support for expression of mentality, cultural and artistic (musical) ideas of the Baltic Region and other nations.

The list of participants in the held festivals included 31 solo performers playing refined folk music instruments of the top artistic level as well as 28 ensembles and orchestras of the chamber genre from Lithuania, Latvia, Estonia, Finland, Belarus, Russia, and Ukraine.

The Festival enabled the audience to take interest in the European nations and learn about their culture. The Event contributed to the spread of Lithuanian national culture, to representation thereof in Lithuania and in the world, whereas the concerts given during the Festival gave continuity and perspective to the tradition of the instrumental folk music genre.

The International Pranas Stepulis' Contest-Festival of Chamber Instrumental Folk Music Ensembles has been taking place in Šiauliai (a city in the Northern Lithuania) since 2004. It is the only international contest in Lithuania giving a chance to compete folk instrumental ensembles consisting of 2–6 performers. The Contest-Festival welcomes guests from Latvia, Estonia, Finland, Ukraine, Russia, Belarus, Germany and Austria. The objectives of the Project: to commemorate professor Pranas Stepulis (1913–2007), the famous *kanklės* player, educator, scholar, pioneer of playing the *kanklės* on a professional level; to introduce Lithuanian audience to professional Lithuanian instrumental folk music and the equivalents thereof in the Baltic States and neighbouring countries; to encourage talented performers of folk music, teachers, scholars, and pupils from Lithuania and abroad for productive creative collaboration; to encourage the creative initiative of pupils and their teachers; to bring the artistic intellect and joy of ensemble music to young performers; to raise popularity of Lithuanian instrumental folk music in Lithuania and abroad; to encourage the youth to take interest in the history of their national culture, to form the vision of fostering and preservation thereof; to include people living in social exclusion to artistic activities by promoting tolerance in the society and social responsibility of the youth; to develop opportunities for promotion and concentration of sociality.

Lately performers playing Lithuanian folk instruments (teachers and their students) more often travel to other countries in order to participate in various international events. Some of the remarkable projects are the followings: International Contest-Festival of Performers of Multi-String Folk Instruments in Pskov-Saint-Petersburg (Russia), International *Kannel* Festival in Pärnu City (Estonia), International *Kokle* Festival "Solaris" in Riga (Latvia), International Vera Gorodovskaya's Contest of Multi-String Instruments in Moscow (Russia), International Contest-Festival of Musicians "Renaissance" in Giumri City (Armenia), International Forum of Cembalo Players "Silver Sounds of Cembalos" in Molodechn City (Belarus), International Contest of Academic Music of Multi-String Music Instruments in Jūrmala (Latvia), International Contest of Performers Playing Folk Instruments "Art-Dominanta" in Charkov (Ukraine), etc.

Students and educators of the Department of Folk Instruments of the Lithuanian Academy of Music and Theatre have opportunities to study at universities in Europe under study exchange programmes. Since 2002 the Department has been cooperating with J. Sibelius Academy (Finland), J. Vituols Music Academy (Latvia) and the Estonian Academy of Music and Theatre.

Having analysed the role of ethnic music in the contemporary pedagogics in Lithuania, we may draw a conclusion that lately a considerable gap can be felt between theory and practice. The author of the article believes that a specific relation of the teacher and his pupils to ethnic traditions and folk music is defined not by documents on education but rather by personal relation of these individuals to ethnic values. Such a relation must be formed by establishments training future educators as well as by various informal trainings, seminars, conferences and other events of a similar type, which encourage specialists to take interest in folk culture, music and other ethnic values.

Intercultural cooperation is an important stimulus for the activities of folk instrument specialists. Such cooperation projects analyse the relevant problems and seek out effective opportunities for folk instruments expression in the context of contemporary culture. Various concerts, contests, festivals, seminars, conferences, master classes and other national and international activities of Lithuanian national instrument specialists show that refined folk instruments and their modern expression have achieved extremely high results both in Lithuania and in Europe. Organization and partici-

pation in international projects are considered to be a significant representation of Lithuanian music culture and pedagogical achievements in Europe, representing not only a certain area of art, but also the culture and research image of the country, also ensuring the spread of valuable experience of educators, performers, and scholars in Lithuania and abroad.

It is noteworthy that nowadays fostering national instruments in a global, diverse, innovation driven community becomes increasingly difficult. Blinded by the shine of various information technologies, media and shows, the world often overlooks the being of a modest national instrument. Folk instruments teachers often encounter the principle of the existential questions such as: where is the place of a national instrument in contemporary world; how to raise popularity of national instruments today without distancing from their origin and without neglecting their uniqueness.

We sincerely want to believe that global nations would not forget that the national culture and its relics are the cornerstones holding cultural and historical foundations of every country.

REFERENCES

1. Apanavichius R., Aleknaite E., Savickaite-Kacherauskiene E., Apanavichiute-Sulikiene K., Shlepavichiute I. Etnines muzikos gaivinimo judejimas Lietuvoje. XX a. 7 deshimtmetis–XXI a. Pradzhia [Ethnic Music Revival Movement in Lithuania. 1960s–the beginning of the XXIst Century]. Kaunas, 2015. (In Lithuanian)
2. Balchytis E. Muzikos ugdymo labirintais [The Labyrinths of Music Education]. Shiauliai, 2012. (In Lithuanian)
3. Kievishas J., Gauchaite R. Vaiko veikla meninio ugdymo procese [Child's Activity in the Process of Art Education]. Shiauliai, 2000. (In Lithuanian)
4. Kievishas J., Kievishas A. Meninis ugdymas shvietimo institucijoje. [Art Education in the Educational Institution]. Shiauliai, 2008. (In Lithuanian)
5. Kirdiene G. Situation of Ethnic Culture Education in General Education Institutions. *Liaudies kultura* [*Folk Culture*]. Vilnius, 2004, pp. 83–84. (In Lithuanian)
6. Maroziene R. Lietuviu koncertines kankles ir akademinis kankliavimas: kilmė, raida, perspektyvos XX a.–XXI a. pradzhia. Daktaro disertacijos rankrashtis [Lithuanian Concert Kankles and Academic Kanking: Origin, Development, Perspectives for the XXth–XXIst Century]. Doctoral dissertation. Vilnius, 2008, pp. 253–266. (In Lithuanian)
7. Maroziene R. International Events and Dissemination of Good Practices by Folk Instruments Specialists. *Tautos skambesiai* [*The Sounds of the Nation*]. Vilnius, 2014, pp. 117–120. (In Lithuanian)
8. Matonis V., Baltreniene M., Abramauskiene J., Palubinskiene V., Shechkuviene H., Kirliauskiene R. Ankstyvasis ir pradinis muzikinis ugdymas [Early and Elementary Music Education]. Vilnius, 2006. (In Lithuanian)
9. Palubinskiene V. Ensemble Playing Ethnic Instruments as a Way to Develop the National Identity of Youth. *Menines veiklos sociokulturiniai aspektai* [*Socio-Cultural Aspects of Artistic Activity*]. Vilnius, 2007, pp. 46–56. (In Lithuanian)
10. Prakapavichiene V. The Experience in Kankle Playing as a Factor of Personal Growth. *Menines veiklos sociokulturiniai aspektai* [*Socio-Cultural Aspects of Artistic Activity*]. Vilnius, 2007, pp. 57–63. (In Lithuanian)
11. Strakshiene D. Muzikos kuriniu didaktines refleksijos ugdymas muzikavimu [The Development of Didactic Reflection in Music Through Music]. Shiauliai, 2009. (In Lithuanian)
12. Trinkuniene I. Ethnic Culture in Schools. A Study of Teaching Experience. *Liaudies kultura* [*Folk culture*]. Vilnius, 2010, pp. 21–29. (In Lithuanian)
13. Vaishnoraite R. Professional Kankle Playing. The Concept of Pedagogics. *Liaudies instrumentai globalizacijos salygomis: savitumas, kuryba, interpretacija* [*Folk Instruments in the Conditions of Globalization: Originality, Creation, Interpretation: materials of the International Scientific and Methodical Conference*]. Vilnius, 2004, pp. 37–38. (In Lithuanian)
14. Vitkauskas R., Abramauskiene J., Barisas K., Kirliauskiene R., Palubinskiene V. Bendrasis muzikinis ugdymas Lietuvoje: raida ir kryptys XX–XXI a. pradzhia [General Music Education in Lithuania. Development and Trends of the XXth–XXIst Century]. Vilnius, 2012. (In Lithuanian)
15. Vyzhintas A. *Liaudies instrumentai globalizacijos salygomis: savitumas, kuryba, interpretacija* [*Folk Instruments in the Conditions of Globalization: Originality, Creation, Interpretation: materials of the International Scientific and Methodical Conference*]. Vilnius, 2004, pp. 5–6. (In Lithuanian)
16. Zuzevičiute V., Bukantaite D. Muzikinio ugdymo realijos ir muzikos ugdytoju rengimas: dimensijos, tyrimai ir tobulinimo perspektyva [Realities of Music Education. Dimensions,

Research and Perspectives of Improvement]. Kaunas, 2012. (In Lithuanian)
17. Law on Education of the Republic of Lithuania. (In Lithuanian). Available at: https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.395105 (accessed: 06.01.2018)
18. Concept of Informal Education of Children. (In Lithuanian). Available at: http://www.smm.lt/uploads/documents/svietimas/neformalus%20ugdymas/KONCEPCIJA%202012%2003%2029%20isak%20Nr.%20V-554.pdf) (accessed: 07.01.2018)
19. Comprehensive Program of Basic education. (In Lithuanian). Available at: http://www.smm.lt/uploads/documents/svietimas/ugdymo-programos/7_Meninis_ugdymas.pdf (accessed: 07.01.2018)

Р. Марозене

Литовская Академия музыки и театра
01110, Литва, Вильнюс, проспект Гедимино, 42

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ЛИТОВСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Социокультурный аспект обучения игре на литовских национальных музыкальных инструментах представляет собой мало изученную тему. Народные инструменты являются частью современной культуры; существуют различные формы их популяризации и приемы преподавания игры на них. Автором было предпринято исследование, направленное на определение таких методов преподавания игры на народных инструментах, которые, являясь наиболее эффективными, были бы способны оказывать положительное влияние на все развитие музыкальной педагогики в этой области. В статье приводятся сведения о международных конкурсах, фестивалях и научных конференциях, проводившихся в Литве и в Европе, в которых принимали участие исполнители на народных инструментах, анализируется влияние этих мероприятий на музыкальную педагогику этой области.

Цель исследования — определение социокультурных особенностей преподавания игры на литовских национальных музыкальных инструментах. В задачи настоящей статьи входит описание роли и значения этнической музыки в современном музыкальном образовании Литвы; анализ возможностей распространения социокультурной педагогики и методов преподавания игры на литовских музыкальных инструментах, а также их роль в современной культуре в целом.

Методы исследования: наблюдение, сравнение, обзор научной и методологической литературы, анализ законодательных актов и директивных документов, касающихся образования.

Ключевые слова: этническая музыка, музыкальное образование, национальный музыкальный инструмент

DOI: 10.34684/hon.202001002

Статья поступила в редакцию: 3 ноября 2019 года
Рекомендована к печати: 20 ноября 2019 года

Сведения об авторе:
Марозене Регина — кандидат гуманитарных наук (искусствоведение, музыкология), преподаватель кафедры народных инструментов
regina.maroziene@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5909-2956

ЛИТЕРАТУРА

1. *Apanavichius R., Aleknaite E., Savickaite-Kacherauskiene E., Apanavichiute-Sulikiene K., Shlepavichiute I.* Etnines muzikos gaivinimo judejimas Lietuvoje. XX a. 7 deshimtmetis–XXI a. Pradzhia. Kaunas, 2015.
2. *Balchytis E.* Muzikos ugdymo labirintais. Shiauliai, 2012.
3. *Kievishas J., Gauchaite R.* Vaiko veikla meninio ugdymo procese. Shiauliai, 2000.
4. *Kievishas J., Kievishas A.* Meninis ugdymas shvietimo institucijoje. Shiauliai, 2008.

5. *Kirdiene G.* Etnines kulturos ugdymo padetis bendrojo lavinimo istaigose // Liaudies kultura. Vilnius, 2004. P. 83–84.
6. *Maroziene R.* Lietuviu koncertines kankles ir akademinis kankliavimas: kilmė, raida, perspektyvos XX a.–XXI a. pradzhia. Daktaro disertacijos rankrashtis. Vilnius, 2008. P. 253–266.
7. *Maroziene R.* Tarptautiniai renginiai ir liaudies instrumentų specialistu gerosios patirties sklaida // Tautos skambesiai. Vilnius, 2014. P. 117–120.
8. *Matonis V., Baltreniene M., Abramauskiene J., Palubinskiene V., Shechkuviene H., Kirliauskiene R.* Ankstyvasis ir pradinis muzikinis ugdymas. Vilnius, 2006.
9. *Palubinskiene V.* Ansamblinis grojimas etniniais instrumentais — jaunimo tautinio identiteto ugdymo budas // Menines veiklos sociokulturiniai aspektai. Vilnius, 2007. P. 46–56.
10. *Prakapavichiene V.* Grojimo kanklemis patirtis — asmenybes sklaidos veiksnys // Menines veiklos sociokulturiniai aspektai. Vilnius, 2007. P. 57–63.
11. *Strakshiene D.* Muzikos kuriniu didaktines refleksijos ugdymas muzikavimu [The Development of Didactic Reflection in Music Through Music]. Shiauliai, 2009.
12. *Trinkuniene I.* Etnine kultura mokyklose: mokytojų patirties tyrimas // Liaudies kultura. Vilnius, 2010. P. 21–29.
13. *Vaishnoraite R.* Profesionalus kankliavimas: tautishkumo samprata // Liaudies instrumentai globalizacijos salygomis: savitumas, kuryba, interpretacija. Vilnius, 2004. P. 37–38.
14. *Vitkauskas R., Abramauskiene J., Barisas K., Kirliauskiene R., Palubinskiene V.* Bendrasis muzikinis ugdymas Lietuvoje: raida ir kryptys XX–XXI a. pradzhia. Vilnius, 2012.
15. *Vyzhintas A.* Liaudies instrumentai globalizacijos salygomis: savitumas, kuryba, interpretacija. Vilnius, 2004. P. 5–6.
16. *Zuzevičiute V., Bukantaite D.* Muzikinio ugdymo realijos ir muzikos ugdytoju rengimas: dimensijos, tyrimai ir tobulinimo perspektyva. Kaunas, 2012.
17. Law on Education of the Republic of Lithuania. (In Lithuanian). URL: https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.395105 (дата обращения: 06.01.2018)
18. Concept of Informal Education of Children. URL: http://www.smm.lt/uploads/documents/svietimas/neformalus%20ugdymas/KONCEPCIJA%202012%2003%2029%20isak%20Nr.%20V-554.pdf) (дата обращения: 07.01.2018)
19. Comprehensive Program of Basic education. URL: http://www.smm.lt/uploads/documents/svietimas/ugdymo-programos/7_Meninis_ugdymas.pdf (дата обращения: 07.01.2018)

А. Н. Якупов

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

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ: СПОСОБЫ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ И КАНАЛЫ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

(историко-аналитический аспект)

В статье в историко-аналитическом аспекте рассматриваются средства музыкальной коммуникации и их эволюция. Выделяются два вида коммуникативных средств: *акустические*, использующие воздушное пространство в качестве канала передачи закодированной информации, и *визуальные*, к которым относится *сценическое оформление*, позволяющее воспринимать музыку как своеобразное театрализованное представление, и *нотное письмо*, графически фиксирующее все компоненты музыкального текста. В качестве наиболее раннего из средств бесписьменной коммуникации выдвигается изустный способ, ярким примером которого является *фольклор*, называемый нередко музыкальной памятью поколений. Другие примеры изустной коммуникации — культовая музыка, импровизация и музыкальная медитация.

Констатируется, что музыкальная письменность, в частности нотное письмо, а затем и полиграфические средства создали условия для преодоления территориально-пространственных и временны́х барьеров на пути распространения музыки. Следующей ступенью становится изобретение технической звукозаписи, открывшей новую эру в развитии средств коммуникации. Магнитная запись визуального ряда позволила создавать фильмы-концерты и фильмы-оперы. Еще большей вовлеченности людей в процесс музыкальной коммуникации способствовало появление электронно-механических средств записи музыки.

Ключевые слова: акустические и визуальные средства музыкальной коммуникации, нотное письмо, средства полиграфии, звукозапись, магнитная запись визуального ряда

DOI: 10.34684/hon.202001003

Статья поступила в редакцию: 20 октября 2019 года
Рекомендована в печать: 1 декабря 2019 года

Сведения об авторе:
Якупов Александр Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, ректор, главный редактор журнала «Художественное образование и наука»
rgsai@mail.ru
ORCID 0000-0001-7398-0458

Исторический анализ процессов развития, воспроизведения и функционирования музыкального искусства свидетельствует об их несомненной зависимости от средств распространения. В этом аспекте эволюция музыки находится в прямой зависимости от эволюции средств коммуникации[1].

В силу природы музыкального искусства можно выделить два вида коммуникативных средств. Первый (основной) объединяет *акустические средства*, которые используют воздушное пространство в качестве канала передачи закодированной информации, транслируемой прямым путем от двух источников — как *непосредственно* от композитора или от исполнителя в локальных координатах пространства и времени, так и *опосредованно* через различные системы записи и воспроизведения звука. В последнем случае коммуникация может быть отсрочена во времени и перемещена в пространстве. При этом становятся возможными разного рода трансформации коммуникативного сообщения — громкостно-динамические, тембровые и другие вариации, наложения, совмещения с иными системами информации и т. д.

Второй вид объединяет *визуальные средства*, в свою очередь распадающиеся на два подвида, каждый из которых несет разнотипную и несовместимую друг с другом информацию. К первому подвиду относятся *средства сценического оформления*, что позволяет воспринимать музыку как некое действо, ритуал, своеобразное театрализованное представление. В данном случае через жест, мимику, пластику тела, пантомиму и другие средства выразительности исполнителями могут быть переданы и усилены органически присущие музыке свойства.

При этом даже форма музыкальных инструментов может быть доведена до эстетического совершенства и рассчитана на зрелищность восприятия. На это же рассчитана и одежда музыкантов, которая издавна была торжественной, порой предельно пышной. В XIX веке в концертный обиход вошли фраки, длинные женские платья. Расположение ансамблей, оркестров, хоров не только преследует акустические цели, но и наделяется зрелищно-декоративной функцией. Например, на сцене могут сочетаться прямые линии с закругленными, а дирижер может располагаться в центре полукруга, образованного инструменталистами и т. п.

Ко второму подвиду визуальных средств музыкальной коммуникации относится *нотное письмо*, в котором графически зафиксированы звуковысотность, ритм и другие компоненты музыкального текста. Первоначально в виде рисунка или рукописных помет над поэтическим текстом в нотном письме запечатлевалось движение голоса или руки́ музыканта, его выразительный жест и т. д. Однако эти графические изображения не давали точной фиксации параметров музыкального звучания.

Позднее, уже при развитом нотном письме, этот подвид визуальных средств коммуникации стал дополнительным эстетико-художественным компонентом целого. Весьма знаменательно замечание по этому поводу П. И. Чайковского, высказанное им в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Для меня всякая оркестровая партитура не только предвкушение будущих удовольствий органов слуха, но и непосредственное наслаждение органов зрения» [10, *236*]. Рассмотрим основные средства музыкальной коммуникации более подробно.

Самым ранним и наиболее распространенным средством музыкальной коммуникации является изустный способ. Это средство общения музыканта-творца со слушателем относится как к вокальной, так и к инструментальной и вокально-инструментальной музыке, которая передается из поколения в поколение через исполнительские традиции. Ярким примером коммуникации такого рода является *фольклор*, называемый нередко музыкальной памятью поколений. Его истоки уходят в далекое прошлое, но благодаря устойчивости художественных и исполнительских традиций мы и сегодня можем соприкоснуться с древнейшими образцами музыкального общения. Другие примеры изустной коммуникации — *культовая музыка*, *импровизация* и *музыкальная медитация*.

Средства бесписьменной коммуникации основаны на принципе *обратной связи*, что предполагает возможность повторений и сокращений, некоторого изменения изначальной идеи (канона, типичной структуры) в ходе общения. Окончательная форма высказывания зависит, таким образом, от внутреннего состояния исполнителя, реакции слушателей, а сам характер общения опирается на метод внушения автором слушателю

[1] Понятие «средства музыкальной коммуникации» аккумулирует такие средства, с помощью которых обеспечивается контакт композитора со слушателем и распространяются музыкальные идеи в пространстве и времени.

своих идей. Необходимо отметить, что в изустной форме общения музыка выступает и в качестве предмета, и в качестве средства коммуникации.

Однако изустный способ сохранения и распространения музыкальных сообщений сопряжен с двумя существенными проблемами. Во-первых, сообщения в ходе их усвоения «по слуху» тем или иным музыкантом, а также любителем музыки подвергаются значительным искажениям. Во-вторых, в *историческом аспекте* они зачастую исчезают бесследно, так как одно поколение не может удержать в памяти все, что создавалось их предками.

Эти проблемы отчасти были сняты в результате появления нотной музыкальной письменности, прошедшей, прежде чем обрести современный вид, длинный путь эволюции. Древние греки в свое время использовали так называемый *пиктографический способ* обозначения звуков — их фиксацию с помощью условных изображений[2]. В Древнем Вавилоне, как предполагают ученые, применялась идеографическая (слоговая) запись музыки (звуки фиксировались с помощью клинописи), а в Древней Греции — буквенная система обозначения звуков.

Последний способ, будучи более прогрессивным, все же имел ряд недостатков. Так, звуки фиксировались исключительно по высоте, а дифференциации по длительности не имели. Позднее появились *невменное письмо*, *мензуральная нотация*, а в России — крюки и т. д. Лишь к концу XVII – началу XVIII века выработалось современное нотное письмо, которое применяется и поныне в большинстве стран мира [подробнее см.: 3, *1023–1026*].

Достоинством нотного письма является прежде всего то, что нотный текст может быть прочитан и расшифрован как исполнителем, так и слушателем, а следовательно, он способен служить средством музыкальной коммуникации. Однако фактически нотное письмо является коммуникативным средством только для ограниченного круга профессионалов и любителей музыки, владеющих нотной грамотой. Значительное число людей и прежде, и сегодня ею не владеют или владеют на столь низком уровне, что не в состоянии музицировать самостоятельно. Они продолжают потреблять музыку «по слуху». Нотная письменность не получила развития, подобного письменности вербального языка, которым владеет большая часть населения земли.

Способ восприятия музыки «на слух» является неотъемлемой частью музыкальной культуры. Здесь следует сказать о существующем в музыкальной практике *совмещении* бесписьменного и письменного средств музыкальной коммуникации. Так, до сих пор сохраняется традиция слушать в концерте произведение, следя за его исполнением по партитуре. При этом не только совмещаются два вида коммуникативных средств, но как бы налагаются друг на друга два различных информационных потока, связывая разнородные сферы коммуникации. Ведь воспринимая произведение в концертном зале, слушатель получает музыкальное сообщение непосредственно от исполнителя (а через него — опосредованно — от композитора). Прослеживая разворачивающийся интонационный процесс по нотам, он как бы непосредственно общается и с самим автором через материализованную форму кодированной фиксации произведения.

Обратная коммуникация — от слушателя к исполнителю оказывается опосредованной и выражается как бы в идентификации подлинности продуцируемого исполнителем звукового (реального) сообщения, представляемого мысленно слушателем сначала благодаря декодированию текста, полученного в виде нотной записи от автора. В данном случае коммуникативные процессы заметно усложнены. Однако указанная традиция свидетельствует о значительно более высоком уровне бытующей формы музыкальной коммуникации и более высокой культуре слушателя.

Появление музыкальной письменности во многом облегчило коммуникацию между композитором и исполнителем и их общение со слушателями. Поэтому нотное письмо следует рассматривать как достаточно прогрессивное средство музыкальной коммуникации, действующее через использование визуального канала восприятия. Более того, единая музыкальная письменность, распространенная во всех развитых странах мира, позволяет придать нотному письму значение международного средства коммуникации.

Нотное письмо имеет ряд преимуществ по сравнению с бесписьменной формой музыкального общения.

Во-первых, с его развитием появилась возможность *материализации* музыкальных идей (нотный знак сначала наглядно

[2] Пиктографический способ письма еще называют предписьмом.

фиксировал лишь высоту звуков и их метроритмические соотношения, а появившиеся позднее динамические, темповые и агогические ремарки автора создали определенные условия для выявления характера и содержания произведения).

Во-вторых, поскольку нотный знак существует *вне исторического времени*, что предполагает не только его использование музыкантами разных эпох, но и многократные к нему обращения, правомерно утверждать, что с появлением нотного письма были созданы предпосылки к значительному расширению коммуникативного, пространственного и временнóго полей музыки.

В-третьих, нотное письмо оказало огромное влияние на развитие профессионального и творческого мышления композитора, существенно изменило его коммуникативную направленность. По мнению некоторых аналитиков, отсутствие реального собеседника в момент создания сочинения «предполагало предвидение всех возможных аргументов со стороны всех мыслимых коммуникатором[3] оппонентов. Это вело к постепенному расчленению сознания коммуникатора на "*я*" и "*другое* я", к возрастанию внутренней *диалогичности* мысли, увеличению *рефлективности* мышления — в целом к развитию сознания» [2, *152*, (курсив наш. — *А. Я.*)].

В-четвертых, на этом следует сделать особый акцент: музыкальная письменность способствовала развитию процесса индивидуализации искусства, что в равной мере относилось и к автору, и к слушателю. В дописьменнный период художественная идея создателя музыки обезличивалась в силу общественного характера ее производства. Без письменности музыкальная культура не имела эффективных способов сохранения музыкальных ценностей. Так, о творчестве знаменитых древнегреческих аэдов Фемия и Демодока сведения можно почерпнуть из литературных и архитектурных памятников, но не из памятников музыкальной культуры.

Следовательно, для композитора наличие нотного текста исторически обретало статус своеобразного документа, удостоверяющего его авторство, что стимулировало его на создание неповторимого сочинения, отличного от сочинений других авторов. Таким образом, фактор документальности текста разносторонне способствовал дальнейшему развитию музыкального искусства, так как не только расширял его коммуникативное поле, но и создавал возможность индивидуализации авторского творчества.

В противовес усвоению музыки в дописьменный период, опиравшемуся главным образом на принципы ее *коллективного* потребления, нотный текст стал коммуникативным средством удовлетворения *индивидуальных* музыкальных потребностей слушателей. Притом что этой возможностью обладала лишь слушательская элита, сам момент индивидуализации в сфере потребления музыки связывается именно с рождением нотной письменности.

С появлением письменности индивид также впервые получил возможность выбора канала коммуникации при потреблении художественных идей. *Что* разучивать, *что* исполнять и, наконец, *что* слушать, могли теперь решать сами исполнитель и слушатель, хотя бы и элитарный. По всей видимости, точкой отсчета существующего сегодня в искусстве фактора общественного отбора также можно считать зарождение письменной формы музыкальной коммуникации.

Однако возникновение письменности как средства коммуникации в искусстве породило и немало проблем. Так, некоторые ученые считают, что нотное письмо привело и к гипертрофированной локализации сознания всех участников коммуникативного процесса [см.: 2]. Добавим к этому, что замена в музыке живого звука на графический (абстрактный) нотный знак, потребовавший дополнительного — *визуально-слухового декодирования*, в сущности, дистанцировал автора от слушателя. (Впрочем, сказанное выше об использовании нотного текста слушателем в процессе самого «потребления» музыки, напротив, может приблизить последнего к автору.)

Заметим, что смена коллективного способа потребления музыки на индивидуальный, утеря в этой связи театрализованного характера и эмоциональной непосредственности прямого контакта автора со слушателем создали прецедент неприятия письменных средств отдельными музыкантами, продолжавшими использовать по традиции изустные средства коммуникации.

Следует подчеркнуть, что нотная запись не может полностью зафиксировать как художественные намерения композитора, так и многие стороны живого процесса вос-

[3] Коммуникатором обычно называют одного из участников коммуникативного процесса — отправителя информации.

произведения музыки. Поэтому правомерно считать ее средством, лишь *частично* обеспечивающим коммуникацию от автора к исполнителю и слушателю. Таким образом, значительная часть коммуникативных связей по-прежнему осуществляется через ранее сложившиеся нормы и традиции исполнительства, декодирования текста.

Неслучайно различают три вида графической фиксации музыки: *полный* (относительно возможностей записи), *сокращенный* (цифрованный бас, обозначение лишь контура мелодии для «диминуирования» в эпоху барокко и т. п.), *направляющий* (графические указания направлений звуковысотного движения без дифференциации тонов, с точным регламентом временны́х отрезков звучания той или иной фактуры в секундах и другие способы современной визуально-графической системы, в которой порой отсутствует нотный стан, не определены ключи, размер и т. д.).

Помимо этого нотация рассчитана лишь на фиксацию музыки европейской традиции, что делает ее мало пригодной для записи произведений иных культур. К примеру, в армянской музыке существуют так называемые неоктавные лады, где октавный звук не совпадает с европейским (он выше почти на 1/8 тона, причем при движении вниз высота звуков соответственно понижается). В арабской музыке по этой причине каждый полутон (и даже четвертьтон) имеет свое индивидуальное название. Следовательно, записанная в европейской системе нотации и по европейским представлениям чисто исполненная на струнных инструментах армянская и арабская музыка в сущности довольно далека от оригинала.

Исторически все это привело к оппозиции сторонников устоявшихся и альтернативных средств музыкальной коммуникации. Между тем, по мнению Н. А. Хренова, возникновение новых средств художественной коммуникации есть закономерное, а не случайное явление. Новое средство появляется как «следствие *назревшей потребности* в преодолении тех или иных противоречий в развитии культуры. Так, письменность преодолевала противоречия, возникшие в результате преобладания пространственных и территориальных форм общения, что способствовало образованию публики как <...> *общности принципиально нового типа*» (курсив наш. — *А. Я.*) [9, *28*].

Далее автор акцентирует внимание на крайне важном для нас положении о том, что новые средства коммуникации не ведут к упразднению сложившихся ранее типов — они лишь включаются в иную, более широкую, коммуникативную структуру. Критическая же позиция объясняется тем, что «каждое новое средство коммуникации втягивает в культуру общественные слои, *ранее не приобщенные* к сформированному предшествующими способами коммуникации *художественному опыту*. Поэтому эти слои нарушают отношения между тем, что можно назвать постоянной или "*элитарной*" *публикой* и публикой случайной или *массовой*» (курсив наш. — *А. Я.*) [9, *28–29*].

Добавим к сказанному, что противостояние в таком случае возникает не только (и не столько) между приобщенными и не приобщенными к художественной культуре слоями общества. Средства коммуникации полноценно участвуют в процессах становления форм общения, оценочных критериев, традиций, вкусов, потребностей и т. д. Благодаря этому в музыкальной культуре и устанавливается некий баланс интересов. А каждое новое средство нарушает сложившийся баланс и устоявшиеся традиции, тем самым привнося в культуру свои проблемы, что и создает прецеденты для оппозиционности. Кроме того борьба здесь также идет за право композитора экспонировать обществу собственные идеи и за расширение поля своих коммуникативных связей. В таком случае средства коммуникации становятся еще и определенным инструментом в этой борьбе.

Вместе с тем возникновение новых коммуникативных средств одновременно является и фактором позитивного характера, ибо именно они противостоят консервативным тенденциям в развитии музыкальной коммуникации в обществе, а, значит, и музыкального искусства в целом.

Следующий этап в развитии средств музыкальной коммуникации начинается с появления способа размножения нот полиграфическим путем. Изобретение итальянца Ульриха Хана, впервые напечатавшего хоральные ноты «Римской мессы» («*Missale Romanum*», 1476) с наборных знаков[4], оказало огромное

[4] История располагает и более ранними образцами полиграфической музыкальной продукции. Среди них «Градуал Константина» («*Gradual Constantiense*») — относится к 1473 году. Другое — «Собрание напевов на Магнификат» («*Collectorium super Magnificat*») отпечатано в Эслингене также в 1473 году. Однако эти издания лишь частично были выполнены полиграфическим способом, поэтому они не могут быть причислены полностью к нотопечатной продукции [см.: 3].

влияние на развитие процессов коммуникации и всей музыкальной культуры.

Нотопечатание создало более комфортные условия для преодоления территориально-пространственных и временны́х барьеров на пути распространения музыки, то есть обусловило новую ситуацию в историческом развитии музыкальной коммуникации. Отпечатанные и распространяемые с конца XV века нотные издания выполняют свою коммуникативную функцию и поныне, поскольку способствуют звучанию одних и тех же музыкальных произведений в разных странах мира. Заметим, что напечатанные талантливым русским нотопечатником С. Бышковским [4, *1047*] в конце XVIII века богослужебные книги «Ирмолог», «Октоих», «Обиход» и «Праздники» (1770–1772) до сих пор используются православной церковью в качестве канонических.

Тиражирование нотной записи музыкальных произведений способствовало окончательному формированию единой системы нотного письма. Именно этот фактор сыграл важную роль в объединении музыкальных интересов людей, в консолидации художественного восприятия различных народов планеты как некоей культурной общности. Нотное письмо как графическое информативно-языковое средство музыкальной коммуникации можно считать уникальным средством общения людей еще и потому, что оно не требует перевода информации на какие-либо другие языки. И если лингвисты, создав искусственным путем международный язык эсперанто, так и не смогли сделать его действенным средством межнационального общения, то в европейской музыке такое общее средство музыкальной коммуникации начало создаваться почти пять столетий назад.

Полиграфическое тиражирование нот породило и другие, не менее важные, явления. Впервые в истории музыкального искусства это средство коммуникации было сориентировано не только на коллективное, но и на индивидуальное потребление музыки, в том числе не привязанное ко времени. Размножение нот для продажи позволяло автору обращаться к индивиду непосредственно. Можно сказать, что с появлением печатной нотной продукции начинается процесс *внутренней дифференциации* ранее обезличенных слушательских масс. При этом отдельные слушатели приобретают существенные для коммуникации личностные черты. Сменяются не только формы музыкального общения, но и его стимулы. Если до появления нотопечатания предложение композитора, как правило, определяло спрос, то теперь спрос слушателей во многом стал определять предложение композитора.

Кардинальные перемены в системе музыкальной коммуникации изменили и практику формирования слушательских интересов, которая ранее в большой мере основывалась на навязывании вкусов, установок, традиций со стороны музыкальной элиты, абсолютизирующей фигуру композитора и часто недооценивающей интересы широкого слушателя. Новая система нередко позволяла и рядовым членам общества участвовать в оценке композиторского творчества. Притом именно это обстоятельство предоставляло автору бо́льшую юридическую и экономическую самостоятельность.

Укажем на еще один немаловажный фактор. Развитие полиграфических средств нотопечатания стимулировало дальнейшее развитие визуального канала восприятия музыки. Этому явлению в теории (да и в практике) пока не придается большого значения, поскольку этот способ коммуникации могут использовать только профессиональные музыканты и небольшое число образованных любителей, которые умеют с помощью так называемого внутреннего слуха *представить* звучание произведения.

Как известно, в искусстве все более утверждается зрительная форма художественной коммуникации. Музыкальное искусство не является исключением, композиторы стараются использовать различные синтетические формы общения исполнителей со слушателями, включая визуальные коммуникативные средства в качестве дополнительных стимулов, активизирующих восприятие и представление о звуковой картине музыки.

Появившиеся в наши дни *электронные* формы набора и тиражирования нот, а также возможность их ксерокопирования максимально упростили трудоемкие, сложные процессы нотопечатания и сократили сроки распространения нотных изданий. В результате временны́е рамки продвижения музыкальных произведений по коммуникативным каналам между автором, исполнителем, слушателем и музыковедом-критиком также были сведены к минимуму.

Музыкальный критик получил возможность опережать деятельность интерпрета-

тора и потребителя музыкальной информации, в известной мере возлагая на себя задачи ее предварительной оценки и отбора. Изменение ситуации подводит к тому, что его позитивное участие в каких-либо формах управления музыкально-коммуникативными процессами в обществе со временем будет возрастать. Данное обстоятельство говорит о необходимости выдвижения новых направлений в подготовке специалистов-музыковедов и критиков (да и не только их).

Темпы технического прогресса позволяют предположить, что дальнейшее развитие полиграфических средств еще более упростит процессы издания и распространения музыкальных произведений, что, несомненно, окажет стимулирующее воздействие на активизацию музыкальной коммуникации и расширение рамок потребления серьезной музыки. Впрочем, как уже говорилось, хотя письменные средства музыкальной коммуникации также материализуют художественную идею и ее звуковую (кодовую) форму, в данном случае они реализуются лишь в виде графической картины. Чтобы фактически услышать музыку, нужно расшифровать эту условную запись музыкальной информации, но такая операция, как известно, достаточно сложна и доступна далеко не всем слушателям. Согласно статистике, лишь около 6 процентов российского населения владеют нотной грамотой на уровне, позволяющем самостоятельно расшифровывать и воспроизводить простейшие музыкальные формы[5]. Поэтому, не умаляя достоинств графических способов коммуникации, необходимо констатировать, что новые — аудиовизуальные — средства позволяют свободно материализовать уже расшифрованное, звучавшее музыкальное сообщение, оставаясь при этом доступными широкому кругу слушателей.

Следует также обратить внимание и на то, что с момента появления нотопечатания началась эпоха активного привлечения технических средств к распространению в обществе музыкальных идей. И если на начальной стадии их роль ограничивалась выпуском нотной продукции, то в XIX и особенно в XX веке технические устройства находят все большее применение в качестве средств музыкальной коммуникации.

Изобретение технической звукозаписи открыло новую эру в развитии средств коммуникации. Как известно, произведенные в 1807 году англичанином Т. Юнгом первые опыты записи звука еще не обеспечивали его воспроизведения. Настоящую революцию в средствах музыкальной коммуникации произвели аппараты, созданные независимо друг от друга американским инженером Т. А. Эдисоном и французом Кроули в 1876 и 1877 годах соответственно. При всем несовершенстве этим аппаратам была уготована историческая роль — впервые осуществить фиксацию звуковой формы музыкального произведения, записанного в живом концертном исполнении.

Такая фиксация — своеобразный *звучащий документ* эпохи — позволила не только *многократно* воспроизводить уже отзвучавшее исполнение, как бы останавливая «прекрасное мгновение», но и помогла решить проблему музыкальной коммуникации в акустически достоверной форме как во времени, так и в пространстве, фиксируя именно исполнительскую интерпретацию.

Однако фонографические записи нельзя было копировать, для их тиражирования приходилось производить каждый раз новую запись. Сохраняя индивидуальную версию исполнения, эти записи в сущности не были копиями. Тем не менее использование фонографа открыло путь акустической коммуникации, которая стала более широким, множественным (а не единичным) каналом, направленным от интерпретатора к слушателю и предоставлявшим последнему возможность сравнивать варианты исполнения.

С появлением в конце XIX века грамзаписи открылась возможность тиражирования единичного исполнения. При этом качественная сторона коммуникативного канала стала несколько иной, менее емкой, однако неимоверно возросли и его пропускная способность, и само качество записи. Вместо единиц выпускаемых валиков фонографа появились тысячные, а затем и миллионные тиражи грампластинок.

---

[5] Именно такой процент от общего числа детей школьного возраста ежегодно занимается в музыкальных школах. Но если учесть, что от 30 до 60 процентов из них бросают учебу, так и не овладев в достаточной степени основами музыкальной культуры, в том числе и указанной способностью, то этот показатель заметно снизится. Кроме того, затруднения в звуковой расшифровке нотного текста порой связаны еще и с несовершенством методики овладения чтением нот с листа. Недаром, к примеру, в музыкальных учебных заведениях Франции введен особый предмет — дешифраж.

Однако индивидуальные возможности копирования записей оставались чрезвычайно ограниченными, а аппаратура была сложной и громоздкой. Притом что запись на магнитную ленту значительно расширила коммуникативный канал от исполнителя к слушателю, появилась также возможность автономно записывать произведение не только с радио- и телепередач, но и непосредственно на концерте. Более того, впервые обрел самостоятельность другой канал музыкальной коммуникации — *от слушателя к слушателю*, так как открылась возможность копирования записей друг у друга для личного употребления (до того этот канал был ограничен только обменом пластинок).

Далее стало доступным осуществлять «частичную» трансляцию музыкального произведения для личного употребления с утилитарной целью. Так возникли записи только аккомпанемента романсов, инструментальных пьес и концертов (так называемые записи минус 1), что позволило исполнителям, прежде всего учащимся, а также любителям воссоздавать в учебных или домашних условиях полную картину творческого процесса. Нужно отметить, что в данном случае значительно возрастает нормативность информации, передаваемой от автора к исполнителю (в нашем случае учащемуся или любителю): ведь однозначно зафиксированный аккомпанемент жестко задает главные (в первую очередь темпо-ритмические) параметры интерпретации, в значительной мере лишая исполнителя свободы творчества.

Очередным революционным этапом умножения коммуникативных каналов в музыке стала магнитная запись визуального ряда. Возникла она как закономерное развитие звукового кино. Но кино лишь эпизодически документально фиксировало крупные явления музыкального искусства, хотя чаще музыкальные номера становились органической частью художественных фильмов. Иное дело специальные музыкальные ленты, фильмы-концерты, фильмы-оперы и т. д.

Широкое распространение видеозаписи сделало доступными как фиксацию и достоверное воспроизведение визуально-акустической информации, так и ее перезапись для личного употребления и обмена. Однако недолговечность магнитного материала создает ныне проблему сохранения записей, вызывая необходимость дальнейших технических поисков (лазерные диски и пр.).

С появлением электронно-механических средств записи музыки стало возможным разрешение таких проблем, которые во многом сдерживали развитие процессов коммуникации. Одно из их наиболее существенных достоинств — обеспечение «доставки» искусства на дом его потребителю. Разумеется, следствием этой тенденции стало возрастание степени вовлеченности людей в процесс музыкальной коммуникации. В свою очередь процесс расширения числа потребителей высокого искусства сопровождался его ориентацией на индивида при все большем совершенствовании качества технической стороны дела. А возможность прослушивания индивидом музыки в микропространстве (через наушники), способствовала более интимному ее восприятию. Все это содействовало дальнейшей дифференциации слушательской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. *Борев В. Ю., Коваленко А. В.* Культура и массовая коммуникация. М. : Наука, 1986. 301 с.
3. *Вахрамеев В. А.* Нотное письмо // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3. М. : Советская энциклопедия; Советский композитор, 1975. Кол. 1023–1026.
4. *Копчевский Н. А.* Нотопечатание // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3. М. : Советская энциклопедия; Советский композитор, 1975. Кол. 1044–1053.
5. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М. : Советский композитор, 1978. 352 с.
6. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
7. *Монтескье Ш.* Избранные произведения. М. : Госполитиздат, 1955. 803 с.
8. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
9. *Хренов Н. А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М. : Наука, 1981. 304 с.
10. *Чайковский П. И.* Литературные произведения, переписка // Полн. собр. соч. М. : Музгиз, 1963. Т. 8. 551 с.

A. N. Yakoupov

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

MUSIC COMMUNICATION: WAYS OF REPRODUCTION AND CHANNELS OF PERCEPTION OF MUSIC

(historical and analytical view)

In the article the means of musical communication and their evolution are considered in the historical and analytical aspect. There are two types of communication tools: acoustic, using the airspace as a channel for transmitting encoded information, and visual, which include stage design, allowing to perceive music as a kind of theatrical performance, and musical notation, graphically fixing all the components of the musical text. As the earliest means of non-written communication, the oral method is put forward, a vivid example of which is folklore, often called the musical memory of generations. Other examples of oral communication are cult music, improvisation and musical meditation.

It is stated that musical writing, in particular, musical notation, and later printing tools created conditions for overcoming spatial and temporal barriers to the spread of music. The next step is the invention of technical sound recording, which opened a new era in the development of communications. Magnetic recording of the visual series made it possible to create concert films and opera films. The emergence of electronic and mechanical means of music recording contributed significantly to greater involvement of people in the process of musical communication.

Keywords: acoustic and visual means of musical communication, musical notation, printing, sound recording, magnetic recording of visual series

DOI: 10.34684/hon.202001003

Received: October 20, 2019
Accepted: December 1, 2019

Information about the author:
Alexander N. Yakoupov — D. A., Professor, Rector, Editor-in-Chief of Arts Education and Science Academic Journal
rgsai@mail.ru
ORCID0000-0001-7398-0458

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad, 1971. 376 p. (In Russian)
2. Borev V. Yu., Kovalenko A. V. Kul'tura i massovaya kommunikatsiya [Culture and Mass Communication]. Moscow, 1986. 301 p. (In Russian)
3. Vakhromeev V. A. Music Notation. *Muzykal'naya entsiklopediya* [*Music encyclopedia : in 6 vol.*]. Vol. 3. Moscow, 1975, col. 1023–1026. (In Russian)
4. Kopchevskii N. A. Note printing. *Muzykal'naya entsiklopediya* [*Music encyclopedia : in 6 vol.*]. Vol. 3. Moscow, 1975, col. 1044–1053. (In Russian)
5. Mazel' L. A. Voprosy analiza muzyki: opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaniya i estetiki [Questions of Music Analysis: the Experience of Convergence Between Theoretical Musicology and Aesthetics]. Moscow, 1978. 352 p. (In Russian)
6. Medushevskii V. V. O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki [On the Laws and Means of Artistic Influence of Music]. Moscow, 1976. 253 p. (In Russian)
7. Montesk'e Sh. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. Moscow, 1955. 803 p. (In Russian)
8. Nazaikinskii E. V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow, 1972. 384 p. (In Russian)
9. Khrenov N. A. Sotsial'no-psikhologicheskie aspekty vzaimodeistviya iskusstva i publiki [Social and Psychological Aspects of Interaction Between Art and Public]. Moscow, 1981. 304 p. (In Russian)
10. Chaikovskii P. I. Literaturnye proizvedeniya, perepiska [Literary Works, Correspondence]. Collected Works. Vol. 8. Moscow, 1963, 551 p. (In Russian)

Д. А. Фунтова

Челябинский государственный институт культуры
454091, Российская Федерация, Челябинск, улица Орджоникидзе, 36-а

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Высокие технологии обеспечили стремительно прирастающий объем знаний в рамках научной парадигмы, из-за чего конкретные науки как будто отдалились друг от друга. Соответственно, в обществе складывается ошибочное впечатление разнонаправленности и недостоверности знания. Например, сегодня в науке и медиа часто обсуждается искусственный интеллект. Феномен искусственного интеллекта объединяет химию, информатику, инженерию, лингвистику, медицину, физику, философию и психологию. Культурология же как одна из всеобъемлющих наук позволяет осмыслить феномен искусственного интеллекта и те возможности, которые открываются благодаря его созданию.

Теоретически полная дешифровка когнитивных процессов мозга позволит прогнозировать действия личности, имитировать и прототипировать личность и создать модель искусственного интеллекта на основе интеллекта человека. Единственно верный способ такой дешифровки современной науке еще не известен. В соответствии с актуальными научными данными в статье рассмотрены ключевые отличия искусственного интеллекта от человеческого разума. Затронуты также проблемы философии сознания, рассмотрен чувственный субъективный опыт (квалиа), проанализирована его роль в культуре и жизни индивида (на примере личного опыта автора публикации — потери и трансформации обоняния). В рамках данной статьи определяется, каким образом искусственный интеллект формирует ценностное пространство культуры.

Ключевые слова: искусственный интеллект, квалиа, субъективный опыт, философия сознания, аносмия, паросмия

DOI: 10.34684/hon.202001003

Статья поступила в редакцию: 8 октября 2019 года
Рекомендована в печать: 2 ноября 2019 года

Сведения об авторе:
Фунтова Дарья Александровна — преподаватель английского языка, соискатель ученой степени кандидата культурологии
dariafuntova@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2689-5573

Теория человеческого интеллекта получала свою интерпретацию на протяжении двух последних тысячелетий. И всякий раз ввиду неявной природы предмета сама интерпретация была метафорической. Характерно, что человеческое сознание сравнивалось с самыми передовыми открытиями своего времени. Ближайшие полвека разум человека отождествляется с компьютерными системами и информационными базами данных. В настоящей статье рассмотрен феномен искусственного интеллекта, который стал актуальной метафорой новой эпохи. Чтобы понять, возможно ли создать точную копию человеческого сознания, определим его ключевые черты.

Сознание — это состояние психической жизни индивида, выражающееся в субъективной переживаемости событий внешнего мира и жизни самого индивида и в отчете об этих событиях. Человеческое сознание — неделимое единство материального и духовного, где язык — связующее звено между материальным миром и нематериальной мыслью.

Рациональную сторону сознания человека составляет интеллект (или рассудок, разум, ум), в то время как иррациональное — то, что противопоставлено разуму, недоступно для его постижения. В настоящей статье сделана попытка рассмотреть ирра-

циональную часть сознания, или субъективный чувственный опыт — *квалиа*[1].

В истории философской мысли иррациональное рассматривалось на фоне рационального: как соотнесенность бытия и видимости (Парменид), сущего и пустоты (Демокрит), истинно сущего и постижимого только «незаконным умозаключением» (Платон), формы и материи (Аристотель). В христианстве рациональное и иррациональное соотносится как разум и вера, где душа — внутренний мир человека, отождествляемый в идеализме с особой нематериальной субстанцией.

В настоящее время существуют два подхода к проблеме сознания.

1. Согласно первому подходу, есть «легкая проблема сознания»[2], где идет поиск материального субстрата сознания.

2. Согласно второму подходу, существует «трудная проблема сознания»[3], где объяснение того, каким образом какая-либо физическая система способна порождать субъективный опыт, лежит за пределами действующей научной парадигмы.

В современной науке сознание рассматривается как продукт мозговой деятельности [3]. В рамках «легкой проблемы сознания» существует ряд нейробиологических теорий. В частности, ученые исследуют чрезвычайно возбудимую часть мозгового вещества, а именно нейронные корреляты сознания (НКС) — наименьшие нейронные механизмы, в совокупности достаточные для какого-либо конкретного осознанного опыта в ощущениях.

В основе «трудной проблемы сознания» лежит субъективный чувственный опыт — явление, которое нельзя точно выразить языковыми средствами, а следовательно, повторить. Трудная проблема сознания (англ. *Hard problem of consciousness*) связана с объяснением того, почему существует *квалиа* или феноменальный опыт, каким образом ощущения приобретают такие характеристики, как цвет или вкус [11].

В своей известной статье «Навстречу проблеме сознания», опубликованной в 1995 году, Дэвид Чалмерс сформулировал трудную проблему следующим образом: «Неоспоримо, что некоторые организмы являются субъектами опыта. Но остается запутанным вопрос о том, каким образом эти системы являются субъектами опыта. Почему, когда наши когнитивные системы начинают обрабатывать информацию посредством зрения и слуха, мы обретаем визуальный или слуховой опыт — переживаем качество насыщенно синего цвета, ощущение ноты «до» первой октавы? Как можно объяснить, почему существует нечто, что мы называем «вынашивать мысленный образ» или «испытывать эмоции»? Общепризнано, что опыт возникает на физическом фундаменте, но у нас нет достойного объяснения того, почему именно он появляется и каким образом. Почему физическая переработка полученной информации вообще дает начало богатой внутренней жизни? С объективной точки зрения это кажется безосновательным, однако это так. И если что-либо и можно назвать проблемой сознания, то именно эту проблему» [9, *202*].

Автор настоящей статьи в результате травмы мозга получил опыт количественного и качественного изменения *квалиа*:

1) полное отсутствие обоняния (аносмия);

2) трансформация обоняния (паросмия).

Если обоняние у человека функционирует в соответствии с нормой, то он почувствует запах розы, не спутает его с запахом кофе, сможет так или иначе воссоздать ее аромат. Розу и ее запах отличат в своем большинстве люди со здоровым обонянием, и они сойдутся во мнении, что это роза. Однако в конкретно приведенном случае человек не чувствует запаха розы вообще, что можно уподобить полной потере слуха. Но в силу трансформации, последовавшей за аносмией, возникла система новых запахов, сравнимая с приобретенным дальтонизмом, при котором человек видит фиолетовый цвет вместо красного.

У здорового человека запах предшествует его фиксации в памяти посредством языка и на протяжении всей жизни поступает в память как ощущение и его языковая кодировка. Можно образно представить такую кодировку как 1~1 + индивидуальные особенности обоняния в пределах нормы. У автора

---

[1] Квалиа — термин философии сознания, под которым подразумеваются свойства чувственного опыта или же сенсорные, чувственные явления любого рода.

[2] Устойчивое словосочетание. К легким проблемам относятся те, которые при исследовании сознания решаются путем использования стандартных научных методов. Эти методы позволяют объяснить с позиции третьего лица, что делает сознание, как оно изменяется с течением времени и какова его структура.

[3] Устойчивое словосочетание. Трудная проблема возникает при постановке вопроса: «Почему существует сознание?». Ответ на этот вопрос требует выхода за пределы применения общеизвестных научных методов.

статьи кодировка теперь выглядит как 1 = *x*, где *x* — неизвестное, 1 = 2 = 3 = *x* (например, запах розы = запаху кофе = запаху копченой рыбы = *x*). В результате вновь приобретенного опыта автор статьи не способен вербально описать новые запахи (как слепой от рождения — определить и описать цвет).

Квалиа возникает из чувственной памяти и/или является реакцией на внутренние и внешние биохимические процессы. Система органов чувств — это, в первую очередь, сигнальная система. Так, автор настоящей статьи чувствует только те запахи, которые так или иначе маркируют присутствие критических для организма субстанций. Происходит трансформация обоняния, или паросмия, то есть формирование новой сигнальной системы, в которой запах розы не появится, так как он не является критичным для организма. Тем не менее новая система запахов влияет на формирование субъективного опыта, например, запах арбуза, раньше вызывавший приятные ощущения, теперь внушает отвращение в силу того, что он пахнет, как смесь бетонной пыли и лака для ногтей. Прежнего запаха, по которому другой человек узнал бы арбуз, не существует: он не сохранился в памяти, вербально в точности описать старый и новый запах арбуза не представляется возможным.

Полученный опыт позволяет утверждать следующее:

1) *квалиа* не существует вне телесности, что опровергает вероятность того, что субъективный опыт — это нечто сугубо нематериальное. Иррациональная сторона личности суть порождение индивидуальной психофизиологии человека. Соответственно, если на основании этого опыта мы рассмотрим вопрос соотношения духа и материи, материя будет иметь приоритет и первичность по отношению к духу;

2) *квалиа* не имеет точного способа выражения, следовательно, этот опыт нельзя с абсолютной точностью транслировать и, значит, программировать. Если рассуждать об эмоциональном или чувственном опыте в контексте его копирования, можно утверждать, что субъективный опыт, или квалиа, — это то, что принципиально отграничивает искусственный интеллект от человеческого сознания.

Таким образом, идея о точном воплощении искусственного интеллекта посредством компьютерной симуляции опровергается. Если симулировать систему психофизических и биохимических особенностей, *квалиа* не появится. При этом возникает уверенность в невозможности трансляции своего опыта вовне (нельзя описать словами запах, который ты никогда не чувствовал) и невозможности испытать опыт «другого» (который не существует вне телесности). В целом, *IP*-метафора (англ. *Information Processing*), то есть метафора человеческого мозга, построенная на обработке информации по компьютерному принципу, устарела и имеет множество опровержений, о чем подробно пишет в своей статье Роберт Эпштейн [10].

В таком случае, чтобы получить индивидуальную систему психофизических и биохимических процессов, происходящих в реальном времени, нужно создавать идентичный интеллекту человека искусственный интеллект посредством клонирования.

Обонятельное впечатление есть феномен сознания, который мы часто недооцениваем, хотя именно от дешифровки запаха зависит наша реакция на то или иное событие или явление. Обоняние играет значительную роль в структуре эмоционального интеллекта [7; 12, *268*]. Таким образом, при нарушении обонятельных функций индивид может неверно интерпретировать коммуникативные ситуации, соответственно, некорректно реагировать на события и явления, из чего следует вопрос о релевантности оценки эмоционального интеллекта в целом и необходимости его воспроизведения даже в качестве симуляции. Зачем искусственно создавать систему, которая, во-первых, строится на интерпретации, а, во-вторых, может легко трансформироваться под действием естественных биохимических процессов, более того — может быть «настроена» искусственно, скажем, средствами фармакологии. На основании этого можно утверждать, что эмоциональный интеллект не является релевантной системой оценки, а является скорее ложной, отвлекающей системой для самого индивида. Когнитивно-поведенческая терапия, к примеру, учит фиксировать и контролировать поведение, отказываться от непродуктивных чувственных реакций. Соответственно, компьютерная симуляция *квалиа* не только невозможна, но и не нужна, так как сам по себе субъективный опыт не является единственно релевантным фактором для принятия того или иного решения.

Искусственный интеллект как явление понимается по-разному. Нужно сразу отказаться от определения искусственного

интеллекта, полностью идентичного интеллекту человека, прежде всего в силу того, что структурные соединения в мозге уникальны для каждого индивида. С помощью метода диффузионной МРТ исследователи смоделировали детальную карту нейронных связей, которая свидетельствует о том, что по структуре нервной системы можно идентифицировать человека с точностью, близкой к 100 процентам [14]. Поэтому искусственный интеллект, если и может быть идентичным человеческому, то должен быть «индивидуальным искусственным интеллектом», точной копией одного конкретного человеческого разума.

Исходя из вышесказанного, искусственный интеллект (ИИ; англ. *Artificial intelligence, AI*) — это свойство интеллектуальных систем выполнять творческие функции, которые традиционно считаются прерогативой человека, а также ИИ — наука и технология создания интеллектуальных машин, особенно интеллектуальных компьютерных программ [1]. Это определение говорит о том, что искусственный интеллект не тождествен нашему мозгу и сознанию, с помощью компьютера можно лишь отчасти воспроизвести сознательную деятельность человека. Чтобы понять, как и в какой степени, вернемся к теме обоняния.

Запах является не только частью субъективного опыта и памяти человека, но и значимой *культурной ассоциацией*. В русле настоящего исследования мы используем определение культуры, данное С. Б. Синецким, где культура выступает как сочетание объективно усвоенных, воспроизводимых и транслируемых норм мышления и деятельности и субъективно принятых ценностей, определяющих содержание общественной жизни [6, *37*]. Знаковая природа аромата подразумевает его включенность в культурное пространство. В книге «Ароматы и запахи в культуре» мы встречаем емкое и точное описание культурного смысла запаха: «..запахи и ароматы как предельно эластичная культурная модель каждый раз получают новое символическое наполнение в зависимости от требований момента. Запах с легкостью воплощает наше желание быть другими, меняться и играть. Это идеальный знак, столь же чувственно-конкретный по форме, сколь и прозрачный, абсолютно пустой по содержанию» [2, *13*].

В случае аносмии или паросмии именно культурный контекст становится тем «спасательным кругом», который в силу своей нормативности, доведенной до автоматизма, имеет порой довлеющее значение над запахом как таковым. Например, в ситуации характерного для России выбора мы будем ориентироваться не столько на аромат, сколько на символическое, культурное, обязательно соответствующее случаю значение цветка. Гвоздики являются символом памяти, в то время как тюльпаны ассоциируются с весенними праздниками. На этом примере также легко проследить нормативность, свойственную каждой отдельной культуре: так, желтые хризантемы в России знаменуют богатство, в то время как в Китае желтые или белые хризантемы символизируют траур. Этикетность и ритуализация в культуре позволяют удерживать человека в рамках поведения вне зависимости от его физических ограничений.

Нормы и ценности как ограничения, накладываемые культурой и обществом, не только регламентируют характер внутренних социальных отношений. Нормативность, ритуализация, обусловленные культурой, создают алгоритм действий. Алгоритмичность носителя культуры, человека, определяет его терминальные ограничения. К примеру, почетным гостям в Казахстане принято подавать голову барана или козы. Так, согласно ритуалу, голова барана должна быть на столе — это прецедент объективной реальности, который провоцирует субъективное решение гостя, стоит ли есть эту голову или нет. Нормы и ценности, таким образом, служат пределом для индивидуального сознания, можно следовать им или не следовать, но индивид не может «удалить» эти ограничения из картины мира. Это дает основания предположить, что феномены культурной среды в отличие от *квалиа* являются по сути своей запрограммированными.

В контексте сравнения человеческого сознания и искусственного интеллекта культура в целом играет чрезвычайно важную роль. Первым возникает вопрос: может ли искусственный интеллект творить культуру? Чтобы на него ответить, нужно рассмотреть тему искусственных нейронных сетей.

Искусственная нейронная сеть (ИНС) — математическая модель (а также ее программное или аппаратное воплощение), построенная по принципу организации и функционирования биологических нейронных сетей — сетей нервных клеток живого организма [4, *40*]. С точки зрения искусствен-

ного интеллекта, ИНС является основным направлением в структурном подходе по изучению возможности построения (моделирования) естественного интеллекта с помощью компьютерных алгоритмов, то есть искусственная нейронная сеть не программируется, а обучается для выполнения конкретной задачи по огромному количеству данных, репрезентирующих элементы этой задачи.

Таким образом, ИНС может создать что-то новое, но только на примере предыдущего схожего человеческого опыта. Ниже приведено несколько ссылок на сайты-примеры функционирования искусственных нейросетей (рис. 1, 2), некоторые из них можно попробовать обучить самостоятельно (QR-коды можно отсканировать приложением смартфона)[4].

Сложность состоит в том, что культура — это не конкретная задача, это некоторая динамичная целостность — нормативно-ценностная среда, что для компьютера представляет собой в первую очередь колоссальный объем данных, который непрерывно увеличивается.

Рис. 1. Ссылки на сайты — примеры функционирования искусственных нейросетей

Рис. 1. Ссылки на сайты — примеры функционирования искусственных нейросетей

Кажется, что для создания действующей искусственной модели бесконечно многообразной культуры (а вообще-то, культур много) нужны пока недостижимые технологические мощности. Однако в действительности происходит искажение восприятия феноменов, где нивелируется нисходящая иерархия создателя и его создания. Искусственная нейросеть — это строго ограниченный набор алгоритмов или объем данных, полученных на основании описания человеческого знания и опыта. В то время как опыт человека имеет другую природу — это не только информация, это непрекращающийся линейный процесс реакций организма на внешние раздражители, который фиксируется (вербально и невербально) в памяти индивида. Из сказанного выше следует:

1) «база данных» человека бесконечно умножается количественно и обновляется качественно;

[4] Скачать приложение можно в *AppStore/PlayMarket/ Microsoft Store* по запросу «сканер *QR-code*».

2) при количественном изменении данные компьютера остаются качественно неизменными, тогда как «база данных» человека обновляется и корректируется посредством нового опыта и знаний именно в качественных параметрах.

Значит, создавать уникальные образцы культуры может только человек, компьютер же ввиду своего генезиса возвращает точную копию информации, загруженной в него человеком, функция компьютерной системы, таким образом, сводится к тому, чтобы прототипировать, умножать и распространять аналоги.

Ежегодно корпорация *Amazon* проводит конференцию *MARS*, одну из самых престижных в сфере развития технологий. В 2019 году она была посвящена разработкам в области искусственного интеллекта. На конференцию были приглашены не только ученые, но и писатели-фантасты, чтобы поделиться своим воображением, для которого пока не существует ограничений и алгоритмов. Если пригласить на нашу конференцию известных писателей, мы сразу получим два варианта решения задачи трансляции субъективного опыта без искажения вербальной интерпретацией.

Первое решение: новая единица измерения в физике. Предположим, если в случае чувственного опыта мы испытываем физическое воздействие, значит, и *квалиа* ввиду своей электромагнитной природы — это нечто, фиксируемое как звуковая волна или луч света. В таком случае обнаружение физической единицы чувственного опыта позволит управлять предметами: «Тогда я быстро сообщил одежде некоторую небрежность» [8, *16*].

Второе решение: эмо-пантограф — прибор, транслирующий состояние одного человека другому, минуя вербализацию. Вот его устройство: «Эмо-пантограф работает по тому же принципу, как все мозговые сканеры, только не с корой мозга, а с лимбической системой — зоной по краям таламуса. Если человек переживает эмоцию, это дает сложный всплеск электромагнитных полей. Их можно уловить и составить цифровую карту возбуждения лимбических зон. А потом — передать информацию на специальный шлем и навести в нем через усилитель особое низкочастотное излучение <…> В конечном счете можно подействовать на другую лимбическую систему и вызвать в ней те же процессы» [5, *106*].

Чтобы создать что-то удивительное и неординароное, нужно иметь особый ум, чуткое внимание и постоянно искать ту самую задачу, для решения которой необходимо создавать и обучать, к примеру, искусственную нейронную сеть. Симптоматично то, что именно от писателей-фантастов, а не от научного сообщества ожидают идей о переносе разума вовне. Эта привлекательная задумка живет в статусе метафоры уже пару тысяч лет, но до сих пор не нашла своего воплощения.

Резюмируя сказанное выше, можно сделать следующие выводы:

1) нормативность, присущая культуре, доминирует над индивидуальными ощущениями в регулировании социокультурных ситуаций и процессов;

2) искусственный интеллект как культурное явление должен соответствовать ценностно-нормативным императивам обстоятельств использования. Необходимо при этом отчетливо понимать определенную ограниченность искусственного интеллекта, связанную с принципиальной невозможностью воспроизведения *квалиа* и особенностей индивидуального разума каждого человека;

3) культурология как наука требует расширения собственного тезауруса с учетом потребности в описании новых задач по формированию «культуры искусственного интеллекта», в том числе понимания ее возможностей и ограничений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверкин А. Н., Гаазе-Рапопорт М. Г., Поспелов Д. А.* Толковый словарь по искусственному интеллекту. М. : Радио и связь, 1992. 256 с. URL: http://www.raai.org/library/tolk/aivoc.html (дата обращения: 08.02.2018)
2. Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 1 / сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 616 с.
3. *Батуев А. С.* Высшая нервная деятельность. М. : Высшая школа, 1991. 416 с.
4. *Мак-Каллок У. С., Питтс В.* Логическое исчисление идей, относящихся к нервной активности // Нейрокомпьютер. 1992. № 3. С. 40–53.
5. *Пелевин В. О.* Тайные виды на гору Фудзи. М. : Эксмо, 2018. 416 с.
6. *Синецкий С. Б.* Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего. Челябинск : Энциклопедия, 2011. 288 с.

7. *Степанов И. С.* Психологические факторы становления эмоционального интеллекта // Вестник ЧГПУ. 2012. № 11. С. 205–217. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-faktory-stanovleniya-emotsionalnogo-intellekta (дата обращения: 04.09.2019)
8. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Попытка к бегству. Трудно быть богом. Хищные вещи века. М. : Текст, 1992. 415 с.
9. *Chalmers D. J.* Facing up to the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies. Vol. 2. № 3. 1995. P. 200–219.
10. *Epstein R.* The empty brain or What Lies beyond Saying: "The Brain is not a Computer" // Aeon. May 18. 2016. URL: https://aeon.co/essays/your-brain-does-not-process-information-and-it-is-not-a-computer (дата обращения: 01.10.2019).
11. *Harnad S.* Why and how we are not zombies // Journal of Consciousness Studies. Vol. 1. 1995. P. 164–167.
12. *Mayer J. D., Caruso D. R., Salovey P.* Emotional Intelligence meets traditional standards for an intelligence // Intelligence. Vol. 27. 1999. P. 267–298.
13. *Yeh F-C., Vettel J. M., Singh A., Poczos B., Grafton S. T., Erickson K. I. et a*l. Quantifying Differences and Similarities in Whole-Brain White Matter Architecture Using Local Connectome Fingerprints // PLOS Computational Biology. November 12. 2016. URL: https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1005203 (дата обращения: 01.10.2019)

D. A. Funtova

Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts
36-a ul. Ordzhonikidze, Chelyabinsk, 454091, Russian Federation

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CONTEXT OF CULTUROLOGICAL DIMENSION

High technologies have stimulated a rapidly growing knowledge-based paradigm. Therewith particular sciences seem to have separated from each other. Respectively, it brought to a certain misunderstanding about knowledge being differently directed and unreliable. Take, for instance, artificial intelligence, which is often discussed today by science and mass media. This phenomenon serves as a good example of a knowledge-based paradigm in action: it combines chemistry, computer science, engineering, linguistics, medicine, physics, philosophy and psychology. Culturology, as the broadest of the sciences, allows to comprehend artificial intelligence and opportunities it grants.

Theoretically, a complete decoding of the brain cognitive processes will allow to predict the actions of the individual, to imitate and prototype him, as well as to create a model of artificial intelligence based on human intelligence. However, the modern science has not yet produced the method of such a decoding. The article considers the key differences between artificial intelligence and the human mind in accordance with relevant scientific data. The philosophy of mind and sensual subjective experience (qualia) are discussed, with the latter's impact on culture and on individual's life (a case study of the author's experience of smell loss and its transformation) being analyzed. The article specifies how artificial intelligence shapes the axiological dimension of culture.

Keywords: artificial intelligence, qualia, subjective experience, philosophy of consciousness, anosmia, parosmia

DOI: 10.34684/hon.202001004

Received: October 8, 2019
Accepted: November 2, 2019

Information about the author:
Daria A. Funtova — English Lecturer, PhD student (Culturology)
dariafuntova@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2689-5573

REFERENCES

1. Averkin A. N., Gaaze-Rapoport M. G., Pospelov D. A. Tolkovyi slovar' po iskusstvennomu intellektu [Artificial Intelligence Glossary]. Moscow, 1992. 256 p. (In Russian) Available at: http://www.raai.org/library/tolk/aivoc.html (accessed: 08.02.2018)
2. Vainshtein O. B. (ed.) Aromaty i zapakhi v kul'ture [Aromas and Smells in Culture : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 2010. 616 p. (In Russian)
3. Batuev A. S. Vysshaya nervnaya deyatel'nost' [Higher Nervous Activity]. Moscow, 1991. 416 p. (In Russian)
4. Mak-Kallok U. S., Pitts V. A logical Calculus of the Ideas Related to Neural Activity]. *Neirokomp'yuter* [*Neurocomputer*]. 1992, no. 3, pp. 40–53. (In Russian)
5. Pelevin V. O. Tainye vidy na goru Fudzi [Secret Views of Mount Fuji]. Moscow, 2018. 416 p. (In Russian)
6. Sinetskii S. B. Kul'turnaya politika veka: ot pretsedenta Istorii k proektu Budushchego [Cultural Policy of the XXIst Century: from the Precedent of History to the Project of the Future: Monograph]. Chelyabinsk, 2011. 288 p. (In Russian)
7. Stepanov I. S. Psychological Factors of the Formation of Emotional Intelligence. *Vestnik ChGPU* [*Bulletin of The Chelyabinsk State Pedagogical University*]. 2012, no. 11, pp. 205–217. (In Russian). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-faktory-stanovleniya-emotsionalnogo-intellekta (accessed: 04.09.2019)
8. Strugatskii A., Strugatskii B. Popytka k begstvu. Trudno byt' bogom. Khishchnye veshchi veka [Escape Attempt. Hard to Be a God. The Final Circle of Paradise]. Moscow, 1992. 415 p. (In Russian)
9. Chalmers D. J. Facing up to the Problem of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*. 1995, vol. 2, no. 3, pp. 200–219.
10. Epstein R. The Empty Brain or What Lies Beyond Saying: "The Brain Is not a Computer". *Aeon*. 2016, May 18. (In English). Available at: https://aeon.co/essays/your-brain-does-not-process-information-and-it-is-not-a-computer (accessed: 01.10.2019)
11. Harnad S. Why and How We Are not Zombies. *Journal of Consciousness Studies*. 1995, vol. 1, pp. 164–167. (In English)
12. Mayer J. D., Caruso, D. R., Salovey, P. Emotional Intelligence Meets Traditional Standards for an Intelligence. *Intelligence*. 1999, vol. 27, pp. 267–298. (In English)
13. Yeh F.C., Vettel J. M., Singh A., Poczos B., Grafton S. T., Erickson K. I. Quantifying Differences and Similarities in Whole-Brain White Matter Architecture Using Local Connectome Fingerprints. *PLOS Computational Biology*. 2016, November 12. (In English). Available at: https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1005203 (accessed: 01.10.2019)

А. С. Пляхотко, Е. М. Акулич

Тюменский государственный институт культуры
625003, Российская Федерация, Тюмень, улица Республики, 19

БИБЛИОТЕКА НОВОГО ТИПА КАК КУЛЬТУРНАЯ УНИВЕРСАЛИЯ

Актуальность исследования библиотеки нового типа как культурной универсалии обусловлена тем, что современная библиотека остается наиболее демократичным в мире инструментом доступа к знаниям для всех граждан независимо от возраста и социального статуса. Библиотека как социальный организм не может существовать вне духовной жизни общества, является одним из важнейших инструментов его развития. Изменение роли информации на современном этапе общественного развития непосредственно влияет на трансформацию некоторых функций библиотек. Исследование онтологических оснований библиотеки поможет выявить ее миссию на переломе эпох.

Целью исследования является рассмотрение феномена библиотеки в историческом контексте — как института культуры, обеспечивающего циркуляцию социального опыта. Трансформации в жизни общества и в деятельности библиотеки как социального организма ставят задачу выработки стратегии ее развития. Решение данной проблемы предполагает системный подход. Культура в статье рассмотрена как система надбиологических программ, в рамках которой библиотека выступает элементом этой системы. Также были применены общелогические методы познания, такие как аналогия, анализ, синтез, обобщение и прогнозирование.

Материал статьи характеризует библиотеку нового типа как культурную универсалию, накапливающую и транслирующую социальный опыт. В статье приведены философские обоснования феномена библиотеки в контексте универсалий культуры, охарактеризованы ее основные функции, раскрыта сущность и особенности библиотеки нового типа, обозначены социально-культурные практики как важный фактор формирования информационной мобильности учащихся.

В результате исследования сделаны следующие заключения:

1) онтологические основания традиционной и современной библиотеки едины, что характеризует ее как культурную универсалию;

2) трансформация функций современных библиотек послужила появлению библиотеки нового типа;

3) рассмотрение и исследование философских оснований библиотеки нового типа позволит выявить ее миссию на переломе эпох, а также спрогнозировать дальнейшие пути ее развития.

Ключевые слова: познание, универсалии культуры, научное знание, постнеклассическая наука, онтологические основания, информационное общество, функции библиотеки, социокультурные практики

DOI: 10.34684/hon.202001005

Статья поступила в редакцию: 14 ноября 2019 года
Рекомендована в печать: 2 декабря 2019 года

Сведения об авторах:
Пляхотко Александр Сергеевич — магистр социально-культурной деятельности, аспирант
sanek_tyumen@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1268-9186

Акулич Евгений Михайлович — доктор социологических наук, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности, культурологии и социологии
kafedra_scd@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0040-7738

В современной постнеклассической науке особое внимание акцентируется на проблематике, связанной с социокультурной обусловленностью познания. Развитие философских оснований выступает важной предпосылкой освоения наукой новых типов процессов и объектов. Научные картины мира, а также идеалы и нормативные структуры науки нуждаются в согласовании со сложившимся мировоззрением той или иной исторической эпохи, а также с преобладающими смыслами культурных универсалий. В данной исследовательской работе библиотека рассматривается как важнейший институт культуры, поэтому изначально целесообразно охарактеризовать само понятие культуры как философской категории и раскрыть его сущность.

Культура в философии является уникально сложным объектом познания, так как на сегодняшний день существует огромное количество подходов к пониманию ее сути. В этих подходах развитие культуры отражается в выработке нового социального опыта, в формировании новых кодовых систем, запечатлевающих этот опыт, в создании новых систем его трансляции, подразумевающих системы коммуникации. Фундаментальной предпосылкой изменения способа включения индивида в социальные связи является возникновение новых способов кодирования и трансляции опыта, накопленного обществом с целью дальнейшей его передачи последующим поколениям.

Академик В. С. Степин определяет культуру как систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности, обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях. Эти программы представлены в культуре многообразием знаний, норм, навыков, идеалов, образцов деятельности и поведения, идей, гипотез, верований, целей, ценностных ориентаций и т. д. [9, *11*]. Все эти факторы в совокупности способствуют историческому накоплению социального опыта.

Основаниями, обеспечивающими системную целостность массива регулятивов человеческой жизнедеятельности, являются фундаментальные жизненные смыслы и ценности. В. С. Степин называет их мировоззренческими универсалиями [10, *6*]. Мировоззренческие универсалии, собирая и накапливая социальный опыт, взаимодействуют, создавая целостный обобщенный образ человеческого мира как совокупности надбиологических программ. К ним относятся такие философские категории, как ценности, обычаи, традиции, правила и нормы, имеющие универсальный характер. Эти универсалии свойственны преобладающему большинству культур и не сводятся к определенному времени существования, конкретным историческим эпохам, особенностям географического положения и социального устройства определенного общества. Появление таких универсалий напрямую связано с единообразием общечеловеческих ценностей.

Как отмечает С. Г. Иванов, в философии главным критерием, позволяющим судить о родстве явлений и их возможной преемственности, является онтология. Если онтологические основания едины, значит, явления вполне сопоставимы между собой несмотря даже на возможную внешнюю несхожесть или наличие между ними временно́й разделенности [3, *119*].

Рассматривая феномен библиотеки в историческом контексте, стоит отметить, что она обеспечивает циркуляцию социального опыта. За все время существования библиотеки ее функции претерпевали изменения в соответствии с социокультурными особенностями того или иного типа общества, но при этом ее онтологические основания как социального института оставались едины. Мемориальная и информационная функции библиотеки остаются практически неизменными. Мемориальная функция является онтологической, поскольку изначально библиотека создавались как хранитель социальной памяти. Сущность информационной функции выражается в виде процесса удовлетворения информационных потребностей общества.

Традиционно библиотека предоставляет пользователю информационный продукт, по форме и содержанию отвечающий его запросу. Она остается наиболее демократичным в мире инструментом доступа к знаниям для всех граждан независимо от возраста и социального статуса. В отличие от остальных участников информационного рынка библиотека бесплатно предоставляет свои основные услуги, реализуя право равного доступа к информации, что означает затраты местного сообщества, так же как всего государства, на поддержание и развитие человеческого потенциала. Приведенные выше функции библиотек являются всеобщими у представителей различных культур, что позволяет сделать вывод об их сопоставимости.

Рассуждая о культуре как системе надбиологических программ, В. С. Степин под-

черкивает, что культура не является застывшим образованием, а изменяется по своей природе. Для бытия культуры и общества одинаково важны оба противоположных процесса — традиция и инновация, воспроизводство и творчество, как важны наследственность и изменчивость для существования биологических организмов [9, *12*].

В настоящее время общество находится на переломе эпох. Современную культуру характеризует творчество, порождающее инновации. В то же время мир в XXI веке постепенно превращается в огромный компьютер. Техногенная цивилизация оказывает сильное давление на традиционалистские общества, вследствие чего они видоизменяются под воздействием процессов догоняющей модернизации. Известный канадский философ М. Маклюэн отмечал, что последствия любой неосознанной нами силы представляют собой зло, особенно если эту силу мы создали сами [6, *429*]. Решение человека модифицировать используемую им визуальную технологию посредством обращения к технологии электрической неизбежно приводит к трансформации индивидуализма. Предъявлять по этому поводу какие-либо моральные претензии и жалобы — все равно что ругать циркулярную пилу за то, что она отрезала пальцы [6, *280*].

Библиотека как социальный организм выбирает свои собственные ценностные ориентиры, поскольку немыслима вне духовной жизни общества. Таким образом, в современном обществе происходит формирование библиотеки нового типа — современного библиотечного учреждения, в котором активно применяются современные технологии в обслуживании пользователей. Поскольку библиотека нового типа является одним из важнейших инструментов развития информационного общества, она должна идти в ногу со временем — отвечать требованиям этого общества и использовать в своей работе современные информационные технологии, направленные на повышение эффективности работы с информацией. В то же время современная цивилизация как бы подменяет живое общение новейшей техникой и электронными коммуникациями, что приводит к дезинтеграции общества.

Мы разделяем позицию исследователя С. А. Басова, который указывает на то, что организация процессов межличностного общения в библиотеке в современных условиях приобретает все большее значение [1, *17*]. Особую роль проблеме библиотечного общения отводит также С. А. Езова. Библиотечное общение — взаимодействие людей, обусловленное их потребностями в решении проблем жизнедеятельности как в библиотечно-информационной деятельности, так и в межличностных контактах посредством библиотечно-информационных ресурсов [2, *56*]. Таким образом, с помощью межличностного библиотечного общения пользователь библиотеки как бы вливается в совместную культуросозидающую деятельность, что непосредственно способствует духовному развитию и взаимообогащению как посетителей, так и сотрудников библиотеки, накоплению у последних профессионального опыта. Процесс творческого самовыражения людей оказывает влияние не только на формирование общества, но и на конкретного человека как личность. Результатом библиотечного общения является интеграция социума в глобальных масштабах.

Изменение социальной роли библиотеки обусловлено изменениями в обществе. На наш взгляд, наибольшим трансформациям подвергаются культурная и образовательная функции. Под культурной функцией подразумевается деятельность, направленная на свободное духовное развитие пользователей, а также на приобщение к ценностям отечественной и мировой культуры. Образовательная функция связана с процессом социализации личности посредством реализации задач образования и самообразования. Эти трансформации обусловлены рядом причин, в том числе изменением роли информации в жизни общества. Все большую актуальность приобретают задачи, связанные как с функционированием информации, так и с освоением знаний человеком. Сегодня библиотека превращается в центр формирования информационной культуры. Информационная культура выражается в способности личности ориентироваться в информационной среде. Соответственно, персонал библиотеки также должен соответствовать уровню такого учреждения — постоянно совершенствовать профессиональную компетентность посредством курсов повышения квалификации и саморазвития, свободно ориентироваться в современных информационных системах, креативно мыслить, постоянно быть готовым к быстрой адаптации к новым программным и информационным средам на основе имеющегося опыта.

Наиболее эффективно обучению поддается такая социальная группа, как учащаяся молодежь, поскольку перед ней встает выбор дальнейшего жизненного пути, образования и профессии. Таким образом, современная

библиотека становится активным партнером различных учебных учреждений — школ, колледжей, лицеев, гимназий, высших учебных заведений, учреждений дополнительного профессионального образования.

Как отмечает Н. П. Лысикова, главная задача просветительской деятельности библиотеки — обеспечить преемственность от школьных знаний к вузовским, а затем к самообразованию [5, *12*]. В связи с этим библиотечные и учебные заведения работают в режиме постоянного диалога. Современная библиотека располагает обширными возможностями, позволяющими эффективно обучать воспитанников средних и высших учебных заведений полноценной работе с различными информационными ресурсами — нахождению, оценке, хранению и преобразованию информации. Посредством мероприятий, организуемых библиотекой с использованием современных информационных технологий, учащиеся совершенствуют навыки работы в коллективе, обмениваются опытом и впечатлениями со сверстниками. Расширяется возможность использования электронных ресурсов библиотек во время проведения учебных занятий непосредственно в образовательном учреждении. Так, например, Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина транслирует вебинары и видеолекции авторитетных экспертов из научно-образовательных учреждений Санкт-Петербурга, Москвы и других российских городов, отражающие основные направления формирования ее фондов. Она также открывает центры удаленного доступа к своим ресурсам на базе юридических лиц различной организационной формы, в том числе на базе средних и высших учебных заведений.

Библиотека нового типа обретает значение социокультурного феномена, ориентируясь на культурные и социальные изменения общества. В современном обществе на передний план выдвигается проблема информационной мобильности как качества личности, выражающегося в готовности к восприятию и активному использованию информации. Формирование информационной мобильности в условиях библиотеки происходит через социально-культурные практики. Л. Н. Кошетарова характеризует культурные практики как основанные на текущих и перспективных интересах человека виды его самостоятельной творческой деятельности [4, *109*].

Источниками социокультурной практики в современной библиотеке выступают такие формы мероприятий, как интерактивные занятия для учащихся и специалистов с использованием информационных ресурсов, библиоуроки, экскурсии, квесты, курсы повышения компьютерной грамотности для населения, фестивали, выставки, проходящие в различных форматах, образовательные проекты, реализуемые посредством видеоконференцсвязи и т. д. Культурные практики носят комплексный характер и позволяют гармонично встроиться в контекст культурных и социальных процессов. Благодаря им молодежь осваивает социокультурные нормы и образцы деятельности, получает опыт и суммирует личные результаты деятельности.

Оценка эффективности деятельности культурных практик достигается мониторингом посещаемости библиотечных интернет-сайтов, отзывами в сети интернет, количеством заведенных читательских билетов, проведенных экскурсий и занятий, индивидуальных посещений, потреблением библиотечных услуг, а также выявлением общественного мнения посредством анкетирования и интервьюирования. Так, в 2016 году в Тюменской областной научной библиотеке имени Д. И. Менделеева был проведен опрос учащихся с целью определения наиболее привлекательных информационно-познавательных и культурно-досуговых мероприятий, проводимых библиотекой. В целях проведения исследования был выбран метод индивидуального опроса в виде анкетирования. Всего в областной библиотеке имени Д. И. Менделеева было опрошено 100 человек учащихся средних и высших учебных заведений. На вопрос: «Какие информационно-познавательные и культурно-досуговые мероприятия в библиотеке наиболее привлекательны для вас?» — большинство респондентов выбрали к качестве ответов: «информационные часы, уроки, обзоры, беседы» — 25%; «встречи с интересными людьми» — 21%; «интерактивные игры, конкурсы, игротеки, викторины» и «виртуальные экскурсии и мультимедийные презентации» — 13%; «выставки» — 12%; «клубы по интересам» — 10%; «диспуты, круглые столы» — 6% (см. рисунок). Таким образом, по результатам опроса выяснилось, что наибольшее количество учащихся предпочитают массовые мероприятия, подразумевающие межличностное общение в библиотеке.

В последнее время все чаще реализуются совместные проекты музеев и библиотек. Мы наблюдаем в современном обществе небывалое ранее сплочение этих учреждений культуры в их совместной деятельности [7, *237*].

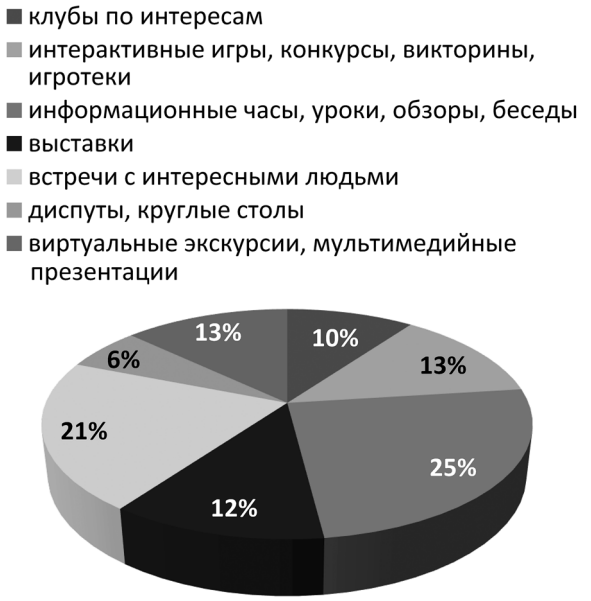


Рис. Распределение респондентов по предпочтениям информационно-познавательных и культурно-досуговых мероприятий в библиотеке

И библиотека, и музей являются местами памяти, но в то же время происходят радикальные изменения и преобразования подходов к организации деятельности данных учреждений. Таким образом, и библиотека, и музей в наши дни имеют множество точек соприкосновения.

Цивилизационные и социокультурные процессы в деятельности современной библиотеки вступают в сложные динамические отношения, соответственно, возникает проблема изменения ее базисных ценностей в техногенной культуре. Мы разделяем точку зрения известного специалиста в области библиотековедения А. В. Соколова, который считает, что взаимодополнение и взаимодействие двух видов коммуникации, книжной и электронной, — гарантия существования библиотек в глобальной техногенной цивилизации [8, *392*].

Тем не менее онтологические основания традиционной и современной библиотеки едины. Библиотека не является застывшим образованием, поэтому так же, как и вся система надбиологических программ, она подвержена трансформациям в процессе развития общества. Феномен библиотеки нового типа вовсе не означает образования нового социального института, а является следствием того, что на протяжении многих столетий библиотека представляет собой культурную универсалию, накапливающую и транслирующую социальный опыт.

Наука ищет закономерности, которым подчиняются объекты исследования, и постоянно выходит за границы производства и обыденного опыта своей исторической эпохи. Философия как наука осуществляет рефлексию над фундаментальными мировоззренческими универсалиями культуры, поэтому рассмотрение философских оснований библиотеки нового типа позволит выявить ее миссию на переломе эпох, а также спрогнозировать дальнейшие пути ее развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Басов С. А.* Библиотека: формирование базовых ценностей на переломе эпох // Роль библиотеки в формировании регионального социально-культурного пространства : сб. науч. трудов / отв. ред. Е. Б. Артемьева. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2009. С. 3–23.
2. *Езова С. А.* Мир библиотечного общения. М. : Литера, 2010. 253 с.
3. *Иванов С. Г.* Проблема универсалий и цивилизационный выбор Запада. СПб. : СППУ Петра Великого, 2018. 506 с.
4. *Кошетарова Л. Н.* Гуманитарная экспертиза как форма социокультурной практики // Социум. Культура. Личность. Досуг: современные практики региональной культуры: сб. статей. Тюмень: ТГАКИСТ, 2014. С. 109–113.
5. *Лысикова Н. П., Алимаева О. И., Вакулич Н. Р.* Современная библиотека и образование. М. : Литера, 2009. 80 с.
6. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: становление человека печатающего / пер. И. О. Тюриной. М. : Гаудеамус, 2013. 495 с.
7. *Пляхотко А. С.* Возможности современной библиотеки в продвижении музейного контента // Словцовские чтения – 2018 : материалы XXI Всероссийской научно-практ. конференции (Тюмень, 25–26 октября 2018 г.). Тюмень: Печатник, 2018. С. 236–240.
8. *Соколов А. В.* Российские библиотеки в информационном обществе: профессионально-мировоззренческое пособие. М. : Литера, 2012. 399 с.
9. *Степин В. С.* Конструктивные и прогностические функции философии // Вопросы философии. 2009. № 1. С. 5–10.
10. *Степин В. С.* Философский анализ мировоззренческих универсалий культуры // Гуманитарные науки. 2011. № 1. С. 8–17.
11. *Степин В. С.* Цивилизация и культура. СПб. : СПбГУП, 2011. 408 с.

A. S. Plyakhotko, E. M. Akulich

Tyumen State Institute of Culture
19 ul. Respubliki, Tyumen, 625003, Russian Federation

LIBRARY OF A NEW TYPE AS A CULTURAL UNIVERSAL

The relevance of the study of a new type of library as a cultural universal is due to the fact that the modern library remains the most democratic tool in the world for access to knowledge for all citizens, regardless of their age and social status. The library, being a social organism, cannot exist outside of the spiritual life of society, it is one of the most important tools of its development. Changing role of information in modern society directly affects the transformation of some functions of libraries. The study of the ontological foundations of the library can help to reveal its mission at the turn of the epochs. The aim of the study is to consider the phenomenon of the library in the historical context as an institution of culture, providing circulation of social experience. Transformations in the life of society and in the activity of the library as a social organism create the task of defining a strategy for its development. When considering this problem, a systematic approach was used. Culture is considered as a system of supra-biological programs, in which the library acts as an element of this system. General logical methods of cognition such as analogy, analysis, synthesis, generalization and prediction were also applied.

The material of the article characterizes the library of a new type as a cultural universal, accumulating and broadcasting social experience. The article presents the philosophical foundations of the library in the context of the universals of culture, describes its main functions, reveals the essence and characteristics of the library of a new type, identifies socio-cultural practices as an important factor in the formation of information mobility of students.

As a result of the study the following conclusions were made:

1. The ontological foundations of the traditional and modern library are common, which characterizes it as a cultural universal.
2. The transformation of the functions of modern libraries led to the emergence of a new type of library.
3. Consideration and study of the philosophical foundations of the library of a new type let to reveal its mission at the turn of the epochs, as well as to predict further ways of its development.

Keywords: cognition, cultural universals, scientific knowledge, post-non-classical science, ontological grounds, information society, library functions, sociocultural practices

DOI: 10.34684/hon.202001005

Received: November 14, 2019
Accepted: December 2, 2019

Information about the authors:
Alexander S. Plyakhotko — Master student of Socio-Cultural Activities, PhD student
sanek_tyumen@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1268-9186

Evgeny M. Akulich — Dr. Sci. (Sociology), Head of the Department of Socio-Cultural Activities, Cultural Studies and Sociology
kafedra_scd@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0040-7738

REFERENCES

1. Basov S. A. Rol' biblioteki v formirovanii regional'nogo social'no-kul'turnogo prostranstva [The Role of the Library in the Formation of the Regional Socio-Cultural Space]. Digest of scientific papers. Novosibirsk, 2009, pp. 3–23. (In Russian)
2. Ezova S. A. Mir bibliotechnogo obshcheniya [The World of Library Communication]. Moscow, 2010. 253 p. (In Russian)
3. Ivanov S. G. Problema universalii i tsivilizatsionnyi vybor Zapada [The Problem of Universals and the Civilizational Choice of the West]. Saint Petersburg, 2018. 506 p. (In Russian)
4. Koshetarova L. N. Humanitarian Expertise as a Form of Sociocultural Practice. *Sotsium. Kul'tura. Lichnost'. Dosug: sovremennye praktiki regional'noj kul'tury* [*Society. Culture. Personality. Leisure: Modern Practices of Regional Culture*]. Tyumen, 2014, pp. 109–113. (In Russian)
5. Lysikova N. P., Alimaeva O. I., Vakulich N. R. Sovremennaya biblioteka i obrazovanie [Modern Library and Education]. Moscow, 2009. 80 p. (In Russian)
6. Maklyuen M. Galaktika Gutenberga: stanovlenie cheloveka pechatayushchego [Gutenberg Galaxy: The Becoming of the Human Print]. Moscow, 2013. 495 p. (In Russian)
7. Plyakhotko A. S. Capability of a Modern Library in the Museum Content Promoting. *Slovtsovskie chteniya — 2018* [*Slovtsov Readings — 2018: materials of the XXI*st *Russian Scientific and Practical Conference*]. Tyumen, 2018, pp. 236–240. (In Russian)
8. Sokolov A. V. Rossiiskie biblioteki v informatsionnom obshchestve [Russian Libraries in the Information Society]. Moscow, 2012. 399 p. (In Russian)
9. Stepin V. S. Constructive and Prognostic Functions of Philosophy. *Voprosy filosofii* [*Philosophy Issues*]. 2009, no. 1, pp. 5–10. (In Russian)
10. Stepin V. S. Philosophical Analysis of Worldview Universals of Culture. *Gumanitarnye nauki* [*Humanitarian Sciences*]. 2011, no. 1, pp. 8–17. (In Russian)
11. Stepin V. S. Tsivilizatsiya i kul'tura [Civilization and Culture]. Saint Petersburg, 2011. 408 p. (In Russian)

О. А. Урванцева

Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, улица Грязнова, 22

ДИАЛЕКТИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СТИЛЯ И СОДЕРЖАНИЯ (на примере музыки композиторов XX века)

Категории стиля и содержания неразрывно связаны между собой, поскольку одна из функций стиля — фиксация и выражение определенного содержания. В то же время такие понятия, как содержание стиля и содержание музыкального произведения, включенного в определенный стилевой контекст, нельзя отождествлять. Соотношение стиля и содержания в музыкальных произведениях разных эпох может быть различным. В статье рассматриваются способы взаимосвязи двух категорий в стилях различных уровней, а также формы проявления стилевых детерминант в содержательном плане сочинений. В качестве понятий, объединяющих как смысловые, так и стилевые признаки, используются стилевые доминанты, персонификация стиля в типических для эпохи образах, монограммы, посвящения, аллюзии.

Несмотря на то обстоятельство, что категории стиля и содержания разрабатываются в трудах многих ученых, специального исследования на тему их взаимосвязи и взаимозависимости до сих пор не существует. Между тем знание стилевых аспектов содержания музыкальных произведений и способов их проявления востребовано как в теоретических курсах, так и в исполнительской практике музыкантов разных профилей, оно помогает дешифровать смысловое наполнение того или иного сочинения.

Ключевые слова: иерархия стилей, содержание музыкального произведения, стилевые доминанты, стилевая среда, персонификация стиля, типические образы человека эпохи

DOI: 10.34684/hon.202001006

Статья поступила в редакцию: 22 декабря 2019 года
Рекомендована в печать: 14 января 2019 года

Сведения об авторе:
Урванцева Ольга Александровна — доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки
postik2006@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2200-2600

Ответ на вопрос, как соотносятся между собой категории стиля и содержания, кажется очевидным. В каждую эпоху в соответствии с ее эстетическими запросами и ценностными установками становятся ведущими определенные идеи, темы, сюжеты, типичные для того или иного стиля. В то же время подобная «прямолинейная» связь стиля и содержания не является единственно возможной, так как наряду с этим существуют архетипические сюжеты, получающие новое стилевое истолкование в разные исторические периоды и в творчестве разных авторов. Также в рамках индивидуального стиля могут быть представлены произведения различного содержания. Помимо этого существуют категории стилизации и полистилистики, подразумевающие моделирование атрибутивных признаков стиля в условиях нового содержания и т. д.

Кроме того, в XX веке, который Г. В. Григорьева определила как «эпоху стилей», композиторы могут оперировать иностилевыми моделями как языковыми единицами и выразительными формулами, разъясняющими подтекст сочинения. Также есть интертекстуальные взаимодействия, которые используются композиторами не случайно, а с намерением вызвать у слушателей «шлейф» стилевых ассоциаций.

Другими словами, ни одно произведение не существует вне стилевого поля (контекста), но есть различные формы и способы взаимодействия стиля и содержания,

знание которых помогает более глубоко проникать в замысел композитора и дешифровать смысловые слои того или иного произведения.

Содержательно-стилевой анализ музыкальных произведений востребован как в теоретическом музыкознании, так и в исполнительской практике и предназначен для более глубокого и корректного истолкования сочинений разных эпох, направлений и авторов, а потому разработка такой темы является актуальной.

Цель статьи — выявление связи между стилевыми и семантическими слоями музыкального произведения. Для достижения цели необходимо охарактеризовать иерархию стилей и тех факторов, которые оказывают влияние на содержание произведения и его трактовку. Также на примере конкретных сочинений нужно выяснить формы и способы претворения стилевых признаков в содержании произведения и определить приемы их фиксации, уточняющие общую концепцию опуса.

На протяжении XX столетия проблемы *стиля* разрабатывались весьма активно. В исследованиях Б. Яворского, Б. Асафьева, Х. Кушнарева формируются научные представления о музыкальном стиле. Со второй половины XX века исследователи обращаются к теме исторических стилей и принципов их периодизации (Т. Ливанова, С. Скребков, В. Конен, Ю. Келдыш, М. Михайлов, М. Друскин, М. Лобанова, Л. Кириллина, А. Демченко, Е. Назайкинский). Проблемы национального стиля освещаются С. Скребковым, Ю. Келдышем, М. Михайловым, Н. Шахназаровой, Н. Гавриловой. В поле научных интересов включаются авторские стили и особенности музыкальной стилистики (В. Конен, М. Сабинина, И. Барсова, М. Тараканов, И. Мартынов, В. Брянцева, Н. Горюхина, С. Савенко, А. Демченко, Е. Трембовельский, Н. Власова).

Категория стиля соотносится музыковедами с жанрами и формами, принципами формообразования, выразительными средствами, а также вопросами исполнительства (В. Протопопов, Л. Мазель, Е. Ручьевская, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Девуцкий, Н. Симакова, Т. Кюрегян, А. Денисов, А. Соколов, В. Чинаев).

Обзор музыковедческой литературы показывает, что понятие музыкального стиля допускает различные подходы к его интерпретации, и многие вопросы, связанные с категорией стиля, остаются дискуссионными. Так, вопрос о том, что считать предметом стиля: только то, что относится к области языка, или то, что относится к сфере содержания; иначе говоря, где проявляет себя стиль — в категории формы или и в категории содержания, тоже остается предметом обсуждения. Иногда под стилем подразумевается только его языковая сущность.

Наиболее объемное определение музыкального стиля принадлежит Е. В. Назайкинскому: «Музыкальный стиль — это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [7, *20*] . «Генетическая связь с источником — сущностный, центральный критерий стилевого качества» [7, *19*].

Целостное множество взаимодействующих и взаимосвязанных стилей образует музыкально-стилевую систему, в состав которой входят: мега-система (эпохальный стиль), макро-система (национальный, региональный, жанровый, индивидуальный, исполнительский стили, а также стиль направления, течения, школы), микро-система (мелодико-интонационная, ладотональная, метроритмическая, гармоническая, композиционная, тембровая системы) [2].

Музыкально-стилевая система составляет стилевую среду эпохи. Стилевая среда — это исторически развивающаяся система взаимодействующих друг с другом музыкальных стилей, в которую включен и конкретный стиль.

Стиль возникает там, где, с одной стороны, появляются типовые внутренние закономерности в сфере композиции, выбора художественных средств, с другой стороны — где выделяются и повторяются определенные темы, конфликты и пр. Так, в произведениях классицизма типовым становится конфликт между долгом и чувством.

Категория *содержания* также представлена большим количеством трудов — среди них базовыми являются исследования В. Холоповой, Л. Казанцевой, А. Кудряшова, посвященные теории музыкального содержания. В работах по анализу музыкальных произведений выявляется соотношение со-

держания и формы (Л. Мазель, В. Цуккерман, И. Способин, Г. Заднепровская, М. Бонфельд, Е. Ручьевская, Ю. Тюлин и т. д.).

Вместе с тем исследований, посвященных взаимодействию категорий содержания и стиля, не так много. В монографии Л. Казанцевой «Основы теории музыкального содержания» (2001) вопросы стиля специально не рассматриваются. Как правило, содержание музыкального произведения раскрывается через анализ жанровых истоков, через интонационную природу мелодики, через программные источники, через художественные образы и их взаимодействие.

Согласно Е. Назайкинскому, связь стиля и содержания обусловлена самими функциями и детерминантами[1] стиля. Во-первых, стиль оказывается знаком социально-исторической ценности содержания, идеи, метода, идеологии, во-вторых, другой важной функцией стиля является фиксация и выражение определенного содержания.

Так как же соотносятся категории стиля и содержания? Ответ очевиден. Каждый стиль — содержателен, и не существует содержания вне стилевого поля. В то же время дихотомия «содержание и стиль» имеет два аспекта: 1) стилевое содержание и 2) содержание музыкального произведения, и эти два понятия не совпадают. Содержание стиля не идентично содержанию музыкальных произведений.

Содержание стиля, безусловно, связано с содержанием музыкального произведения или исполнения. Но содержание стиля самостоятельно, оно является составной частью «интонационного словаря эпохи» и композиторского замысла. Содержанием индивидуального стиля является отражение облика, характера композитора, комплекса типичных черт эпохи, выявляющихся в связи с предметно-сюжетным рядом, с эмоциональным смыслом произведения. Помимо образно-эмоционального контента произведения, его содержательное наполнение может включать концепции, идеи, темы, программы, выбор которых обусловлен философскими, литературными предпочтениями автора.

Среди способов и форм корреляции содержания и стиля выделим такие, как стилевая доминанта, персонификация стиля, его моделирование, использование монограмм, посвящений и т. д.

Стилевая доминанта — это наиболее яркий стилевой признак в творчестве композитора или направлении. Стилевыми доминантами становятся наиболее общие свойства музыки: в области образного мира это предпочитаемые сюжеты, их трактовка, в области языка — монологизм и разноречие, номинативность и риторичность, в области композиции — простой и сложный типы. Стилевые доминанты обусловлены содрежательными задачами. Так, принцип стилевого контраста в опере «Жизнь за царя» М. Глинки обусловлен стремлением композитора посредством жанрово-стилевой характеристики русских и поляков противопоставить истинное и ложное, свое и чужое.

В области музыкального языка можно выделить такие принципы, как монологический и диалогический стиль. Монологический стиль предполагает единую музыкально-языковую манеру для воплощения образов. При разноречии языковой мир — объект изображения (диалогический стиль в кантате А. Шнитке «История доктора Фауста» в характеристике Мефистофеля и Фауста). Элементом стиля является также простая или сложная композиция. Простая композиция сводится к соединению частей в целое в типичной последовательности. В сложной композиции происходит нарушение нормативной последовательности, чередуются несколько образов, избирается необычная организация пространства и времени.

Персонификация стиля осуществляется через показ типической личности эпохи, нации, жанра, школы, индивидуального стиля (исторический, национальный, жанровый, индивидуальный, исполнительский стили).

Возможности персонификации исторического стиля связаны с типическими образами человека эпохи. В разных исследованиях можно встретить выражения: «личность эпохи Ренессанса», «барочная личность» и т. п. Сама мера типизации тоже является одним из отличительных признаков исторических стилей.

Традиционно в исследованиях композиторского творчества дается оценка пропорций разума и эмоции, степени антропоцентричности, своеобразия и т. п. В музыкальной культуре профессиональной европейской традиции Нового времени господствующей оказывается форма индивидуально-конкретного и эмоционально-открытого стиля.

---

[1] «*Детерминанты стиля* — это практически все определяющие стиль условия, факторы, предпосылки, истоки» [7, *36*].

Способы проявления типической личности (содержательно-стилевой категории) в стилях различных уровней неодинаковы.

1. Как известно, стиль эпохи (исторический стиль) подразумевает не только выбор способов и форм воплощения конкретного содержания, но также выбор определенного круга тем, характера их трактовки, что связано с художественными, эстетическими и мировоззренческими установками общества. Другими словами, каждая эпоха наделяет тот или иной сюжет современными ей смыслами. Со сменой установок меняется и понимание сюжета, то есть стиль влияет на характер содержания произведения.

Так, на примере архетипических сюжетов можно увидеть, как в те или иные эпохи по-разному раскрываются смыслы и грани их содержания. Например, сюжет о Фаусте в одноименной опере Ш. Гуно или в опере «Доктор Фауст» Ф. Бузони трактован в жанре лирической трагедии, тогда как в опере А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» подчеркиваются морализующие мотивы.

2. Стиль национальный складывается под влиянием национально-ориентированной идеи, тесно связан с народным искусством и также влечет за собой определенным образом интерпретированное содержание и круг предпочитаемых тем и жанров (исторические, сказочные, былинные сюжеты и программы, эпические жанры). В то же время композиторы могут использовать смешение стилей. Примером служит «Эбеновый концерт» И. Стравинского (на джазовые ритмоформулы и мотивы накладывается мелодия песни «Не слышно шуму городского»).

3. Жанровый стиль. Через наблюдения за жизнью жанра в музыкальном искусстве можно понять внешние и внутренние смыслы произведения. Поэтому жанр является фундаментальной основой анализа музыкального текста, будь это устная традиция (фольклор, джаз) или письменная культура. Для каждого типизированного замысла сложились определенные формы его воплощения с помощью характерных для конкретного жанра устойчивых выразительных средств.

А. Сохор выделяет четыре основные группы жанров, причем каждую из них характеризует по особенностям музыкального языка и формы и по содержанию, называя это в первом случае жанровым стилем, а во втором — жанровым содержанием.

Необходимо подчеркнуть, что все признаки жанра (стабильные, мобильные) органично связаны с историческим стилем. Они существуют в стилевых координатах определенной эпохи, что позволяет сформулировать понятие «жанрово-стилевой модели» (Г. Грушко). Жанрово-стилевая модель выступает как репрезентант общественного сознания. Так, пассакалия — это не только жанр, но и жанр эпохи барокко. Элегия, песня без слов — жанры эпохи романтизма, которые несут отпечаток породившего их времени. Отдельные элементы жанра, которые проявляются в непрограммной музыке, ассоциативно связываются с конкретными стилями.

4. Авторский или индивидуальный стиль (идиостиль) — это система характерных для композитора творческих особенностей, что зависит от его художественного видения и осмысления мира, от свойств личности и таланта, от его оценок и пристрастий. В идиостиле сочетаются индивидуальное и типовое. Типовое в стиле композитора — это то, что есть у него от больших стилей — стиля жанра, стиля направления, национального, исторического стилей. К индивидуальному в авторском стиле относится мировоззрение художника, его психические особенности, социально-личностные черты, жанровый диапазон, тематика его творчества, предпочитаемого содержания, творческого метода отображения действительности. Наиболее непосредственное проявление личностного начала обнаруживается в исполнительском стиле.

Одним из инструментов дешифровки содержания произведения может быть моделирование стиля или стилизация. В XX веке, в «эпоху стилей», намеренно используются выразительные средства ретростилей, связанных с содержанием конкретного исторического периода или именем определенного композитора. Примером стилизации служат балеты И. Стравинского: «Пульчинелла» (Д. Перголези), «Поцелуй феи» (П. Чайковский).

В некоторых случаях для уточнения содержания автор обращается к моделированию выразительных средств задуманной им эпохи. Примерами служат барочные аллюзии в Прелюдии № 4 Ф. Шопена, Вокализе С. Рахманинова, Прелюдии *C-dur* из цикла *op*. 87 Д. Шостаковича.

Связь стиля и содержания становится очевидной в сочинениях с использованием *моно-*

грамм[2] или посвящений. Диалектика взаимодействия индивидуальных стилей композиторов — автора произведения и носителя монограммы — проявляется в двух вариантах: в одних случаях автор моделирует стиль другого композитора или эпохи, в других — остается в рамках собственного стиля.

Соотношение стиля и содержания уместно проследить на примере произведений с монограммой Й. Гайдна. В 1909 году исполнилось сто лет со дня его смерти. По этому случаю редакция музыкального журнала «*Revue musicale SIM*» уполномочила знаменитых французских композиторов-импрессионистов написать по пьесе в дань уважения австрийскому классику: Клод Дебюсси сочинил «Посвящение Гайдну», Морис Равель «Менуэт на имя *Haydn*», а Поль Дюка «Элегическую прелюдию» в духе Гайдна (*Haydn*). Из трех авторов только М. Равель воссоздал жанрово-стилевую модель эпохи и индивидуального стиля Й. Гайдна.

Иногда содержание стиля включается в художественный мир произведения, персонифицируясь в нем в цитатах, лирических отступлениях и в других формах, например посвящения — Б. Барток «*Hommage R. Sch.*», «*Hommage I. S. B.*». Для характеристики стилистических приемов, разъясняющих содержание, используются понятия коллажа, цитирования, полистилистики, аллюзии (иногда на грани эклектики, например, «*Ave Maria*» А. Караманова).

Примером диалектического взаимодействия стиля и содержания могут служить оперы на архетипические мифологические сюжеты, к которым композиторы обращаются на протяжении разных исторических эпох, давая современную интерпретацию смысла того или иного мифа [3]. Мифологические сюжеты относятся к числу вечных, так как являются носителями семантических констант (например, константы жертвенной смерти, смерти-превращения, взаимодействия человека с трансцендентным миром).

Существует множество произведений, опирающихся на мифологический сюжет: «Царь Эдип» И. Стравинского, «Электра» Р. Штрауса, «Антигона» А. Онеггера и «Антигона» К. Орфа, миниоперы Д. Мийо, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса. Символические образы Орфея, Эдипа, Аполлона, Дон Жуана, Фауста остаются притягательными на протяжении многих веков. В каждую эпоху они, как и мифологические сюжеты, наделяются актуальными смыслами, что обуславливает выбор жанрового решения, аксиологических оценок, стилевых акцентов.

А. В. Денисов в диссертации «Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ» (2007) выявляет закономерности, связанные с трактовкой архетипических сюжетов в современную эпоху. В XX веке происходит радикальное обновление отношения к мифу. Исследователь выделяет следующие основные тенденции в трактовке мифологических оперных сюжетов: 1) значительная свобода в обращении с первоисточником; 2) многообразие конкретных форм интерпретации; 3) склонность к значительной трансформации сюжетов, в том числе — к их модернизации и инверсии.

Степень трансформации мифологического сюжета в творчестве разных композиторов существенно различается. Так, в сочинениях неоклассицистского направления мифологические сюжеты преимущественно сохраняются в неизменном виде, что отвечает потребности современного человека к возвращению гармоничных отношений личности и окружающего мира. Примерами подобного их использования могут служить «Орестея» и «Медея» Д. Мийо, «Царь Эдип» И. Стравинского, «Электра», «Дафна» Р. Штрауса.

В произведениях, направленных на модернизированное прочтение мифа, сюжеты трансформируются в значительной степени. Возможны следующие варианты их трактовки: a) внешнее изменение сюжета при сохранении центральной идеи мифа («Страдания Орфея» Д. Мийо, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна); b) семантическая трансформация в пародийных произведениях («Ариадна на Наксосе», «Любовь Данаи» Р. Штрауса, «Похищение Европы» Д. Мийо).

Взаимодействие стиля и содержания строятся на гибкой, исторически подвижной связи: с одной стороны, содержание музыкального произведения обусловлено предпочтениями, рожденными в определенной стилевой среде эпохи, нации, школы. С другой — выбор стиля (или жанрово-стилевой модели) влияет

---

[2] Наиболее известная монограмма связана с именем И.-С. Баха (*BACH*). Произведения, в которых использовалась монограмма *BACH*: И.-С. Бах — Искусство фуги. Фуга XV, тема; Лист — Фантазия и Фуга на тему *BACH*; Римский-Корсаков — Вариации на тему *BACH*; Шуман — Фуга на имя *BACH*, соч. 60, № 2; Онеггер — Прелюдия, ариозо и фугетта на тему *BACH*; Пуленк — Вальс-импровизация на имя *BACH*.

на содержание сочинения, «обязывая» композитора к использованию конкретной формы, средств выразительности (барочные аллюзии в Прелюдии Ф. Шопена № 4 *e-moll*).

В то же время существует известная автономность содержания по отношению к стилю, что объясняет возвращение архетипических сюжетов и их исторически-вариативную трактовку. Среди факторов, способствующих обновлению содержательно-стилевых моделей в каждую эпоху, укажем на смену мировоззренческих и ценностных установок, появление новых, современных эпохе типов героев и сюжетов, обновление стилевых доминант, отражение многослойного содержания с помощью «стилевой полифонии».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Варунц В. П.* Музыкальный неоклассицизм. М. : Музыка, 1988. 86 с.
2. *Грушко Г. И.* К проблеме исследования музыкального стиля // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб, 2009. № 108. С. 218–222.
3. *Денисов А. В.* Музыка XX века. СПб. : Композитор, 2006. 112 с.
4. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : МГК, 1996. 192 с.
5. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М. : Советский композитор, 1990. 222 с.
6. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Л. : Музыка, 1981. 261 с.
7. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. Проблемы музыкального стиля. М. : МГК, 1982. 157 с.
9. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 308 с.
10. *Сохор А. Н.* Стиль, метод, направление // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб статей : в 2 т. Т. 2. Л. : Советский композитор, 1981. С. 44–57.
11. *Чинаев В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: автореф. дис… доктора искусствоведения. М., 1995. 48 с.
12. *Dannenberg R. B.* Style in Music // The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning, Berlin: Springer-Verlag, 2010. P. 45–58.
13. *Moses S.* Worship beyond music: style vs. content. URL: http://apbyouth.org/mediacast/worship-beyond-music-style-vs-content/ (дата обращения: 07.12.19)
14. *Blom D. M., Bennett D., Stevenson I.* The Composer's Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions. November 2016, vol. 7. Article 1707. URL: http://www.frontiersin.org/Psychology (дата обращения: 07.12.19)
15. *Margulis E. H.* When program notes don't help: music descriptions and enjoyment // Psychology of music. 2010. Vol. 38, № 3. P. 285–302.
16. *Schoenberg A.* New Music, Outmoded Music, Style and Idea. URL: https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf (дата обращения: 07.12.19)

O. A. Urvantseva

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

DIALECTICS OF THE INTERACTION OF STYLE AND CONTENT
(on the example of music by composers of the XXth century)

It is well known that the categories of style and content are inextricably linked, since one of the functions of style is the fixation and expression of a certain content. At the same time, such concepts as the content of a style and the content of a piece of music included in a specific style context cannot be identified. The interconnection of style and content in musical works of different eras can be different. The article discusses the dialectics of the interaction of two categories in the styles of various levels, as well as the forms and methods of manifestation of style determinants in the meaningful compositions of the works. Style dominants, personification of style in typical images of the epoch, monograms, initiations, allusions are used as concepts that combine both semantic and style attributes.

Despite the fact that the categories of style and content are developed in the works of many scientists, there is still no special study on the subject of their interconnection and interdependence. Meanwhile, the knowledge of the stylistic aspects of the content of musical works and the ways of their manifestation helps to decipher the semantic content of a particular composition, and is in demand both in theoretical courses and in the performing practice of musicians of various profiles.

Keywords: hierarchy of styles, content of a musical work, style dominants, style environment, personification of style, typical images of a person of the epoch

DOI: 10.34684/hon.202001006

Received: December 22, 2019
Accepted: January 14, 2020

Information about the author:
Olga A. Urvantseva — D.A., Associate Professor of the Department of History and Theory Music.
postik2006@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2200-2600

REFERENCES

1. Varunts V. P. Muzykal'nyy neoklassitsizm [Musical Neoclassicism]. Moscow, 1988. 86 p. (In Russian)
2. Grushko G. I. To the Problem of the Study of Musical Style. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* [*Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen*]. Saint Petersburg, 2009, no. 108, pp. 218–222. (In Russian)
3. Denisov A. B. Muzyka XX veka [Music of the XXth Century]. Saint Petersburg, 2006. 112 p. (In Russian)
4. Kirillina L. V. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: Samosoznaniye epokhi i muzykal'naya praktika [Classical Style in Music of the XVIIIth–early XIXth Centuries: Self-consciousness of the Epoch and Musical Practice]. Moscow, 1996. 192 p. (In Russian)
5. Lobanova M. N. Muzykal'nyy stil' i zhanr. Istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre. History and Contemporaneity]. Moscow, 1990. 222 p. (In Russian)
6. Mikhailov M. K. Stil' v muzyke [Style in Music]. Saint Petersburg, 1981. 261 p. (In Russian)
7. Nazaikinsky E. V. Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music]. Moscow, 2003. 248 p. (In Russian)
8. Problemy muzykal'nogo stilya [Problems of Musical Style]. Moscow, 1982. 157 p. (In Russian)
9. Skrebkov S. S. Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow, 1973. 308 p. (In Russian)
10. Sokhor A. N. Style, Method, Direction. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki* [*Questions of Sociology and Aesthetics of Music*]. Vol. 2. Leningrad, 1981, pp. 44–57. (In Russian)
11. Chinaev V. P. Ispolnitel'skiye stili v kontekste khudozhestvennoy kul'tury XVIII–XX vekov [Performing Styles in the Context of the Artistic Culture of the XVIIIth–XXth Centuries]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 1995. 48 p. (In Russian)
12. Dannenberg R. B. Style in Music. *The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning*. Berlin: Springer-Verlag, 2010, pp. 45–58. (In English)
13. Moses S. Worship Beyond Music: Style vs. Content. (In English). Available at: http://apbyouth.org/mediacast/worship-beyond-music-style-vs-content/ (accessed: 07.12.19)
14. Blom D. M., Bennett D., Stevenson I. The Composer's Program Note for Newly Written Classical Music: Content and Intentions. Vol. 7. Article 1707. November 2016 (In English). Available at: http://www.frontiersin.org/Psychology (accessed: 07.12.19)
15. Margulis E. H. When Program Notes Don't Help: Music Descriptions and Enjoyment. *Psychology of Music*. 2010, vol. 38, no. 3, pp. 285–302. (In English)
16. Schoenberg A. New Music, Outmoded Music, Style and Idea. (In English) Available at: https://sites.evergreen.edu/thewordintheearfall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf (accessed: 07.12.19)

О. М. Плотникова

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

ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В.-А. МОЦАРТА В РАКУРСЕ ЖАНРА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

«Волшебная флейта» В.-А. Моцарта занимает особое место в сокровищнице мирового музыкального искусства. В статье впервые исследуется специфика воплощения жанровой модели волшебной сказки, лежащей в основе либретто. Реконструкция ее базовых, статических и динамических элементов осуществляется на основе методологических подходов, сложившихся в изучении народной и литературной волшебной сказки. Анализ вербального текста оперы демонстрирует канонизированный набор действующих лиц, обладающих определенными семантическими функциями в сюжетно-синтагматическом ряду; инвариантные сказочные ситуации; типические параметры сказочного пространственно-временного континуума.

В семантике волшебной сказки В.-А. Моцарта концептуальное значение приобретают категории пути (странствий), испытаний, ценностных индикаторов и тотемический обряд инициации. Сюжетная линия либретто, так же как и волшебной сказки, отражает тему брака и семейно-родственных отношений, но в космическом ракурсе. Глубинная символическая парадигматика свидетельствует о мифическом, космогоническом ядре сказочного сюжета. Семиотическую модель художественного мира сказочного зингшпиля организуют бинарные оппозиции Света и Тьмы. Тьма метафорически персонифицирована в антропоморфном облике фундаментальной константы природного бытия — Царицы Ночи. Мир мудреца Зарастро олицетворяет Свет. Композитор и либреттист в вербальном художественном тексте оперы демонстрируют глубокое и блистательное знание жанровых канонов классической фольклорной и литературной волшебной сказки и отражают идею духовного поиска совершенства в мире.

Ключевые слова: В.-А. Моцарт, «Волшебная флейта», либретто, классическая модель жанра волшебной сказки, типические сказочные герои и ситуации, сказочный хронотоп

DOI: 10.34684/hon.202001007

Статья поступила в редакцию: 16 октября 2019 года
Рекомендована в печать: 1 ноября 2019 года

Сведения об авторе:
Плотникова Ольга Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки
likonika.7@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6336-7294

Искусство В.-А. Моцарта отличается такой многогранностью и магической привлекательностью, что каждое новое поколение слушателей ищет в нем не только созвучие своим мыслям и чувствам, но и ответы на глобальные, сущностные и сокровенные вопросы своего времени. Особое место в сокровищнице мирового музыкального искусства занимает последняя опера композитора — «Волшебная флейта».

В генерировании идей произведения решающее значение имело творческое сотрудничество Моцарта и Эммануила Шиканедера, актера, режиссера, директора артистической труппы[1]. По мнению П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, «…исходным импульсом для Шиканедера было, по-видимому, жела-

[1] Участие обоих в деятельности Венской масонской ложи инспирировало красочный ритуал посвящения, использование масонской символики чисел и звучание волшебных музыкальных инструментов. Многоуровневое проявление масонской тематики позволило немецкому музыковеду Паулю Нетлю назвать «Волшебную флейту» «лебединой песней масонства» [14, *34*].

ние написать сказочную оперу и повторить успех, выпавший на долю «Оберона, короля эльфов» — романтического зингшпиля Пауля Враницкого» [3, *553*]. Автор либретто «Оберона» актер К. Л. Гизеке, настоящая фамилия которого И. Г. Мецлер, одно время даже считался либреттистом «Волшебной флейты». Оригинальная художественная концепция последней оперы В.-А. Моцарта возникла в результате колоссальной работы. В ней был осуществлен синтез сюжетных мотивов и образов различных фольклорных и литературных источников. Стержнем конструкции стала сказка А. Я. Либескинда «Лулу, или Волшебная флейта» из третьего тома «Джиннистана» Виланда [11]. Другой опорой литературного текста считается фантастический роман французского аббата Ж. Террасона «Сетос, рассказ или подлинная история, извлеченная из документов и преданий Древнего Египта, переведенная с греческой рукописи». Некоторые сюжетные мотивы сближают «Волшебную флейту» с зингшпилем В. Мюллера «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра», написанным на текст Й. Перинета. Хотя сам В.-А. Моцарт невысоко оценивал эту постановку, в письме от 12 июня 1791 года к супруге Констанции он писал: «Чтобы развлечься, я пошел в Касперль на новую оперу “Фаготист”, о которой так много говорят, но в ней решительно ничего нет» [10, *359*].

«Волшебная флейта» создавалась для венского народного Фрейхауз-театра, открытого в 1789 году. На премьере, состоявшейся 30 сентября 1791 года, за роялем сидел сам В.-А. Моцарт, дирижировавший спектаклем. В силу эзотеричности «Волшебная флейта» с момента своего появления на театральной сцене оказалась в центре научных дискуссий[2]. Существенный вклад в освещение концепции оперы внесли многие отечественные и зарубежные музыковеды, в том числе Г. Аберт [1], Т. Н. Ливанова [2], П. В. Луцкер и И. П. Сусидко [3], Е. С. Черная [13], Е. И. Чигарева [14], А. Эйнштейн [15] и др.[3] Глубина содержания и многоступенчатая иерархия идей обеспечили множественность ракурсов прочтения художественного содержания оперы. На первый взгляд, она рассмотрена со всех точек зрения: предыстория создания, литературные первоисточники, концепция, жанровый синтез, образы, структура, музыкальный тематизм. В ней реконструируются и интерпретируются идеи современной В.-А. Моцарту эпохи, масонская символика, традиции народного австрийского театра, средневековой мистерии, аллегорической школьной драмы, притчи.

По мнению Е. С. Черной, «рискованный шаг в сторону “низкого жанра”» [13, *385*] привел композитора к освоению волшебного зингшпиля, пользующегося особой популярностью в Вене. В контексте его исторического развития благодаря своей целостности опера стала выдающимся явлением музыкальной культуры. А. Эйнштейн пишет: «Ведь зингшпиль, немецкая опера, с момента своего возникновения была пестрой смесью самых разнородных ингредиентов» [15, *434*]. «Целая энциклопедия просветительских взглядов — философских, этических, эстетических» оказалась музыкально озвучена «устами оперных персонажей» [13, *395*]. Ю. Экельмейер полагал, что в последнем оперном труде В.-А. Моцарта откристаллизовалась «извечная мечта человечества о Золотом Веке» [цит. по: 14, *36*]. По наблюдениям Т. Н. Ливановой, «в музыкальной драматургии Моцарт выделяет прежде всего ее поэтические образы-характеры и ее отдельные ситуации, вызывающие сильнейшие чувства героев» [2, *488*]. П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, характеризуя персонажей оперы как «ожившие аллегории, отвлеченные эмблемы», полагают, что они «включены в условный сюжет, возникший на пересечении сказки и притчи» [3, *559*].

Несмотря на очевидную и многократно указанную в различных исследованиях принадлежность «Волшебной флейты» к жанру большой, волшебной, сказочной оперы, Т. Н. Ливанова считает, что ее недостаточно назвать просто сказкой: «Подобно многим произведениям эпохи Ренессанса, подобно народным легендам и сказкам, подобно народному театру с давних времен, подобно фантастическим сюжетам в литературе эпохи Просвещения, она легко совмещает мудрую аллегорию, смелую буффонаду, лирическую поэзию и шуточную фантастику» [2, *487*]. Ливанова называет оперу «сказкой-шуткой» и «сказкой-утопией» [2, *488*].

---

[2] «В толковании сюжета оперы обозначились два принципиальных подхода. Первый состоит в том, чтобы видеть в нем прямое и последовательное выражение некоего круга масонских идей, облаченных в сказочно-символическую оболочку. Другой вариант — считать, что масонские мотивы, сколь бы они ни были важны, — всего лишь часть компонентов, ее составляющих» [3, *550*].

[3] Личности В.-А. Моцарта и его творческому наследию посвящены музыкальные конференции [7; 8], сборники научных статей [9] и др.

Атрибуция именно сказочного пространства и времени в литературном тексте оперы представлена наиболее ярко, а проблема анализа вербального текста оперы категориальным аппаратом народной и литературной волшебной сказки не ставилась.

Опираясь на методологические подходы в изучении жанра классической народной и литературной волшебной сказки, разработанные в литературоведении, лингвистике и фольклористике [4; 5; 12], выявим ее типологические черты в либретто оперы, определив статические и динамические элементы сказочного пространственно-временного континуума.

До XVII века под сказкой понималось достоверное письменное или устное показание или свидетельство, имеющее юридическую силу, позже — вымышленное повествование. Определение ведущего жанра народного поэтического творчества было дано в 1928 году выдающимся ученым-фольклористом В. Я. Проппом. Оно основывается на выявлении инварианта сюжета, композиции и функций действующих лиц: «Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства (*A*) или недостачи (*a*) через промежуточные функции к свадьбе (*C**) или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение (*Z*), добыча или вообще ликвидация беды (*Y*), спасение от погони (*Cn*) и т. д.» [12, *84–85*].

Классическая модель волшебного, сказочного мира в статическом виде представлена канонизированным составом персонажей — носителей определенных функций, распределенных по классам семантических оппозиций и проявляющих себя в линейной последовательности диспозиций. В. Я. Пропп обосновал подчиненность волшебных, или, как он их называет, мифических, сказок «семиперсонажной схеме» [12, *92*]. В любой волшебной сказке обязательный контингент действующих лиц инвариантен: антагонист-вредитель, герой-искатель, отправитель, даритель, помощник, искомая царевна, ложный герой. Каждый из них манифестирует определенную сказочную идею.

Коллектив авторов под руководством Е. М. Мелетинского, изучивших проблемы описания ведущего жанра народного поэтического творчества, полагает: «Основным принципом, организующим структуру сказки, является принцип бинарности» [5, *82*]. Согласно бинарной классификационной семантической «номенклатуре», система действующих лиц оперы иерархична. Атрибутивными свойствами персонажей являются родственные связи, социально-сословные статусы и возрастные различия: Царица Ночи — мать, старше; Памина — дочь, младше; правитель Зарастро; юный японский принц Тамино; мужчина двадцати восьми лет, птицелов Папагено и его невеста восемнадцати лет Папагена; мавр в услужении у Зарастро — Моностатос, три дамы — свита Царицы Ночи; три мальчика, оратор, два воина, жрецы, слуги, народ.

Ясно определенными являются функции следующих действующих лиц: герой — Тамино, царевна — Памина, вредитель — мавр Моностатос, помощники — три мальчика, волшебные средства — музыкальные инструменты. Функции антагонистов-вредителей Зарастро и Царицы Ночи, трех дам из ее свиты и Папагено лишены однозначности. Опера начинается с вредительства — похищения Памины, но через многочисленные испытания героев приходит к ликвидации беды и их награждению.

Е. М. Мелетинский (и др.) отмечает: «Наиболее общее значение для волшебной сказки имеет оппозиция *свой — чужой*, спроецированная на различные плоскости, — в первую очередь, в ее *мифическом* и *немифическом* (семейно-социальном) аспектах» [5, *65*]. Мифический ракурс репрезентируют ключевые фигуры оперы — планетарное, природное явление Тьмы — Царица Ночи и философ Зарастро, олицетворяющий мир Света. Принцип бинарности, организующий структуру волшебной сказки, реализуется прежде всего в их конфликте и непримиримой борьбе за нимб солнца.

Полифункциональность персонифицированного образа Царицы Ночи ярко проявляется и в космологическом, и в семейно-бытовом планах. Главный антагонист истинного героя плавно переходит с одного функционального поля на другое. В соответствии с традициями, сложившимися в классической волшебной сказке, вредитель женского пола представлен антропоморфным существом. Обвиняя Зарастро в организации похищения дочери, которое является типичной сказочной ситуацией, она не пытается уничтожить выбранного ею самой искателя. Царица Ночи вручает принцу Тамино портрет царевны[4], вместе с ним на ее поиски направляет птицелова Папагено и помощников — трех мальчиков. Она дарит им волшебные средства — музыкальные ин-

[4] В классической волшебной сказке чаще всего даритель и невеста находятся на полюсах сказочного мира.

струменты. Внутрисюжетные трансформации роли Царицы Ночи проявляются в ее дополнительных функциях в качестве посредника, обращающегося к герою с просьбой найти дочь, отправителя и дарителя, снабжающего героя волшебным средством для ликвидации беды[5].

Фантастический демонический персонаж, обладающий сверхчеловеческими возможностями, приходится матерью Памине. *Своя*, мать, используя дочь и принца Тамино в *своей* вражде с Зарастро, фигурирует в роли *чужой*. *Чужой*, похититель-антогонист, Зарастро, наносящий ущерб семье и кажущийся «чудовищем», для искателя и искомой оказывается *своим*. Магистральная мифологическая оппозиция волшебной сказки: *свой — чужой* в «Волшебной флейте» становится неоднозначной.

Центральные герои-антиподы, инспирирующие испытания для представителей молодого поколения, противопоставлены друг другу по гендерному признаку и в социальном аспекте. Царица-мать-Ночь олицетворяет духовную и душевную тьму, а мудрец-отец-день — свет знаний. В их символическом споре выявляются жизненные приоритеты для юных героев и высвечивается основная коллизия жанра классической волшебной сказки, в основе которой отношения, возникающие между родственниками. В антропоморфном облике Ночи просматривается глубокая идея символического одушевления, очеловечивания природы. Онтологическая эквивалентность образов Царицы Ночи и Зарастро «моделирует единство, целостность и преемственность мира» [5, *42*]. Проекция семейно-бытовой сферы, характерной для классической волшебной сказки, в космологический ракурс делает замысел «Волшебной флейты» уникальным.

В синтагматике либретто семантическая оппозиция Царицы Ночи и Зарастро локализована на пространственных полюсах. События оперы происходят в двух мирах, разных странах. В первом действии сюжетная линия материализуется во владениях Царицы Ночи, во втором действии она воплощается во дворце Зарастро.

Классической волшебной сказке не свойственна этнографическая конкретность. Чаще всего действие в ней происходит в географически неопределенном пространстве. Топографические координаты второго акта конкретизируют старейший центр мировой цивилизации — Египет[6]. Экзотический облик предполагался и в первоначальном оформлении спектакля: сад с большим Сфинксом, пирамиды с иероглифами. Ария-молитва Зарастро второго действия обращена к верховным египетским богам, Изиде и Озирису. Два вооруженных воина напутствуют Тамино перед испытанием: «Отважный юноша, смелей иди, сама Изида пусть хранит тебя в пути» [6, *179–180*]. Объяснение столь ясных координат, фигурирующих в содержании либретто, в том, что «вольные каменщики» видели истоки масонства в тайных союзах древнеегипетских жрецов.

Исследователь поэтики мифа Е. М. Мелетинский с соавторами утверждает: «В сказке, в отличие от мифа, сюжет доминирует над непосредственным моделированием мира, а весь мир оценивается в известной мере с точки зрения героя, личная судьба которого вызывает горячее сопереживание слушателей сказки» [5, *43*]. Волшебная сказка героецентрична, развитие действия в ней идет от негативного начала к позитивному завершению. Протагонист — Принц Тамино — призван ликвидировать ущерб, который наносит вредитель-антагонист. Важнейшим мотивом волшебной сказки является недостача и поиск искомого брачного партнера по всему свету: «…в определенном смысле сказка начинается нарушением семейной ситуации, а завершается построением новой» [5, *78*].

Желание найти принцессу реализуется, по В. Я. Проппу, в категории «путеводительство или пространственное перемещение», или, говоря современным языком, в категории *quest*, актуализирующей типичные для волшебной сказки пространственные локусы: дорога, *свое — чужое* царство. Топоним дороги как маршрут странствий становится структурообразующим топосом сказки. В «Волшебной флейте» перемещение происходит из профанного в сакральное пространство: с периферии к Храмам Природы, Мудрости и Разума.

В структурировании волшебной музыкальной сказки используются принципы, характерные для эпических произведений:

---

[5] В отличие от классической волшебной сказки в опере вредитель и помощники не противопоставлены друг другу.

[6] Для В.-А. Моцарта был характерен интерес к Египту. Он выразился в появлении ряда сочинений с восточной тематикой, ориентальных: зингшпиль «Похищение из сераля», музыка к пьесе Геблера «Тамос, царь Египта», симфония № 25 «Египетская», Рондо в турецком духе из сонаты *A dur*; замыслы опер «Каирский гусь» и «Заида».

размеренный тон повествования, медленное развертывание действия, контрастное присоединение «микросказок» — отдельных, завершенных эпизодов. Содержание «Волшебной флейты» развертывается неторопливо, в длинной цепи картин, как сюита приключений, встреч, рассказов.

Динамический ракурс сказочной модели мира репрезентирует конфликтные ситуации, в которые попадают персонажи в пределах определенного сказочного эпизода. Одной из наиболее значимых синтагматических категорий волшебной сказки является испытание. Согласно традиции для классической модели волшебной сказки характерна двойная оппозиция предварительного и основного испытания, составляющая основу сюжетной структуры.

Инициальным сегментом оперы становится динамическая сцена предварительного испытания героя на чужой для него территории, изображающей суровую скалистую местность и глубокое ущелье. Как правило, идея змееборства является генеральной кульминацией волшебной сказки. В «Волшебной флейте» она заявлена в начале истории. Юный принц предстает неопытным воином с луком, но без стрел, терпящим фиаско. Спасаясь бегством, он падает в обморок, но избегает гибели. Его спасительницы-помощницы убивают змея серебряными копьями[7]. Как и в волшебной сказке, «ущербность» героя становится завязкой сказочного сюжета; в ней проявляется подготовительная функция дарителя. Отправитель, герой, ложный герой, а также портрет царевны включены в начальную ситуацию.

Чудесным средством, помогающим пройти все препятствия, являются магическая флейта и колокольчики (глокеншпиль), оказывающие сказочную помощь. В. Я. Пропп утверждает, что в сказке «предметы действуют, как живые существа» [12, *75*], а важнейшим атрибутом волшебного средства как частной формы волшебного помощника становится «его вещая мудрость» [12, *76*].

В классической модели жанра отдельные звенья включены в иерархическую структуру, одни испытания — необходимая ступень для других, одни ценности — средство добывания других. В «Волшебной флейте» герой и его антагонисты не вступают в открытую борьбу. Предварительное испытание организовано Царицей Ночи, а основное испытание истинного героя разработано Зарастро. Тамино вместе с Паминой проходят через обряд инициации, имеющий сакральный смысл и являющийся основой художественного содержания и структуры волшебной сказки. В ритуале предусмотрены три трудные задачи в типично сказочных процедурах — испытания молчанием, огнем и водой. Решение этих задач приводит к трансфигурации героя. Он приобретает новый облик, достигает духовного совершенства и получает невесту в качестве награды, знаменующей ликвидацию начальной беды или недостачи.

Специфической синтагматической категорией волшебной сказки является сказочная ценность. Типичная конечная сказочная ценность в виде невесты и полцарства впридачу в «Волшебной флейте» трансформируется в высшую символическую ценность. На сакральный топоним счастья Памине указывает Зарастро: «*Счастье — в храме знаний*» [6, *106*]. Данный ценностный индикатор заостряет в характере Тамино черты культурного героя.

Однако обезвреживание антагониста — Царицы Ночи — происходит помимо воли истинного героя. Сказка завершается ее гибелью, и не только метафорическим и символическим, но и реальным снятием оппозиции — наступлением дня. Местность после грома, молнии и бури превращается в солнечный храм. Ядро сюжетной коллизии оперы демонстрирует ритмическую пульсацию космического времени в земном измерении. Смена ночи и дня — двух наиболее значимых событий в жизни людей — идентифицирует элементы космогонического мифа. Идея борьбы Света и Тьмы, человеческого с нечеловеческим формирует мифопоэтическую основу либретто.

Сказочный сюжет последовательно организован системой оппозиций семантических блоков, предусматривающих контраст двух типов героев. Функция ложного героя традиционно проявляется в том, что он претендует на звание истинного героя, но не может пройти испытания. В «Волшебной флейте» дублером основного героя предстает Папагено. Но вместо его разоблачения в финале слуга принца также проходит испытание молчанием и находит свое счастье с Папагеной. Социальный конфликт между принцем Тамино и птицеловом Папагено оказывается сглажен.

Хронотоп народной и литературной волшебной сказки традиционно реализуется через лексические и фразеологические обороты. Художественное пространство оперы чет-

[7] В квинтете второго действия, в сцене испытания молчанием, дамы выполняют функцию провокаторов-испытателей.

ко структурировано временны́ми координатами суток: действие разворачивается с ночи до утра. Временны́е координаты определены номинациями: миг, час, ночь, утро, век, Вечность. Бинарность времени проявляется в сопоставлении категорий: миг-вечность, час-век. Единицей хроноса является мгновенье. Три дамы, вручающие Тамино золотую флейту, напутствуют его: «О, принц, волшебный дар возьми, с тобой пусть будет каждый миг» [6, *53*]. В арии Зарастро второго действия появляется временна́я категория — век: «И гордо званье человек мы пронесем из века в век» [6, *143*]. Вневременность событий в «Волшебной флейте» позволяет выделить как важнейшую временну́ю категорию Вечность. Она актуализируется в звучании хорала «О Боже, обрати взор свой с небес» в финале второго действия [6, *177*]. Присутствие теологической и сакральной компоненты в финале художественной концепции также акцентирует мифологическую доминанту художественной идеи оперы. «Обсуждение важнейшего вопроса времени» [6, *117*] приводит к познанию «могущества богов» [6, *117*].

Е. М. Мелетинский высоко оценил «абсолютный масштаб научного открытия В. Я. Проппа» [4, *163*], выразившегося во внедрении в филологические и этнологические науки метода структурного анализа. Пропп доказал, что специфика волшебной сказки заключается не в сюжетных мотивах, а в структурных единицах, обеспечивающих ход развития действия.

Либретто «Волшебной флейты» смоделировано в соответствии с ее классическими жанровыми канонами. В сказочном зингшпиле представлена семиперсонажная «номенклатура» действующих лиц. Конструктивными элементами волшебной сказки являются вредительство, отправка героев, дарение, получение волшебного средства, пространственное перемещение, борьба, инициация (клеймение героя), трудные задачи и их решение, трансфигурация героя, притязание ложного героя, его наказание за болтливость. В.-А. Моцарт и Э. Шиканедер продемонстрировали блистательное знание закономерностей организации классической волшебной сказки, реализовав ее синтагматическую и семантическую инвариантность в своей волшебной опере и продемонстрировав идею обретения собственной силы как конечную цель странствий героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В.-А. Моцарт. Ч. 2, кн. 2: 1787–1791 / пер. с нем. М. : Музыка, 1985. 568 с.
2. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник: в 2 т. Т. 2: XVIII век. М. : Музыка, 1982. 622 с.
3. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М. : Классика – XXI, 2008. 624 с.
4. *Мелетинский Е. М.* Структурно-типологическое изучение сказки // Структура волшебной сказки : сб. статей / отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М. : РГГУ; Институт высших гуманит. исследований, 2001. С. 163–198. (Традиция — текст — фольклор: типология и семиотика)
5. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки : сб. статей / отв. ред. серии С. Ю. Неклюдов. М. : РГГУ; Институт высших гуманит. исследований, 2001. С. 11–121. (Традиция — текст — фольклор: типология и семиотика)
6. *Моцарт В.* «Волшебная флейта»: опера в 2 действиях, 11 картинах. Либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок Виланда / пер. М. Улицкого. М. : Музыка, 1971. 224 с.
7. Моцарт в пространстве и времени : сб. статей по материалам науч. конференции «Моцарт и его время». Москва. 10–11 ноября 2016 г. / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2019. 256 с.
8. Моцарт: диалог эпох в музыкальном искусстве (к 250-летию со дня рождения) : сб. материалов международной науч.-практ. конференции (Магнитогорск, 8–10 декабря 2005 г.). Магнитогорск : Магнитогорская государственная консерватория, 2006. 269 с.
9. Моцарт — XX век : сб. статей / отв. ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д : РГК, 1993. 152 с.
10. *Моцарт Вольфганг Амадей.* Письма / пер. с нем., франц., итал., лат. М. : Аграф, 2000. 448 с.
11. Первоисточник шедевра Моцарта: А. Я. Либескинд. «Лулу, или Волшебная флейта» / пер. с нем. и вступ. ст. А. Булычевой // Старинная музыка. 2007. № 3/4. С. 35–46.
12. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки / науч. ред. И. В. Пешков. М. : Лабиринт, 2001. 192 с.
13. *Черная Е. С.* Моцарт и австрийский музыкальный театр. М. : Музгиз, 1963. 436 с.
14. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М. : Эдиториал, 2001. 280 с.
15. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс. М. : Классика–XXI, 2007. 472 с.

O. M. Plotnikova

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

LIBRETTO OF THE OPERA THE MAGIC FLUTE BY W. A. MOZART IN THE GENRE OF FAIRY-TALE

The Magic Flute by W. A. Mozart occupies a special place in the treasury of the world musical art. The article for the first time explores the specifics of the embodiment of the genre model of the fairy-tale underlying the libretto. The reconstruction of its basic, static and dynamic elements is based on methodological approaches developed in the study of folk and literary fairy-tales. The analysis of the verbal text of the opera demonstrates: canonized set of personages that possess the definite semantic functions in the plot-syntagmatic line, invariant fairy-tale situations, typical parameters of the fairy-tale space-time continuum. In the semantics of the fairy-tale by W. A. Mozart the categories of paths (wanderings), trials, value indicators and the totemic rite of initiation acquire conceptual meaning. The plot line of the libretto, as well as of the fairy-tale, reflects the theme of marriage and family relations but in the cosmic foreshortening. The deep symbolic paradigm witnesses the mythical, cosmogonic gist of the fairy-tale plot. The semiotic model of the artistic world of the fairy-tale singspiel is organized by the binary oppositions of Light and Darkness. Darkness is metaphorically personified in the anthropomorphic image of the fundamental constant of being — Queen of the Night. The world of the sage Zarastro personifies Light. In the verbal artistic text of the opera the composer and the librettist exhibit deep and bright knowledge of the genre canons of the classical folk and literary fairy-tale and reflect the idea of the spiritual search of perfection in the world.

Keywords: W. A. Mozart, The Magic Flute, libretto, classical model of the genre of the fairy-tale, typical fairy-tale heroes and situations, fairy-tale chronotop

DOI: 10.34684/hon.202001007

Received: October 16, 2019
Accepted: November 1, 2019

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

REFERENCES

1. Abert G. W. A. Mozart. Part 2, vol. 2: 1787–1791. Moscow, 1985. 568 p. (In Russian)
2. Livanova T. N. Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda [History of West European Music till 1789 : in 2 vol.]. Vol. 2: XVIIIth Century. Moscow, 1982. 622 p. (In Russian)
3. Lutsker P. V., Susidko I. P. Mozart i ego vremya [Mozart and His Time]. Moscow, 2008. 624 p. (In Russian)
4. Meletinskii E. M. Structural and Typological Study of a Fairy-Tale. *Struktura volshebnoi skazki* [*The Structure of a Fairy-Tale*]. Digest of articles. Tradition — Text — Folklore: Typology and Semiotics. Moscow, 2001, pp. 163–198. (In Russian)
5. Meletinskij E. M., Neklyudov S. Yu., Novik E. S., Segal D. M. Problems of Structural Description of a Fairy-Tale. *Struktura volshebnoi skazki* [*The Structure of a Fairy Tale*]. Digest of articles. Tradition — Text — Folklore: Typology and Semiotics. Moscow, 2001, pp. 11–121. (In Russian)
6. Mozart W. Volshebnaya fleita [The Magic Flute]. Opera in 2 Acts, 11 Scenes. Libretto by E. Shikaneder Based on Wiland Tales. Moscow, 1971. 224 p. (In Russian)
7. Muratalieva S. G. (ed.) Mozart in Space and Time. *Mozart i ego vremya*: [*Mozart and His Time: digest of articles on the materials of the Scientific Conference (Moscow, November 10–11, 2016)*]. Moscow, 2019. 256 p. (In Russian)

8. Berlyanchik M. M. (ed.) *Mozart: dialog epokh v muzykal'nom iskusstve: k 250-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Mozart: Dialogue of Epochs in Musical Art: to the 250th Anniversary of His Birth : materials of the International Scientific and Practical Conference (Magnitogorsk, December 8–10, 2005)*]. Magnitogorsk, 2006. 269 p. (In Russian)
9. Tsuker A. M. (ed.) Mozart — XX vek [Mozart — XXth Century]. Interuniversity digest of articles. Rostov on Don, 1993. 152 p. (In Russian)
10. Mozart Vol'fgang Amadej. Pis'ma [Mozart Wolfgang Amadeus. Letters]. Moscow, 2000. 448 p. (In Russian)
11. The Original Source of Mozart's Masterpiece: Libeskind A. J. Lulu, or The Magic Flute. *Starinnaya muzyka* [*Old Music*]. 2007, no. 3–4, pp. 35–46. (In Russian)
12. Propp V. Ya. Morfologiya volshebnoi skazki [Morphology of a Fairy-Tale]. Moscow, 2001. 192 p. (In Russian)
13. Chernaya E. S. Mozart i avstriiskii muzykal'nyi teatr [Mozart and Austrian Music Theatre]. Moscow, 1963. 436 p. (In Russian)
14. Chigareva E. I. Opery Mozarta v kontekste kul'tury ego vremeni [Operas by Mozart in the Context of Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics]. Moscow, 2001. 280 p. (In Russian)
15. Einshtein A. Mozart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Creativity]. Moscow, 2007. 472 p. (In Russian)

郑妍
中国黑龙江省文化大街42号齐齐哈尔大学音乐与舞蹈学院，邮编：161006

芭蕾舞剧《小河淌水》

文章是针对俄罗斯华裔作曲家左贞观于2006年的创作现代芭蕾舞剧《小河淌水》的专题论述。《小河淌水》融合了中国、俄罗斯、欧洲等不同民族文化的特点，将“永恒的爱情主题”作为动机将中国神话传说、中国民族民间音乐及民俗文化有机地结合在一起，利用俄罗斯芭蕾舞艺术的影响力和在世界级音乐剧院的成功演出而获得广泛关注。 同时，体现出作曲家独特的个人风格。

这是芭蕾舞剧《小河淌水》首次作为专门研究对象被引入学术领域。受到了艺术界的极高关注，同时产生了对作品的音乐戏剧性、民族音乐的应用、作曲家音乐创作风格的讨论。阐述了作曲家展示中国民族民俗文化的方法，突显了著名的中国云南民歌“小河淌水”的地位，并用《小河淌水》为其芭蕾舞剧命名。

在左贞观的创作中，芭蕾舞剧《小河淌水》占有重要地位，是他迄今为止创作的唯一一部芭蕾舞剧，是他的艺术思维、创作风格成熟的体现。芭蕾舞剧的音乐创作和舞剧表演的完美结合，展示出作曲家对不同文化的深刻理解和跨文化领域的融合互动的能力。

更重要的是，芭蕾舞剧《小河淌水》是在中俄友好合作的背景下产生的，是中俄艺术家联袂创作的典范。

关键词：左贞观、芭蕾舞剧、《小河淌水》、艺术风格、跨文化交流、中国民间传说、俄罗斯和欧洲传统。

DOI: 10.34684/hon.202001007

文章收到：2020年1月9日
推荐出版物：2020年2月10日

作者信息：
郑妍-讲师，齐齐哈尔大学音乐与舞蹈学院讲师（中华人民共和国）
zhengyan0202@163.com
ORCID: 0000-0003-2356-6448

引言

左贞观的芭蕾舞剧《小河淌水》深受人们喜爱，其原因在于：首先，这部由俄罗斯作曲家在21世纪初创作的作品，丰满当代音乐艺术题材更为；并且，芭蕾舞剧《小河淌水》的出现是必然的：它揭示了音乐发展要跟随时代进程这一重要趋势，即将跨文化领域的传统、民俗、文学、音乐语言相结合的思维；同时，作品中中国戏曲（萨满调）的呈现吸人眼球，这在当代俄罗斯音乐文化中显得耳目一新。将这些不同国家民族的传统文化有机结合，并将之原汁原味的呈现，是左贞观独树一帜的创作风格，他运用了俄罗斯和欧洲的表达方式，却生动讲述和展现了中国故事。

这部芭蕾舞剧是由中国和俄罗斯艺术家共同创作的。虽然跨国艺术家之间的合作屡见不鲜，但这部作品的在创作上具有它的特殊性。它的作者是俄罗斯华裔作曲家左贞观，他对中国传统文化有着深刻理解，他16岁从中国来到俄罗斯，1973年进入莫斯科国立格涅辛音乐学院师从前苏联著名的作曲家李金斯基系统学习作曲，接受了最传统的俄罗斯和欧洲音乐的教育。所以，在这部芭蕾舞剧中，可以看出各种不同背景的文化都影响着他的创作思维，跨文化的互动、碰撞与融合形成了他特有的创作思想和音乐语言。

芭蕾舞剧《小河淌水》由苏联人民演员亚切斯拉夫·戈尔杰耶夫担任编导、俄籍华裔功勋艺术家左贞观担任作曲。讲述云南少女与龙宫王子的传说，主旋律采用著名的中国的民歌《小河淌水》，这首歌被称为“东方小夜曲”。左贞观先生说，他非常喜欢中国剧作家李华根据民间传说改编的剧本，他很快就完成了音乐创作。云南著名画家罗建华和莫斯科的画家德米特里·切博尔吉共同担任舞美。云南民族服装设计师赵纯福担任服装设计。这些具有云南特色的服装、道具和舞美的应用，使人置身于

美轮美奂的云南，维妙维肖的感受发生在云南滇池边上的爱情故事。

2006年12月5日芭蕾舞剧《小河淌水》由戈尔杰耶夫领导的俄罗斯国家芭蕾舞团在北京人民大会堂进行首演，演出非常成功，并引起轰动。而芭蕾舞剧《小河淌水》第一次在俄罗斯演出是2007年9月作为俄罗斯“中国年”项目在莫斯科轻歌剧院上演，在此后它数十次在两国舞台上演出，获得观众的喜爱。

芭蕾舞剧的情节内容与名为《女孩与龙宫王子》的中国神话传说相一致，并被刊印于在莫斯科首演的节目单上。力量与速度优于常人的阿泰自幼居住在山洞中，他喜欢上了村长的女儿阿薇。他想要与阿薇步入婚姻的殿堂。但是年轻帅气的龙宫王子出现了，他是龙王的儿子，同样也爱上了阿薇，并且倾尽自己所能只为了博得女孩的关注。一个预言之梦驱使阿泰去寻找一个宝珠来送给阿薇。他沉入了滇池，在那里严酷的考验正在等待着他，但是龙宫王子帮他了走出困境。

阿泰得到了宝珠，他打算送给阿薇并开始筹备订婚仪式。这时龙宫王子再次出现了，他的手中拿着阿薇丢失的手镯——婚礼行将而至的象征。王子请求父亲放他去人间，愤怒的龙王随之剥夺了作为龙族的神力。阿薇在湖边找到了受伤的王子。 阿泰见到他们俩很忌妒，要阿薇离开王子，阿薇向阿泰解释，阿泰不愿意听，一气之下，他跑上山去了。

龙王因儿子的出走，迁怒于村民，为村子降下旱灾，随后火灾发生了，渐渐地人们明白了龙王意图，王子选择牺牲自己。但是一切仍旧没有改变，火势越来越旺，阿薇也跟在王子之后跳入了湖中，天降大雨，扑灭大火，人民歌颂王子与阿薇，他们拯救了村民，使他们免于牺牲。但失去了阿薇的阿泰悲痛万分，他们幻化成神继续守护百姓。

这是关于爱情与死亡的动人故事，其中灵动的旋律、精致的音色表现与浪漫形象的高尚精神无不引起观众以及音乐界的关注。在中国与俄罗斯不乏很多极高的评价。芭蕾舞剧的上演成为了有关两国文化生活的重大事件。左先生音乐的研究者曾提及过这部作品——关于它的评述在王晓佟先生的博士论文《莫斯科作曲家左贞观：音乐中的个性之路》[1, 213-216]中占有一席之地。自该芭蕾舞剧上演之日起已十年有余。经历过时间的沉淀，这部作品仍具有重要的意义，也是21世纪独特鲜明的现象。对于它的研究是一项迫切的任务。

工作目的:

探究左贞观芭蕾舞剧《小河淌水》的艺术形象并以中国、俄罗斯与欧洲文化为基础，研究该形象的音乐表现原理。

研究任务:

揭示芭蕾舞剧《小河淌水》的艺术形象世界；

发掘音乐舞剧的结构戏剧性特点；

研究芭蕾舞剧中跨文化融合的现象；

分析作品内容中的不同民族成分；

对芭蕾舞剧总谱进行研究，找到打开其内部思想的“钥匙”；

民族歌曲《小河淌水》是该芭蕾舞剧中固定乐思，需通过研究展示出作曲家对该歌曲的特殊处理方法。

研究方法:

依据具体目的与所规定的任务，使用现有的研究芭蕾舞剧体裁的方法进行研究，其中包括以音乐历史分析与音乐理论分析为基础的多角度客体研究综合方法，并同时使用戏剧学、神话学、民族学、文艺学、诠释学与历史比较语言学领域的知识。

研究结果:

芭蕾舞剧《小河淌水》的内部构思结构、内容与它的“形象节奏”（契切林A.V.）是由情节的具体性与象征性元素决定的。在这一方面重要的一点是在特定民族与世界传统背景下确定出重点。

芭蕾舞剧的情节基础是一个中国古老的传说。与很多民间文化史料相似，在该部神话中提及到了自我牺牲的爱与死亡。在这里现实与幻想交织，龙宫王子与云南村民共存。事件在一片宽阔的湖水附近开展，在湖下的龙宫中拥有宝珠，就像中国在关于龙王的神话中所体现出的那样，宝珠是财富、和谐与智慧的象征，因为龙王头上总是带有一颗大型宝珠。最后爱人的灵魂化身成了神。换句话说，在这部作品中基本上存在着对于很多神话传说来说的必要形象象征：湖（河）、美丽的女孩、宝珠。

有类似的情节是典型的，例如关于洛河之神宓妃的动人传说，结局也是让人感到幸福的。水神河伯喜欢上了女孩，他化身成龙王并把她带到了自己的龙宫中。后裔在听到了女孩琴声后成功地拯救了她。为此龙王决定水淹村庄，但是他并没有得逞，随后宓妃与她的救命恩人后裔一同生活在洛河岸边。

《湘妃竹》的传说讲述了悲剧的爱情故事。娥皇与女英因爱跳入湘江，随后化身为湘江女神。

在民间流传着关于女娃的传说，她在暴风来临时不幸被大海吞没，随后她的灵魂化为小鸟。

同样也流传着这样一则神话，一名男子在海上牺牲，随后他的灵魂化成了丹朱鸟。

另一种神话的情节则是围绕着珍贵宝珠的故事展开，天帝黄帝遗失了玄珠，象罔将其找到后却被女孩奇相从他手中偷走。女孩为逃脱追捕，跃入江中并化为水神。最终在岸边生出了一颗珍珠树。

在民间也流传这样的神话，玉龙与金凤的明珠被偷，为夺回明珠致使其滚落人间，最终变成西湖。

在民间不乏很多类似神话，例如刘三姐为逃脱追捕，跳入了小龙潭，潭中鲤鱼为救她一跃

而起，稳稳地将她托住并直上云霄。最终她化为天空中的歌仙。

多数中国神话传说被译为俄语并被收录在《故事中的世界》中[3]。芭蕾舞剧《小河淌水》中的阿薇、龙宫王子与阿泰的故事在中国神话传说中是极具特色的。情节特色在于，王子作为美好的骑士出现；互为竞争关系的阿泰和龙宫王子似乎是在竞争的同时要互相协助，各自展现出了自己精神的高尚；龙宫王子与阿薇的自我牺牲并不仅仅因为两人无缘共度余生，更是为拯救村民于水火之中。

这似乎是一种惯有的情节主题，会让我们想起很多中国神话传说。它们都在关于爱与死亡的浪漫崇高故事中得到共鸣，在很多国家与民族的民间创作中广泛流传着这些故事，并且都表现出了关于失去、命运、劫难和歌颂爱情的永恒现实主题。

在芭蕾舞剧《小河淌水》中广泛而深刻的民族特征得以融合：例如，爱情的主题(№4)与宝珠的情节；预言之梦(№11)与祭祀仪式；充满生机的水下王国与龙宫（(№4)）。同时，在芭蕾舞剧中展现了大规模的人民群众歌舞的场景，鲜明地表现出中国音乐的民族色彩：例如，《鼓舞》(№3)，《女子群舞》(№4)，《村民群舞》(№ 16)。芭蕾舞剧中还出现了幻想的形象：《水草舞》(№13)，《水妖舞》(№14)，《龙王》(№ 20)与动人的《火之舞》(№ 10)，《旱灾》(№ 26)，《祭祀仪式》(№28)。多姿多彩的二幕芭蕾舞剧结构由此被构建出来，现实与幻想在其中被生动塑造。

芭蕾舞剧《小河淌水》情节充实丰富，着重表现了“水（湖，河）的形象”意义，它是“生命的象征”，是固有的诗学表达（生命之河）。同时从世界创作实践中可知，“在水深处”这一种表达意味着“经受苦难”。这同样也与左贞观芭蕾舞剧的思想不谋而合。

像很多浪漫主义作品一样，在芭蕾舞剧的音乐中明显可以感觉到作者本人的存在，他是所发生的一系列故事的参与者。散布在总谱各处的《小河淌水》的歌曲旋律就是作者本人的某种声音，他将关于生命、爱与死亡的歌曲一直吟诵着。

民歌《小河淌水》就是芭蕾舞剧最重要的“图腾”。如果关注它的节奏，就会发现它在进行有趣的变化，时而收缩，时而扩充，时而在织体中出现，时而在展开的经过句中出现，它如风景般变幻莫测，如叙事般井然有序。在第二幕终场再次出现时它展现出了最初的面貌。

《小河淌水》的歌曲旋律是极具特色的，它就像是永不枯竭的泉水表现在芭蕾舞剧所有的29个号码中。在这一点上所表现出的不仅仅是情节音乐构思的独特性，也指出了在这里所发生的情节事件都与主人公阿薇的形象息息相关，这段民族旋律是她本人特征的写照。作者用独特方法运用的固定乐思在这里是显而易见的，它既有单主题变化变奏发展的特质，强调单独旋律节奏音调的方法；也是由此发展滋生的，远离基本状态的各种形象表现，是改变织体的材料。在芭蕾舞剧表演过程中民歌音调是极度凸显的，例如，在 《阿泰的梦》 (№11)片段中或者在《慢板》(№ 8)场景中。旋律的变体在不断增加中表现出了庄严的特点，并且在慢板中已经作为爱情的主题表现出来。正是在这个场景中出现了命运的主导主题，同样以民歌旋律音调为基础表现（长号威严的声音，三和弦动机逐渐地以均匀的四分音符与下行的“打击乐”展现）。

芭蕾舞剧内部情节以民歌开始并以民歌结束，而另一种旋律则成为整个音乐作品的“画框”，在作品中它一共出现两次，在引子中作为楔子出现，在终场结束时作为后记表现。在这一点上可以把这个作品结构当作被重现的故事画面，单簧管风景式歌曲风格的独奏为引子中的神话色彩提供契机，在这里的单簧管独奏中带有柔和的上行四度运动、倚音与小调(e-mo11)调式音级的“交叉”，还有持久的，在遥远空间中的声音背景下的五声调式进行。精细的声响表现、稀疏排列的织体、16个小节主题的变奏重复与圆号音色背景随着发展的深入构建出了带有优雅舞曲旋律的大自然景象。在特定意义中，这是一种音调基底，阿薇的主题以《小河淌水》这一中国民族歌曲为基础在这种基底中呈现。

值得关注的是，民族旋律在芭蕾舞剧的哪些体裁中出现并得到发展。总谱中最先出现的是在形式内容上与中国戏剧[1]和歌舞民俗相近的舞蹈场景——《阿薇的主题》，《鼓舞》，《女子群舞》，随后从第5号《阿薇的独白》开始引入了“语言场景”，用来揭示了主人公的内心世界，同样也引入了“人物刻画场景”与“独白和对话场景”（6号 《王子》与7号 《阿薇的恐慌》）。第一幕的高潮出现在《慢板》场景，对于俄罗斯与欧洲芭蕾舞剧来说这是传统的全面性抒情双人舞。在第一幕过半后产生了象征性的形象《火之舞》(№ 10)与《阿泰的梦》 (№ 11)，它们接近于中国的艺术，然而在体裁方面接近于俄罗斯与欧洲古典芭蕾舞剧的舞蹈场景。这样的特点同样也出现在幻想中的王国——龙宫这一形象的表现：《水草舞》与《水妖舞》，在相互补充的同时构建出了详尽的如童话般生动的画面，其中结合了中国民族音乐特点与俄罗斯和欧洲音乐中的神话性、外光绘画与写生绘画表现手法。总体上，画面性是《小河淌水》芭蕾舞剧的重要特点。作曲家运用了中国绘画的构建方法，同时也将共性中的特性与民族个性凸显出来。

第二幕场景中的民歌曲调在不同的体裁形式中表现：主要人物间的“对话”表现为具有爱与抒情特点的“和谐一致场景”（24号的《阿薇与王子》）；具有戏剧特点的“矛盾分歧场

[1] 详见 [2].

景”（18号的《阿泰与阿薇》与19号的《阿薇的拒绝》）。另外，民歌曲调在具有另一种特质的画面中呈现，例如带有哀悼进行曲特点的第26号 《旱灾》；第10号《火之舞》具有谐谑仙幻的特征，主导主题的鲜明音调由整个乐队表现（69-70小节）；在具有动力的第3号《鼓舞》（拉威尔的《波莱罗》似的动机）中由铜管乐两次极大张力地演奏乐曲的起始动机，表现出人所共知的悲剧形象特征，它的表现形式已经失去了最初的三度音调；在第20号《龙王》中表现出“威胁与命令”，这是劫难与命运的象征。

芭蕾舞剧中阿泰形象的发展是具有特定形式的：接近于中国民族特色的谐谑舞蹈主题的逐渐变化，并在第9号《阿泰与动物》和第12号《阿泰寻宝珠》这两个场景中将该形象特征展现出来。阿泰的第二个抒情主题（第9号第2段）为该形象增加了戏剧性，刚劲有力并具有呼唤性特征的小号动机（第17号《阿泰的变奏》）逐渐形成，该动机在第18号《阿泰与阿薇》的长号那里表现出了阴暗的声音效果。随后（第25号《阿泰的愤怒》）对于阿泰形象典型的音调似乎消失了，与急剧的乐队经过句“融合”并把位置让给关于阿薇与龙宫王子爱情的主导主题。

与阿泰不同，龙宫王子作为抒情主人公表现。对于该形象的音乐刻画是以带有鲜明八度上行的木管乐(C-dur)旋律为基础呈现的。对芭蕾舞剧中的爱情主题(Des-dur)进行了补充，与爱情主题相似却又丰富了原民歌的声音效果。

民歌《小河淌水》的旋律最先出现在阿薇的场景中(№ 2)，竖琴(e-moll)柔和的琶音织体作为背景由独奏小提琴表现，结合了简单性与复杂性，谐和性与呼吸感（呼吸、“对话”和“疑问”）。之后，最初的四音动机（e-g-a-h）与主题后半部音调（e-g-e-d）得到发展，形成了祭祀仪式场景(№ 28)中的爱情主题，这是芭蕾舞剧最重要的高潮，声音极富感染力。

芭蕾舞剧音乐形象塑造的成功，在于乐队布局的精密。作曲家仅使用了交响乐团的乐器，却发现了许多不模仿但与中国民族乐器声音相符的音色。多样的织体元素，音区转换，静态与动态的结合是促成该效果的原因。除此之外，左贞观的芭蕾舞剧也具有如下典型特征：柔和的不和谐音；现代尖锐和声语言；大量打击乐（在《鼓舞》中鲜明有力地呈现出来）的使用；敏锐并易变的节奏特征；调性与五声调式的结合；中国民俗与欧洲曲式构成原理的结合。总而言之，不同的民族传统在这部作品中焕发了新生。

结语

左贞观在芭蕾舞剧中将中国古代传说用独特的形式表现出来（在音乐领域）。它的名字带有大量的概括和象征意义，与其说将重点放在自中国古代起就受人崇敬的，具有无上权力的龙（这里的龙指的不是特定的一条龙，因为龙的种类多样）的神话上，不如说放在了爱的主题与生命永恒价值上。这里的生命就像是流淌着的河流，在河流深处隐藏着大量秘密与经过多个世纪沉淀下来的历史故事。

对于作曲家来说这不是第一次运用民歌《小河淌水》的主题，在小提琴协奏曲中该主题与其他民族旋律得到了独特的器乐化表现，这为芭蕾舞剧乐队总谱的创作出现奠定了基础。

这种作品已经通过了时间的考验，在中国和俄罗斯都受到了高度评价。 在北京国民大会堂举行的首演聚集了近八千名观众，他们热烈赞颂中俄艺术家的精湛技艺。 苏联人民艺术家戈尔德耶夫·维亚切斯拉夫作为这部芭蕾舞剧编舞兼总导演，对这部作品的成功演出具有极为重要的意义。

传统与真实是芭蕾舞剧《小河淌水》的特点，可以将其称作具有浪漫主义色彩的21世纪中俄芭蕾舞剧。左贞观称自己即是作曲家也是剧作家，能够充分把握舞台的细节和芭蕾舞体裁的“法则”，并在此过程中结合了特殊的表达方法。

世界音乐戏剧的传统（俄罗斯与欧洲作曲家的芭蕾舞剧）与中国民族文化、诗学和民族音乐特征决定了该部芭蕾舞剧的复合戏剧性特征。左贞观将中国传统戏剧和世界经典的特征相结合，以其固有的词汇和表现形式，以新的方式体现了作品的情节，具有重要意义和现代性。 芭蕾舞剧《小河淌水》以现代浪漫的音乐形式出现，将传统与真实，虚构与现实，歌词与戏剧，永恒的爱情，牺牲，死亡主题结合在一起。

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ван Сяо Тун*. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. … канд. искусствоведения. М., 2007. 217 с.
2. *Ли Бинь*. История традиционного китайского театра / пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. М. : Шанс, 2018. 215 с.
3. *Чжан Туньян, Ху Фанфан, Янь Синъе*. Мифы и легенды Китая / пер. с кит. А. С. Жмак. М. : Шанс, 2019. 271 с.

Zheng Yan

Qiqihar University
42 Culture st., Qiqihar, Heilongjianga, 161006, People's Republic of China

ARTISTIC IMAGES OF THE BALLET THE RIVER FLOWS BY ZUO ZHENGUAN

The article is devoted to one of the major works of the Russian composer Zuo Zhenguan — the ballet The River Flows (Xiao he Tang Shui, 2006), which embodies the features of Chinese, Russian, and European cultures. The ballet combines the motives of eternal stories with Chinese legends and myths, the properties of Chinese music with its folklore layer and common language idioms, while also the influence of Russian ballet and the traditions of the world musical theater are tangible. At the same time, the individual style of the composer is quite clearly shown. This ballet becomes the object of special research and is introduced into scientific use for the first time. Considerable attention is paid to the world of artistic images, but also to compositional solutions, musical drama, and the style of the composition. The author reveals the principles of the composer's approach to the embodiment of national folklore. The special role of the famous same-titled Chinese folk song is emphasized. It is noted that in the work of Zuo Zhenguan, the ballet The River Flows is a landmark work, which represents the characteristics of his artistic thinking and mature style. At the same time, new sides of Zuo's talent as a composer-playwrighter can be seen here. The music of the ballet and its stage performance make it possible to show the composer's attitude to traditions and to modern trends derived from cross-cultural interaction. It is highlighted that the ballet The River Flows was created through Russian-Chinese cooperation and is a good example of joint creative work of Chinese and Russian artists.

Keywords: artistic images of the ballet The River Flows by Zuo Zhenguan, cross-cultural communication, Chinese folklore, Russian traditions, European traditions

DOI: 10.34684/hon.202001008

Received: January 9, 2020
Accepted: February 10, 2020

Information about the author:
Zheng Yan — Senior Lecturer (People's Republic of China)
zhengyan0202@163.com
ORCID: 0000-0003-2356-6448

REFERENCES

1. Van Syao Tun. Moskovskii kompozitor Tszo Chzhen' Guan': individual'nyi put' v muzyke [Moscow Composer Zuo Zhen Guan: the Individual Path in Music]. PhD dissertation. Moscow, 2007. 217 p. (In Russian)
2. Li Bin'. Istoriya traditsionnogo kitaiskogo teatra [History of Traditional Chinese Theater]. Moscow, 2018. 215 p. (In Russian)
3. Chzhan Tun'yan, Khu Fanfan, Yan' Sin'e. Mify i legendy Kitaya [Myths and Legends of China]. Moscow, 2019. 271 p. (In Russian)

Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования

О. М. Кириллина

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

ЛИТЕРАТУРНАЯ БОГЕМА В РОССИИ И В СССР. РЕВОЛЮЦИЯ И БОГЕМА

Богема возникла в противовес ценностям и образу жизни буржуа в тот момент, когда буржуазия стала крупнейшим заказчиком на рынке искусства. В России богема была более респектабельной, закрытой от социальных проблем, менее революционной, чем в Европе. Поэтому в России в богемной среде представители авангарда чувствовали себя не очень комфортно, она ограничивала их. В первые годы после революции напряженная борьба различных художественных объединений стимулировала творческие поиски, богема могла найти себе вполне комфортную нишу. Но упразднение всех творческих объединений вне Союза писателей СССР, утверждение единственного приемлемого метода, соцреализма, в начале 30-х годов XX века уничтожило возможность существования богемы, сообщества максимально свободного и даже асоциального. Под молот репрессий попали многие поэты и писатели, причем не только явно критикующие власть, но и принципиально аполитичные или слишком революционные нонконформисты, как, например, участники ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Писателей убивало не только государство, но и глубокое разочарование, связанное с возвращением духа академизма, мещанства, с бюрократизацией, проникшей в мир искусства. Зато лояльные власти поэты и писатели, щедро одариваемые государством, превращались в элиту.

Ключевые слова: буржуазность, «башня», арт-кабаре, РАПП против «Перевала», судьба авангардистских объединений ЛЕФ и ОБЭРИУ, репрессии и самоубийства поэтов, социалистический реализм, Союз писателей СССР.

DOI: 10.34684/hon.202001009

Статья поступила в редакцию: 14 октября 2019 года
Рекомендована в печать: 25 ноября 2019 года

Сведения об авторе:
Кириллина Ольга Михайловна — кандидат филологических наук, доцент межфакультетской кафедры гуманитарных дисциплин
kirillinao@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0152-9665

Богема — особый тип сообщества творческих людей, не имеющий четкой структуры, лидера, единой программы. Богему объединяет стремление отстоять независимость в мире буржуа, противопоставив таким мещанским добродетелям, как умеренность, трудолюбие, расчетливость, свою «праздность», а точнее, неупорядоченность творческой жизни, подчиненной капризам музы, «жизнь вне категорий труда и потребления, вне категорий бедности и богатства» [3, *32*].

Конфликт поэта и общества не всегда был острым. В Средние века искусство служило прежде всего церкви и обязано было соответствовать строгим религиозным канонам. Но самосознание художника не вступало в конфликт с требованиями церкви, так как мировосприятие средневекового человека было религиозным. Традиционализм, корпоративность проявлялись во всех сферах жизни того времени, в том числе и в светском, куртуазном, искусстве, и в поэзии вагантов.

В эпоху Возрождения расцветает меценатство. Купцов, банкиров, которые, согласно взглядам того времени, занимались делом небогоугодным, меценатство облагораживало. Постепенно с укреплением абсолютизма покровителем и регулятором в мире искусства становится государство в лице короля и аристократии.

Во Франции в XVII веке создаются различные Академии: Французская академия, занимавшаяся изучением и развитием французского языка, Академии живописи и скульптуры, архитектуры, музыки. Академии формировали вкус, формулировали и диктовали правила художникам. Но эти каноны в эпоху классицизма (XVII — начало XIX века) воспринимались творческими личностями не как нечто пагубно ограничивающее и навязанное, а как достижения эстетики своего времени, великолепный итог многовековых поисков идеальных пропорций и правил, по которым создается красота. Настоящая революция в мире искусства произошла в эпоху романтизма (конец XVIII — середина XIX века), когда был провозглашен принцип свободы творчества. Конфликт личности и общества, поэта и толпы становится одной из главных тем. В то время буржуазия все более уверенно занимала место правящего класса и стала крупнейшим заказчиком на «рынке искусства». Богема возникала из нежелания потакать вкусам добропорядочных буржуа.

Особый образ жизни богемы первым описал французский писатель Анри Мюрже в романе «Сцены из жизни богемы» (1849). Само слово «богема» можно перевести как «цыганщина»: «богема», «люди из Богемии» — одно из названий цыган во Франции. И действительно, описанные Мюрже начинающие поэты, художники и композиторы, снимавшие бедные комнатки в студенческом Латинском квартале Парижа, напоминали артистичных свободолюбивых цыган. В романе Мюрже богемный образ жизни рассматривался как этап на пути к достижению успеха, который проходят многие начинающие художники. Герои жаждут признания и в конце романа достигают весомого успеха.

Богема во второй половине XIX века — это уже более сложное социокультурное явление. Представители богемы намеренно не стремились угодить заказчикам и примкнуть к маститым и успешным, поступившись своими принципами. В их среде поощрялись бескорыстие, жертвенное служение искусству, экстравагантность. Трезвость отвергалась, и богема опьянялась не только поэзией, любовью и идеями:

И на вине верхом — вперед,
В надмирный праздничный полет!
[5, *182*]

В поисках Музы они не останавливались ни перед чем, искали вдохновение в свободной любви, запутываясь в любовных треугольниках и прочих фигурах, экспериментировали с алкоголем и наркотиками, страдая от зависимостей.

Париж был центром, куда съезжались художники, поэты и композиторы со всего мира. Богема захватила окраину Парижа, беднейший Монмартр, и там создала уникальную атмосферу. В России богема вела куда более респектабельный образ жизни, укрывалась от повседневности в «башнях из слоновой кости». Самый известный салон Петербурга рубежа веков располагался в квартире Вяч. Иванова, которая находилась в башенной пристройке, и это место стали называть «Башней». Собрания у Вяч. Иванова имели определенную программу, хозяин и его супруга, Л. Зиновьева-Аннибал, создавали атмосферу, которая способствовала свободному диалогу. На «Башне» кроме собраний для широкого круга проходили «Вечера Гафиза» для своих. Участники этих вечеров облачались в экзотические костюмы, изображая героев произведений и исторических личностей древности, беседовали, пели, танцевали, вели себя достаточно откровенно.

С 1908 года в России появились арткабаре, театральные и литературные: «Кривое зеркало», «Летучая мышь», «Веселый театр для пожилых детей», «Дом интермедий», «Петрушка», «Богема» и многие другие. В легендарном петербургском кабаре «Бродячая собака» (1911–1915), месте встреч самых известных представителей богемы начала XX века, осуществлялись эксперименталь-

ные театральные постановки, часто шутливые, пародийные, играли в них знаменитые актеры, оформляли их модные художники, также в нем проводились литературные вечера, поэтические дуэли.

В Европе кабаре к тому моменту существовали уже почти 30 лет [6]. Это были мини-театры, в которых исполнялся французский шансон, лирические баллады о жизни бедняков и непризнанных нищих поэтов и ставились коротенькие пьесы, на которые также сильное влияние оказала городская культура низов общества. Кабаре облюбовала богема, так как в них царила атмосфера импровизации, свободы, фривольности, как и в их любимых кафе на Монмартре, куда захаживали представители социального низа, бездомные, воришки и проститутки.

Арт-кабаре в России были закрыты для случайных посетителей, они предназначались для богемы, а также для обеспеченных буржуа и аристократии. Кабаре «Кривое зеркало» располагалось во дворце Юсуповых. Кабачок «Бродячая собака» сначала создавался «для своих», туда попадали по рекомендации. Затем, для того чтобы кабаре приносило доход, в него стали пускать любопытствующую публику. Входной билет стоил очень дорого. В феврале 1915 года Маяковский взорвал скучноватый вечер в «Бродячей собаке», когда прочел там стихотворение «Вам!» (1915). Антивоенный, антибуржуазный пафос стихотворения, резкость слов возмутили публику. А. Ахматова присутствовала на том вечере: «Они [“фармацевты”] орали, а Маяковский стоял на эстраде совершенно спокойно и не шевелясь курил огромную сигару… Да. Вот таким я и запомнила его, очень красивым, очень молодым, большеглазым таким, среди воющих мещан» [27, *81*]. Понятно, почему Маяковский возмутил пришедших на вечер «фармацевтов», не ожидавших получить оскорбления за свои же деньги, однако, как было написано в «Биржевых ведомостях», многие представители богемы также выразили недовольство владельцу кабаре Б. К. Пронину [9].

Вопросы религии и пола, особой миссии России в мире волновали богему куда сильнее, чем насущные, социальные проблемы. В их жизни царил дух игры, они не столько жили, сколько создавали сюжеты из своей жизни. Их беззаботность резко контрастировала с серьезностью буржуа и мрачностью усталых рабочих. Футурист Б. Лившиц оставил воспоминания о том, как возвращался из «Бродячей собаки»: «Перед моими слипающимися глазами чредою сменялись, наплывая друг на друга, кусок судейкинской росписи, парчовый, мехом отороченный Лилин шугай, тангирующая пара, сутулая фигура Кульбина… нет, средневекового жонглера Кульбиниуса, собирающегося подбросить в воздух две преждевременно облысевших головы. Нет, это не лысины, а руки, лежащие на коленях, и на меня смотрит в упор не лобастый Николай Иванович, а пожилой рабочий в коротком полушубке. В глубине запавших орбит — темное пламя ненависти» [10].

Игнорирование «суровой реальности» обернулось для российской богемы трагедией. После революции многие эмигрировали. Оставшихся власть активно привлекала на свою сторону. Опыт Первой мировой войны показал, насколько эффективна массовая агитация. Искусство рассматривалось как важный инструмент пропаганды. Первый Народный комиссар просвещения РСФСР А. В. Луначарский поддерживал не только тех, кто встал на сторону революции, но и сомневающихся. Многие творческие люди ощущали необыкновенный подъем, связанный с тем, что революция, динамизм жизни того времени благоприятствовали напряженным поискам, экспериментам в творчестве. И. Одоевцева, описавшая жизнь полуголодной богемы послереволюционных лет, считала, что это было время, когда «дух торжествовал над плотью»: «В те дни я, как и многие, научилась попирать “скудные законы бытия”. В те дни я, как и многие, стала более духовным, чем физическим, существом… Мне было так интересно жить, что я просто не обращала внимания на голод и прочие неудобства» [23, *50*]. Первым серьезным ударом по богеме стал расстрел Н. Гумилева. Еще до революции он порвал с кругом Вяч. Иванова, спустился с «Башни». Он организовал в пику «небожителям» с «Башни» творческий союз «Цех поэтов» наподобие средневекового ремесленного объединения. И все же он был ярким представителем богемы и любил сильные жесты. По словам Г. Иванова, Гумилев аргументировал свое желание вернуться из Европы в Россию по-конкистадорски: «Я дрался с немцами три года, львов тоже стрелял. А вот большевиков я никогда не видел. Не поехать ли мне в Россию. Вряд ли это опаснее джунглей» [12]. Хотя об этой фразе мы узнаем со слов Г. Иванова, который как мемуарист вызывает много вопросов, она стала органичной частью образа Гумилева.

Вряд ли этот вечный конкистадор понимал всю степень опасности, когда, продолжая превращать свою жизнь в приключенческий роман, писал прокламации против власти [см.: 11]. Так же заядлый геймер порой теряет ощущение реальности. Гумилева обвинили в участии в заговоре против власти в составе Петроградской боевой организации В. Н. Таганцева. По словам писателя М. Слонимского, секретарь Луначарского рассказывал, как нарком звонил Ленину с просьбой помиловать Гумилева [25]. Однако поэт был расстрелян 26 августа 1921 года.

Многие представители богемы попали под молот репрессий, не только явные противники новой власти, но и те, кто поддержал ее всей душой. Трагичной оказалась судьба многих авангардистов. Большинство из них с пылким энтузиазмом приняли революцию. Маяковский участвовал в создании агитплакатов «Окна сатиры РОСТА». Для него, как и для других представителей авангарда, революция была шансом реализовать свои грандиозные творческие проекты по переустройству мира. Футуристы верили, что искусство способно изменить мир, общество и образ мыслей человека. Богема в России не всегда радушно принимала представителей авангарда из-за высокой степени радикальности их взглядов и методов, да и самим авангардистам было тесно в рамках богемной среды: им необходимо было активно взаимодействовать с публикой, дразнить обывателя.

Стихи футуристов, обэриутов были рассчитаны на декламацию, а не на чтение в уединении. Их выступления напоминали современные перформансы, в них эффектно соединялись все виды искусства, чтобы усилить воздействие на публику, огорошить и оставить ее в недоумении. Еще до революции кабаре «Розовый фонарь», в котором развлекать публику должны были футуристы, было закрыто сразу после открытия из-за выступления Маяковского. Он прочитал стихотворение «Нате!» (1913). Это вызвало такое возмущение у приглашенных буржуа, что в кабаре возникла потасовка с битьем бутылок и графинов.

В. И. Ленин не любил стихи Маяковского, вкусы у него были традиционные: «Все его писания штукарство, тарабарщина, на которую наклеено слово “революция”» [7, *71*]. Однако Ленин считался со вкусами молодежи, наиболее революционной части общества: «По моему убеждению, революции не нужны играющие с революцией шуты гороховые вроде Маяковского. Но если решат, что и они ей нужны, — пусть будет так» [там же].

Маяковский возглавил литературно-художественное объединение Левый фронт искусства (ЛЕФ) (1922–1929), ядром которого были футуристы. Это объединение не желало создавать искусство для узкого круга знатоков: «Отныне… отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах» [10]. Лефовцы, как и многие другие литературные группы, призывали истребить богемный дух. По их мнению, представитель богемы — индивидуалист, озабоченный прежде всего самореализацией и творческими амбициями, а лефовцы согласны были стать рупором власти: «Полонский мечтает даже о монополии на лозунги, он обвиняет “Леф” в том, что “Леф” “узурпирует свои лозунги у коммунистической партии”… Такая пошлость могла прийти в голову только человеку, не переварившему еще богемского старья, где вопрос “кто первый сказал” был основным. Вот где “методы, уместные в богемской среде, живущей нездоровой конкуренцией групп, группочек, направленьиц и отдельных непризнанных гениев, шумихой пытающихся создавать бум вокруг своего имени”» [17, *323*].

Одна из самых революционных идей лефовцев была сформулирована Н. Чужаком. Он считал, что в будущем искусство должно раствориться в жизни, так как новая жизнь сама по себе станет искусством, а труд рабочего уподобится творчеству [28]. Это перекликается с устремлениями богемы, выстраивавшей свою жизнь по законам искусства так, чтобы каждый поступок, жест, костюм, антураж были выразительными и насыщенными глубоким смыслом. Но представители богемы считали, что эта жизнь — удел лишь утонченных, творчески одаренных людей, да и о содержании такой жизни у них были иные представления.

В 1929 году «либеральный» Луначарский вынужден был подать в отставку и покинул Наркомпрос. В том же году началась травля Е. Замятина и Б. Пильняка из-за того, что их произведения, не одобренные для публикации в СССР, вышли за границей. Уровень агрессии и единодушие в критике обозначили новый крутой поворот во взаимоотношениях государства и деятелей искусства. Правда, в 1929 году за Замятина и Пильняка еще решались заступаться, открыто критикуя такие методы борьбы с писателями и советскую цензуру.

Представители некоторых литературных объединений высказывали мысль о необходимости выработать единый, правильный, курс развития советского искусства. Лефовцы с революционным задором готовы были буквально «гильотинировать» [19, *238*] критикой своих «врагов». Затем уже самих лефовцев яростно громила созданная в 1925 году Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП). Самыми яркими представителями и идеологами РАПП были А. А. Фадеев, Д. А. Фурманов, Ю. Н. Либединский, В. П. Ставский, Л. Л. Авербах. Эта организация общалась со своими противниками в директивном тоне, третировала «писателей-попутчиков». Попутчиками тогда называли тех, кто в целом поддержал революцию, но позволял себе критику власти или предпочитал нереалистичный, сложный для восприятия пролетариата стиль в искусстве.

Многих представителей богемы записали в попутчики, потому что они продолжали держаться независимо. Рапповцы считали попутчиками С. Есенина, А. Ахматову, О. Мандельштама, М. Зощенко, Б. Пастернака, И. Бабеля, М. Булгакова. Они обрушивались с критикой и на маститых писателей — М. Горького, А. Толстого, В. Маяковского. Главной мишенью РАПП стала группа «Перевал» (А. Малышкин, Э. Багрицкий и др., им был близок Б. Пильняк), не принимавшая идею социального заказа и выступавшая за искренность в искусстве и творческий поиск. Идейным вдохновителем «Перевала» был А. Воронский. В то время как рапповцы выдвигали лозунг «учебы у классиков», Воронский на посту редактора первого советского толстого литературного журнала «Красная новь» благосклонно принимал к печати новаторские по форме произведения: «Наше время крайне напряженных чувств, время битв, ломки, переустройства. Весь вопрос для искусства сейчас в том, как с помощью достигнутых ранее, крайне острых, индивидуальных, субъективных приемов достигнуть самых объективных изображений мира» [8, *561*]. Воронский был лично знаком с Лениным, состоял в постоянной переписке с Л. Д. Троцким и вместе с ним выступал против назойливого вмешательства партии в жизнь творческой интеллигенции. Воронский как участник «левой оппозиции», поддержавшей Троцкого после смерти Ленина, был изгнан из партии, сослан, вернулся, но в 1937 году был расстрелян.

В том же году был расстрелян глава РАПП, редактор журнала «На посту» Л. Авербах, лично нападавший на Воронского. Вслед за ним были репрессированы многие рапповцы. В судьбе Авербаха, как и в случае Воронского, судя по всему, роковую роль сыграла близость к партийной верхушке. Авербах был племянником Я. Свердлова, шурином наркома НКВД Г. Ягоды и лично общался со Сталиным. Он был арестован вслед за Ягодой и обвинен в проведении шпионско-террористической работы. Эта же близость к власти, вероятно, отразилась и на судьбе И. Бабеля — он был близким другом жены наркома НКВД Н. Ежова. Они оба были расстреляны в 1940 году.

Репрессии обрушивались не только на писателей, политически активных и близких к власти. Аполитичность, несерьезность, нежелание подчиняться общепринятым правилам, эпатаж также жестоко карались. Трагичной была судьба группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) (1927–1931), среди участников которой были Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий, К. Вагинов, К. Минц. Эта группа совершала свою революцию в искусстве: они создавали «чушь». Хармс писал в дневнике: «Меня интересует только “чушь”; только то, что не имеет никакого практического смысла… Геройство, пафос, удаль, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства» [19, *218*].

В то время, когда страна форсированно строила социализм, обэриуты разрушали, и в первую очередь — ожидания читателей, не давали им ни малейшего шанса ухватить мысль и мораль в их абсурдных, гротескных произведениях. Официозу обэриуты противопоставляли юмор и бессмыслицу, обывательской серьезности — эпатаж, детский задор. Неслучайно большинство обэриутов нашли работу в детских журналах. Их образ жизни с веселыми прогулками, посиделками в ресторанах был бы уместен на Монмартре, их вызывающий вид (Хармс носил коротенькие штанишки, как у мальчиков, пилотку с ослиными ушами), забавные выходки и представления, во время которых публика негодовала, наверняка понравились бы дадаистам в Европе. Отношение к ним в СССР емко было выражено в заголовке разгромной статьи 1930 года «Реакционное жонглерство». За несерьезность, «поэтическое озорство и хулиганство», за аполитичность автор статьи причислил их к «классовым врагам» [22].

В 1931 году Хармс и Введенский с некоторыми другими сотрудниками журналов были

арестованы по делу детского сектора Госиздата. В обвинении говорилось, что они создали антисоветскую группу и распространяли свои идеи через произведения в детских журналах. Тогда наказание не было суровым: их на некоторое время выслали из Ленинграда. Но во время войны они опять были арестованы: Введенский — по обвинению в контрреволюционной агитации, Хармс — за распространение пораженческих настроений. Введенский умер во время этапирования в лагерь, Хармс умер от голода в первую блокадную зиму в психиатрической больнице, куда попал, пытаясь избежать расстрела.

В 1932 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В нем была обозначена задача создания единого творческого союза писателей, который должен был упразднить все существовавшие на тот момент литературные группы и союзы. В 1934 году их заменил Союз писателей СССР. Создавались союзы художников, архитекторов, композиторов, кинематографистов, журналистов.

Государство ликвидировало не только многообразие творческих объединений, оно поставило задачу выработать единый метод в искусстве, который бы наиболее эффективно помогал в строительстве нового общества и в воспитании советского гражданина. Очевидно было, что массовому читателю проще всего воспринимать реалистический метод в искусстве. Луначарский в 1933 году указал на необходимость внести важную корректировку в принцип реалистического изображения действительности: настоящее должно корректироваться оптимистичным взглядом автора в будущее. Луначарский писал: «Представьте себе, что строится дом, и когда он будет выстроен, это будет великолепный дворец. Но он еще не достроен, и вы нарисуете его в этом виде и скажете: “Вот ваш социализм, а крыши-то и нет”. Вы будете, конечно, реалистом — вы скажете правду: но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда. Социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, какой строится дом… что у него будет крыша. Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит… тот реалист буржуазный и поэтому — пессимист, нытик и зачастую мошенник и фальсификатор и во всяком случае вольный или невольный контрреволюционер и вредитель» [15].

В 1933 году началась дискуссия о формализме. Формалистами в то время называли тех, кто тяготел к сложной художественной форме, творил в нереалистичной манере, искал новые приемы, ориентировался на западное искусство. В 1936 году выходит ряд статей, в которых громят формалистов, самая известная — «Сумбур вместо музыки» об опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Считалось, что за сложной формой легче скрыть пустословие или враждебный смысл. Об этом писал М. Горький: «Формализм как “манера”, как “литературный прием” чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души. Человеку хочется говорить с людьми, но сказать ему нечего, и утомительно, многословно, хотя иногда и красивыми, ловко подобранными словами он говорит обо всем, что видит, но чего не может, не хочет или боится понять... Некоторые авторы пользуются формализмом как средством одеть свои мысли так, чтоб не сразу было ясно их уродливо враждебное отношение к действительности, их намерение исказить смысл фактов и явлений. Но это относится уже не к искусству слова, а к искусству жульничества» [9].

Дискуссии по большому счету не было, «формалисты» каялись в снобизме, оригинальничанье и выражали готовность отречься от своих заблуждений. В ходе «дискуссии» реалистический метод был признан единственно приемлемым в советском искусстве. В Уставе Союза писателей СССР были закреплены основные принципы социалистического реализма: дидактизм, реалистичное изображение действительности с учетом исторической перспективы, доступность массовому читателю.

Государство, утверждая принцип единообразия, действовало методом кнута и пряника. В 30-е годы лояльных художников поощряли, одаривая квартирами, дачами, путевками и высокими гонорарами. Среди многих деятелей искусства началась яростная борьба за власть, материальные блага и привилегии, и происходила она не только на самом верху: «…желание иметь материальные блага деформировало поведение литераторов: “Интеллигентные умные люди, писатели рассорились из-за того, кому в первую очередь ставить забор. И до того дошли, что разговаривать перестали друг с другом…”» [1]. Когда О. Мандельштам был в ссылке, к нему на несколько месяцев подселили писателя Н. К. Костарева. Но тот сумел вписаться в квартиру на постоянной основе и позднее выписать оттуда жену Мандельштама Надежду Яковлевну. Происходило это, ви-

димо, при поддержке В. П. Ставского, сменившего М. Горького на посту председателя правления Союза писателей СССР. От Костарева Ставский узнал о незаконных приездах Мандельштама в Москву и сообщил о них в марте 1938 года в письме наркому НКВД Н. Ежову. В этом письме Ставский настойчиво просил решить «вопрос об Мандельштаме» [21, *81*] и о писателях, которые оказывали ему материальную и моральную поддержку. Это письмо стало основанием для ареста Мандельштама. Он был осужден на пять лет лагерей за контрреволюционную деятельность. 27 декабря 1938 года Мандельштам умер в пересыльном лагере.

Искусство соцреализма настолько эффективно вдохновляло и поддерживало энтузиазм в людях, что государство с не меньшим энтузиазмом щедро поощряло труд работников искусства. И они начали превращаться в новую элиту. Творческий человек в социалистическом государстве должен был существовать в одном пространстве с народом, но на деле жизнь творческой интеллигенции была довольно закрытой и заметно отличалась по уровню комфорта от жизни среднестатистического советского человека. Вместо богемы как свободного сообщества, где творческий человек ощущал моральную поддержку, но не был защищен в материальном плане, в СССР писателям обеспечивали комфортные материальные условия для творчества с помощью государственных творческих организаций, Союза писателей и Литфонда. Однако на деле в условиях цензуры и единообразия комфортнее всего себя чувствовали середнячки от искусства.

Н. Я. Мандельштам писала о формировании нового типа «советского вельможи»: «Щербакова я не случайно назвала вельможей. Самый физический тип деятеля у нас менялся. До середины двадцатых годов мы всюду сталкивались с бывшими подпольщиками… Резкие, уверенные в своей непререкаемой правоте, они охотно пускались в споры, агитировали, часто бывали грубы… Постепенно их сменили… эдакие рубахи-парни… На их место пришли молчаливые дипломаты — каждое слово на вес золота» [16, *165*].

Всеобщее образование создало массового читателя, но вкусы большинства остались вкусами массы, вкусами мещан. Как писал Набоков, «обыватель — явление всемирное. Оно встречается во всех классах и нациях. Английский герцог может быть столь же вульгарным, как американский пастор, французский бюрократ или советский гражданин. У Ленина, Сталина и Гитлера представление об искусстве и науке было насквозь буржуазным. Рабочий или шахтер нередко оказываются такими же откровенными буржуа, как банковский служащий или голливудская звезда» [20, *385*].

В смерти Блока (1921), самоубийствах Есенина (1925) и Маяковского (1930) не последнюю роль сыграло разочарование, вызванное возрождением духа мещанства, появлением новых «хозяев жизни», растущей бюрократизацией. Блок умер от неизвестной болезни — последние месяцы своей жизни он пребывал в состоянии крайнего нервного истощения. Он воспринимал революцию 1917 года как вихрь, который должен очистить мир от скуки, мещанства и пошлости («Интеллигенция и революция», 1918). После революции Блок вынужден был много времени уделять административной рутине, принимать участие в многочисленных заседаниях, в работе различных комиссий, секций, советов, заниматься редакционной работой. Он не мог сосредоточиться на творчестве, перестал писать стихи. За несколько месяцев до смерти в докладе, посвященном юбилею Пушкина, он, рассуждая о причинах гибели великого поэта, вероятно, размышлял и о своем состоянии: «Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл» [4, *525*].

На самоубийство Есенина Маяковский откликнулся стихотворением, в котором отверг версию о том, что виновата богема, которая дескать опаивала поэта. Зато Маяковский резко отозвался о представителях РАПП, которые навязывают свое выхолощенное, «правильное», искусство: «Вы бы в день писали строк по сто, утомительно и длинно, как Доронин» [18, *101*]:

А по-моему,
осуществись
такая бредь,
на себя бы
раньше наложили руки.
Лучше уж
от водки умереть,
чем от скуки! [18, *102*].

Маяковский вместе с лефовцами еще в 1923 году констатировал возвращение к прошлому, к собраниям сочинений маститых и к более легкой, менее революционной по форме и духу литературе: «“Новейшая” литература (Серапионы, Пильняк и т. д.) — усвоив и разжижив наши приемы, сдабривают их символистами и почтительно и тяжело приноравливают к легкому нэпо-чтению… С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начищивает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного въезда в Москву» [2, *6*]. В конце 20-х годов стало очевидно, что Маяковский не вписывается в рамки, навязываемые государством, что он слишком громогласен и резок, что он непонятен серьезной советской молодежи. На творческой встрече со студентами он читал поэму «Во весь голос». Использование грубой лексики в поэме вызвало у студентов такое же возмущение, как когда-то у «фармацевтов». На этот раз Маяковский не был столь же невозмутим, как в 1915 году, и вынужден был прервать чтение поэмы [см.: 24, *602–614*]. Через пять дней он покончил с собой.

Великая Отечественная война и годы восстановления после нее сплотили страну. В период хрущевской оттепели многие люди ощущали необыкновенное воодушевление. Государство ослабило свою железную хватку, постепенно приходила стабильность. С середины 1960-х начался период застоя, причем некоторые творческие люди считали, что застой образовался и в душе у многих простых советских граждан, превращавшихся в самодовольных мещан. Романтическая оппозиция — поэт и толпа — актуализировалась с новой силой. Из сопротивления этому новому, советскому, мещанину и унылым стандартам официального искусства появилось искусство андеграунда и образовалась новая богема.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антипина В. А.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930–1950-е годы. М., 2005. URL: https://litresp.ru/kniga/ru/%D0%90/antipina-valentina-alekseevna/povsednevnaya-zhiznj-sovetskih-pisatelej-1930-1950-e-godi (дата обращения: 28.10.2019)
2. *Арватов Б., Асеев Н., Брик О., Кушнер Б., Маяковский В., Третьяков С., Чужак Н.* За что борется ЛЕФ // ЛЕФ : журнал Левого фронта искусств. М.; Петроград, 1923. № 1. С. 3–7.
3. *Аронсон О.* Богема: опыт сообщества (наброски к философии асоциальности). М., 2002. 96 с.
4. *Блок А. А.* О назначении поэта // Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. М. : Художественная литература, 1971.
5. *Бодлер Ш.* Цветы зла. М. : Наука, 1970. 479 с.
6. *Букс Н.* Драматургия кабаре и театров миниатюр Серебряного века. Введение в историю кабаретной литерауры // Кабаретные пьесы Серебряного века. М.: ОГИ, 2008. С. 9–46.
7. *Валентинов Н. В.* Встречи с Лениным. М.; Берлин : *Chalidze Publications*, 2017. 355 с.
8. *Воронский А. К.* О новом реализме // Искусство видеть мир / А. К. Воронский. М. : Сов. писатель, 1987. С. 538–561.
9. *Горький М.* О формализме // Правда. 1936. 9 апреля. URL: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-86.htm (дата обращения: 28.10.2019)
10. Декрет № 1 «О демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)» // Газета футуристов, 1918. № 1. URL: http://lef.nekrasovka.ru/manifest (дата обращения: 28.10.2019)
11. *Зобнин Ю. В.* В час гиены: документальная повесть // Москва, 2008. № 8. С. 9–46.
12. *Иванов Г. В.* Гумилев // Литературные портреты. М.; Берлин, 2017. URL: http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=439646 (дата обращения: 28.10.2019)
13. *Катянян В. А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М. : Советский писатель, 1985. 648 с.
14. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. Л. : Советский писатель, 1989. 720 с.
15. *Луначарский А. В.* Доклад на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года. URL: http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm/ (дата обращения: 28.10.2019)
16. *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М. : Согласие, 1999. 576 с.
17. *Маяковский В. В.* Выступление на заседании сотрудников журнала «Новый Леф» 5 марта 1927 года // Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 12. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959.
18. *Маяковский В. В.* Сергею Есенину («Вы ушли, как говорится, в мир в иной...») // Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 7. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 100–105.
19. *Н. А. (Асеев Н.)* Книгозор // ЛЕФ. М.; Петроград, 1923. № 1.

20. *Набоков В. В.* Пошляки и пошлость // Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 385.
21. *Нерлер П.* Осип Мандельштам и его солагерники. М. : АСТ, Времена 2, 2015. 544 с.
22. *Нильвич Л.* Реакционное жонглерство. Об одной вылазке литературных хулиганов // Смена. 1930. № 81. 9 апреля. URL: http://rulibs.com/ru_zar/poetry/vvedenskiy/1/j76.html (дата обращения: 28.10.2019)
23. *Одоевцева И.* На берегах Невы. М. : Художественная литература, 1989. 334 с.
24. *Славинский В. И.* Последнее выступление Владимира Владимировича Маяковского // Маяковский в воспоминаниях современников. М. : Художественная литература,1963. С. 602–614.
25. *Слонимский М. Л.* Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве. Рукопись с авторской правкой. М.: Собрание А. К. Станюковича. (Машинопись). URL: https://gumilev.ru/biography/149/ (дата обращения: 28.10.2019)
26. *Хармс Д.* Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние. Записные книжки. Письма. Дневники. Запись от 31 октября 1937 г. // Новый мир, 1992. № 2. С. 218.
27. *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М. : URSS, 1998. 168 с.
28. *Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ : журнал Левого фронта искусств. 1923. № 1. С. 12–39.

O. M. Kirillina

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

LITERARY BOGEMIA IN RUSSIA AND IN THE USSR. REVOLUTION AND BOHEMIA

Bohemia arose in opposition to the values and to the way of life of bourgeoisie at the moment when bourgeoisie became the largest customer in the art market. In Russia bohemia was more respectable, far from social problems and less revolutionary than in Europe, that is why representatives of the Russian avant-garde did not feel very comfortable in the restrictive bohemian environment. In the first years after the Revolution, the intense struggle of various art groups stimulated creative search and bohemia could find quite a comfortable niche. However the abolition of all art groups except the Union of Soviet Writers as well as the approval of the only acceptable method, socialist realism, in the early 1930s eliminated the existence of such a free and asocial community as bohemia. Many poets and writers were repressed. These were not only critics of the government, but also totally apolitical or too revolutionary nonconformists, such as members of the OBERIU. Writers were destroyed not only by the state, but also by the deep disappointment due to the return of the spirit of Academism, Philistinism and bureaucratization, which penetrated the art world. At the same time loyal poets and writers generously endowed by the state turned into an elite.

Keywords: bourgeoisie, tower, art cabaret, RAPP against Pereval, fate of avant-garde associations LEF and OBERIU, repressions and suicides of poets, socialist realism, the Union of Soviet Writers

DOI: 10.34684/hon.202001009

Received: October 14, 2019
Accepted: November 25, 2019

Information about the author:
Olga M. Kirillina — Ph.D. (Philology), Associate Professor of the Interfaculty Department of Humanitarian Disciplines
kirillinao@mail.ru
ORCID: 0000–0002–0152–9665

REFERENCES

1. Antipina V. A. Povsednevnaja zhizn' sovetskikh pisatelei. 1930–1950e gody [Everyday Life of Soviet Writers. 1930s–1950s.]. Moscow, 2005. (In Russian). Available at: https://litresp.ru/kniga/ru/%D0%90/antipina-valentina-alekseevna/povsednevnaya-zhiznj-sovetskih-pisatelej-1930-1950-e-godi (accessed: 28.10.2019)
2. Arvatov B., Aseev N., Brik O., Kushner B., Mayakovskii V., Tret'yakov S., Chuzhak N. What the LEF is Fighting for. *LEF*. Moscow; Petrograd, 1923, no. 1, pp. 3–7. (In Russian)
3. Aronson O. Bogema: opyt soobshchestva [Bohemia: Community Experience]. Moscow, 2002. 96 p. (In Russian)
4. Blok A. A. Collected Works : in 6 vol. Vol. 5: O naznachenii poeta [About the Poet's Vocation]. Moscow, 1971. 525 p. (In Russian)
5. Bodler Ch. Tsvety zla [The Flowers of Evil]. Moscow, 1970. 479 p. (In Russian)
6. Buks N. Dramaturgy of Cabarets and Silver Age Miniature Theaters. Introduction to Cabaret Literature. *Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [*Silver Age Cabaret Pieces*]. Moscow, 2008, pp. 9–46. (In Russian)
7. Valentinov N. V. Vstrechi s Leninym [Meetings with Lenin]. Moscow, Berlin, 2017. 355 p. (In Russian)
8. Voronskij A. K. Iskusstvo videt' mir. O novom realizme [The Art of Seeing the World. On the New Realism]. Moscow, 1987, pp. 538–561. (In Russian)
9. Gor'kij M. About Formalism. *Pravda*, 1936, April 9. (In Russian). Available at: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-86.htm (accessed: 28.10.2019)
10. Decree no. 1 on the Democratization of the Arts: Fence Literature and Street Painting. *Gazeta futuristov* [*Futurists' Newspaper*]. 1918, no. 1. (In Russian) Available at: http://lef.nekrasovka.ru/manifest (accessed: 28.10.2019)
11. Zobnin Ju. V. At Hyena Hour. *Moskva* [*Moscow*]. 2008, no. 8, pp. 9–46. (In Russian)
12. Ivanov G. V. Literaturnye portrety [Literary Portraits]. Moscow; Berlin, 2017. (In Russian) Available at: http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=439646 (accessed: 28.10.2019)
13. Katjanjan V. A. Mayakovskii: Khronika zhizni i deyatel'nosti [Mayakovsky: Chronicle of Life and Activity]. Moscow, 1985. 648 p. (In Russian)
14. Livshits B. Polutoraglazyj strelets: stikhotvorenija, perevody, vospominaniya [One and a Half-Eyed Sagittarius: Poems, Translations, Memories]. Leningrad, 1989. 720 p. (In Russian)
15. Lunacharskii A. V. Report at the 2nd Plenum of the Organising Committee of the Union of Soviet Writers on February 12, 1933. (In Russian) Available at: http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm/ (accessed: 28.10.2019)
16. Mandel'shtam N. Ya. Vospominaniya [Memories]. Vol. 1. Moscow, 1999. 579 p. (In Russian)
17. Mayakovskii V. V. Collected Works : in 13 vol. Vol. 12: Vystuplenie na zasedanii sotrudnikov zhurnala Novyi Lef [Speech at the Meeting of New Lef Magazine Staff on March 5, 1927]. Moscow, 1959. (In Russian)
18. Mayakovskii V. Collected Works : in 13 vol. Vol. 7: Sergeyu Eseninu [To Sergei Yesenin]. Moscow, 1957, pp. 100–105. (In Russian)
19. N. A. (Aseev N.) Book Reader. *LEF*. Moscow; Petrograd, 1923, no. 1, pp. 238. (In Russian)
20. Nabokov V. V. Lektsii po russkoi literature [Lectures on Russian Literature]. Moscow, 1996, pp. 385. (In Russian)
21. Nerler P. Osip Mandel'shtam i ego solagerniki [Osip Mandelstam and His Cellmates]. Moscow, 2015. 544 p. (In Russian)
22. Nil'vich L. Reactionary Juggling: About One Sortie of Literary Bullies. *Smena* [*Change*]. 1930, no. 81, April 9. (In Russian) Available at: http://rulibs.com/ru_zar/poetry/vvedenskiy/1/j76.html (accessed: 28.10.2019)
23. Odoevtseva I. Na beregakh Nevy [On the Banks of the Neva]. Saint Petersburg, 2007. 334 p. (In Russian)
24. Slavinskii V. I. The Last Speech of Vladimir Vladimirovich Mayakovsky. *Mayakovskii v vospominaniyakh sovremennikov* [*Mayakovsky in the memories of contemporaries*]. Moscow, 1963, pp. 602–614. (In Russian)
25. Slonimskii M. L. From the Memories of N. S. Gumilyov. Moscow. (In Russian) Available at: https://gumilev.ru/biography/149/ (accessed: 28.10.2019)
26. Kharms D. God, What a Terrible Life and What a Terrible State I Have: Notebooks. Letters. Diaries. *Novyj mir* [*New World*]. 1992, no. 2, pp. 218. (In Russian)
27. Chernykh V. Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoi [The Chronicles of Life and Work of Anna Akhmatova]. Vol 1. Moscow, 1996. 168 p. (In Russian)
28. Chuzhak N. F. Under the Sign of Life Building (Experience in Perception of Modern Art). *LEF*. Moscow; Petrograd, 1923, no. 1, pp. 12–39. (In Russian)

Е. А. Артамонова

Университет Центрального Ланкашира (UCLan)
Престон, PR1 2HE Великобритания

ИЗ РОССИИ В ВЕЛИКОБРИТАНИЮ И ОБРАТНО ЧЕРЕЗ ЛА-МАНШ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОТКРЫТИЯ ПЕРИОДА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ И «ОТТЕПЕЛИ»

(по следам архивных находок и зарубежных публикаций)

Русская музыка пользовалась интересом и уважением британской аудитории на протяжении всего XX века. Музыкальная жизнь Лондона периода Второй мировой войны была насыщена интересными концертами, в которых исполнение русской музыки не ограничивалось только лучшими, любимыми произведениями признанных композиторов царской России. Они исполнялись вместе с сочинениями советского периода, несмотря на их стилистическую новизну, благонадежность или нелояльность их авторов к власти. Эти концерты заложили хороший фундамент и начало активному обмену между музыкантами обеих стран на рубеже хрущевской оттепели, когда лучшие представители советского исполнительства в начале 1950-х годов ступили на британскую землю, а британские на российскую. Личные контакты музыкантов, а не только те, которые поддерживались на правительственном уровне (например, Советско-Британским Соглашением по Культуре 1959 года), развивали совместные музыкальные инициативы в обеих странах не менее результативно. Ярким примером тому явилась творческая деятельность Вадима Борисовского и его переписка с коллегами из Великобритании, которая началась намного раньше.

Обсуждение этих тем и вопросов в настоящей статье основано на архивных и ранее неизвестных материалах, полученных из Москвы и Лондона.

Ключевые слова: концертные программы, гастроли, «Промс», Лондонский Симфонический Оркестр, Лондонский Филармонический Оркестр, Би-Би-Си, Вадим Борисовский, Лайонел Тертис

DOI: 10.34684/hon.202001010

Статья поступила в редакцию: 19 декабря 2019
Рекомендована в печать: 31 января 2020

Сведения об авторе:
Артамонова Елена Анатольевна — доктор философии, лектор (Великобритания)
EArtamonova@uclan.ac.uk
ORCID: 0000-0002-2221-1955

Русская музыка пользовалась интересом и уважением британской аудитории на протяжении всего XX века. Музыкальная жизнь Лондона периода Второй мировой войны была насыщена интересными концертами. Они были посвящены не только Чайковскому и композиторам русской национальной школы XIX и рубежа XX веков, таким как Глинка, Мусоргский, Бородин, Балакирев, Аренский, Лядов, Римский-Корсаков, Глазунов и Рахманинов, но и определенным произведениям советских композиторов. Конечно, эти концерты осуществлялись исключительно силами британских музыкантов и приглашенных исполнителей из других стран Запада. Тем не менее они заложили хороший фундамент и начало активному обмену между музыкантами обеих стран, который осуществился на практике на рубеже хрущевской оттепели, когда в начале 1950-х годов лучшие представители советского исполнительства ступили на британскую землю.

УСТРОИТЕЛИ КОНЦЕРТОВ РУССКОЙ МУЗЫКИ В ЛОНДОНЕ

Архив Королевского Альберт-холла содержит длинные списки концертных программ,

в которых исполнялась русская музыка [5][1]. Их устроители/промоутеры сами являлись большими поклонниками русской культуры. Среди них такие дирижеры, как основатель ежегодной серии «Променад-концертов», сегодня известных как «Промс», сэр Генри Вуд и его ассистент-дирижер Бэзил Камерон, а также Анатоль Фистулари, имевший российское происхождение, и сэр Адриан Боулт, который в начале своей карьеры работал в антрепризе Сергея Дягилева «Русские сезоны». Среди устроителей русских программ были также успешные в мире классической музыки импрессарио, включая Гарольда Холта, который организовывал концерты таких выдающихся музыкантов, как Григорий Пятигорский, Сергей Рахманинов и Владимир Горовиц, а также промоутеры Киф Даглас и Джей Померой, тратившие свои средства, поддерживая классическую музыку.

Мероприятия и концерты по сбору средств на поддержку воюющим советским союзникам проходили под патронажем Общества Культурных Связей Британского Содружества и СССР, основанного в 1924 году, фонда «Помощь России» под патронажем госпожи Клементины Черчилль, общества «Красного Креста» и ассоциации «Скорой помощи святого Иоанна» под патронажем герцога Глостерского, а также ООО «Лондонская музыка, искусство и драма».

Благодаря совместным усилиям в период с сентября 1941 по сентябрь 1942 года прошла серия из четырех концертов под названием «Славянская музыка», сыгранных Лондонским Симфоническим Оркестром (ЛСО). «Воскресные концертные сезоны Гарольда Холта, 1941–1942» включали концерт № 9 (29 ноября 1942 года), составленный полностью из русских произведений. В исполнении Лондонского Филармонического Оркестра (ЛФО) под управлением сэра Генри Вуда прозвучали «Классическая симфония» Прокофьева, Симфония № 2 Бородина, «Жар-птица» Стравинского и первая часть Симфонии № 7 Шостаковича. На вечере под названием «Дань Рахманинову», состоявшемся в июне 1943 года, были представлены Концерты для фортепиано № 2 и № 3, а также «Рапсодия на тему Паганини» в исполнении британского пианиста российского происхождения Бенно Моисеевича и ЛСО под управлением дирижеров сэра Генри Вуда и Кифа Дагласа.

«ФЕСТИВАЛЬ РУССКОЙ МУЗЫКИ»

Восемь концертов ЛСО и Александра-Хора под управлением Бэзила Камерона, Джона Барбиролли и Анатоля Фистулари сформировали «Фестиваль русской музыки», прошедший 19–26 сентября 1943 года. Помимо хорошо известных композиторов периода Российской Империи (таких, как Чайковский, Мусоргский и Скрябин), в программах прозвучали сочинения советского периода, включая музыку тех авторов, кто переживал в тот момент непростые отношения с советской властью. Среди них «Завод. Музыка машин» (1926–1928) Александра Мосолова, который отсидел в тюрьме в 1937–1938 годах по сфабрикованному обвинению в шпионской деятельности и только-только в 1942 году вернулся из ссылки. Партитура «Завода» была издана в СССР трижды: в 1929, 1931 и 1934 годах. Она была также доступна и на Западе благодаря усилиям Международного Общества Современной Музыки и успешным исполнениям «Завода» в Берлине, Льеже, Вене, Париже, Риме и Нью-Йорке в начале тридцатых годов, до начала Сталинских чисток, которые свели на нет зарубежные контакты [14, *15*, *129*].

Вероятнее всего, лондонские промоутеры «Фестиваля русской музыки» не имели полной картины о действительном состоянии дел в СССР и при составлении программ этих концертов опирались на свой музыкальный вкус [7]. Тем не менее они, безусловно, понимали, как хотя бы внешне умилостивить представителей советской власти. Так, 25 сентября на седьмом концерте фестиваля была исполнена «Поэма о Сталине (Песня ашуга)» для смешанного хора и оркестра А. Хачатуряна (1936). Это типичный для того времени жанр музыкального сочинения — прославления личности Сталина[2], написанного на слова народного поэта-менестреля ашуга Мирзы из Тауза и основанного на экзотических ритмах Азербайджана. При всех заслугах А. Хачатуряна, обладавшего неоспоримым, неординарным талантом, это далеко не лучшее его произведение. Фести-

[1] Вся информация и цитаты, заимствованные из английских источников и публикаций, переведены на русский язык автором статьи Е. А. Артамоновой.

[2] Среди других од и песен, прославляющих Сталина: «Спасибо Великому Сталину» Л. Половинкина на слова И. Добровольского, «Песня о Сталине» И. Дунаевского на слова М. Инюшкина и многие другие.

вальная программа включала также музыкальные жемчужины русского репертуара: «Жар-птицу» И. Стравинского, Симфонию № 1 и Концерт для фортепиано и трубы со струнным оркестром Д. Шостаковича, исполненный Эйлин Джойс (которая в 1956 году участвовала в гастролях ЛФО в СССР), а также Концерт для фортепиано № 3 Прокофьева в исполнении австралийца Ноэла Мьютон-Вуда, игру которого отличали необыкновенное техническое совершенство и красивейший звук в кантабиле[3].

РУССКИЕ ПРЕМЬЕРЫ 1943 И 1944 ГОДОВ

1943 и 1944 годы в Великобритании были плодотворными как в плане русско-советских музыкальных премьер, так и мероприятий по сбору средств в помощь СССР. Среди них Концерт для фортепиано Д. Кабалевского, исполненный в 1943 году пианисткой Харриет Коен[4] и ЛСО под управлением дирижера Анатоля Фистулари — музыкантами, которые давно были известны как исполнители русско-советской музыки [13, *266*]. Британская премьера Симфонии № 6 Шостаковича состоялась в лондонском театре Аделфи 24 октября 1943 года, ее представил слушателям ЛФО под управлением Анатоля Фистулари[5].

25 октября 1943 года боксерские поединки в поддержку Национального Комитета Рабочих «Помощь России» прошли в Королевском Альберт-холле. Через четыре месяца после этого мероприятия, 23 февраля 1944 года, состоялся концерт под названием «Салют Красной Армии», полностью составленный из сочинений английских композиторов и посвященный 26 юбилею со дня основания Красной Армии. Доктор Малколм Сарджент дирижировал ЛСО, который исполнил произведения Генделя, Элгара, Уолтона, Ральфа Воан-Уильямса, Моэрана, Арнольда Бакса и сэра Артура Блисса.

«Второй фестиваль русской музыки» прошел в июне 1944 года и состоял из семи концертов, в которых принял участие ЛСО под управлением дирижеров сэра Адриана Боулта, доктора Хифкот Статема, Альберта Коутса и Анатоля Фистулари. Артистической вершиной, безусловно, стал пятый концерт, который состоялся 5 июня 1944 года с участием Николая Метнера, вернувшегося к исполнительской деятельности после серьезных проблем со здоровьем. Он представил премьеру только что завершенного им Концерта № 5 для фортепиано с оркестром. Второй фестиваль включал также ряд ярких произведений других здравствовавших русских и советских музыкантов. Среди них «Петрушка» И. Стравинского, английские премьеры балетной сюиты «Золотой Век» Д. Шостаковича, «Поручик Киже» С. Прокофьева и Симфония № 2 Д. Кабалевского, ставшая визитной карточкой этого композитора на Западе.

Безусловно, эти концертные инициативы и составление программ в большей степени имели западное происхождение. Эмигранты И. Стравинский и Н. Метнер считались в Советском Союзе изменниками только потому, что уехали и остались на Западе. Исполнение их музыки, а тем более в содружестве с благонадежными советскими композиторами Д. Шостаковичем и С. Прокофьевым, не говоря уже о функционере Д. Кабалевском, было невозможным на российской земле во время правления Сталина. Однако знакомство с творчеством яркого музыкального соцветия русских композиторов стало возможным за рубежом, что продемонстрировало единство русских во всем мире в борьбе против злейшего врага в священной войне за Отечество.

РУССКИЕ «ПРОМС» ВОЕННОГО ПЕРИОДА

«Променад-концерты» военного периода с симфоническими оркестрами ЛСО, ЛФО и Би-Би-Си, а также Хоровым Обществом Би-Би-Си заслуживают отдельного

---

[3] «Симфония» В. Шебалина без указания номера (видимо, первая, хотя к тому времени Шебалин был автором уже четырех симфоний) значится в программе второго концерта фестиваля, прошедшего 20 сентября 1943 года, а также хорошо известная «Фестивальная увертюра» Н. Будашкина (1937).

[4] Предки Хариет Коен покинули Российскую Империю в начале XIX века. Коен гастролировала в Москве и Ленинграде весной 1935 года, что сыграло важную роль в ее дальнейшей концертной деятельности. Она стала первым зарубежным исполнителем сочинений советских авторов на Западе, в том числе прелюдий Шостаковича, произведений Половинкина и Кабалевского, что тем более знаменательно, так как прежде она считалась пионером, представлявшим исключительно британское фортепианное наследие, в частности сочинения Бакса, Блисса, Айленда и Воан-Уильямса.

[5] Через месяц, 27 ноября 1943 года, эта симфония была исполнена тем же составом в Королевском Альберт-холле в концерте «Русская музыка» по заявке Общества Культурных Связей Британского Содружества с СССР.

упоминания. Период между «Пром 2» сезона 48 в 1942 году и «Пром 39» сезона 51 в 1945 году включал четырнадцать концертов под названиями «Русский концерт» и «Чайковский концерт», сыгранный в честь особо уважаемого британскими слушателями русского композитора. И это не считая других выступлений, в программе которых исполнялись отдельные сочинения русских музыкантов.

Золотой, юбилейный сезон 1944 года представил в июне два «Русских концерта», а сезоны 1942–43 и 1945 годов — по четыре, проходивших с июня по сентябрь. Интересно отметить, что «Пром 14» 13 июля 1942 года, «Пром 8» 28 июня 1943 года и «Пром 38» 2 августа 1943 года имели общее название «Вагнер-Чайковский концерт», в их программе исполнялись произведения обоих композиторов. В СССР военного времени такое музыкальное сочетание невозможно было представить в связи с негативным восприятием музыки Вагнера.

Самым крупным событием «Промс» в 1942 году стала английская премьера Симфонии № 7 (Ленинградской) Шостаковича, исполненной 29 июня ЛФО под руководством сэра Генри Вуда. Восемью днями ранее, 22 июня 1942 года, этот же состав исполнителей осуществил мировую радио-премьеру «Ленинградской» симфонии, транслировавшейся одной из студий Би-Би-Си. Особым артистическим событием стал Концерт для фортепиано А. Хачатуряна, представленный 27 июля 1942 года на «Пром 26» Симфоническим Оркестром Би-Би-Си и английской пианисткой Мура Лимпани, которая еще в апреле 1940 года осуществила британскую премьеру этого сочинения с дирижером-композитором Аланом Бушем в лондонском Квинс-зале, разрушенном бомбежками в 1941 году.

Среди других знаменательных программ, помимо сочинений Стравинского, Бородина, Рахманинова, Мусоргского, Лядова и Глинки, 19 июля 1943 года прозвучала «Увертюра» ор. 25 Виссариона Шебалина, а 1 июля 1943 года — кантата «Александр Невский» С. Прокофьева и английская премьера «Увертюры на русские народные темы» Ан. Александрова. Первый год «Промс», проведенный без его основателя сэра Генри Вуда, который скончался в 1944 году, включал английские премьеры «Песни ликования» Александра Веприка (3 сентября 1945 года), увертюры «Дружба народов» Рейнгольда Глиэра и Симфонии № 5 Д. Шостаковича (13 сентября 1945 года).

ПОСЛЕВОЕННЫЕ РУССКИЕ КОНЦЕРТЫ

В послевоенное время продолжился курс на освоение русской музыки в основном силами ЛФО, ЛСО и Би-Би-Си в концертах под названием «Русская программа», «Ночь Чайковского», «Чайковский концерт» и «Дань Рахманинову», а также исполнение музыки русско-советских композиторов в разных концертах «Промс». Безусловно, ярчайшим событием послевоенных премьер советской музыки на английской земле стала Симфония № 9 Д. Шостаковича, представленная ЛСО 27 июля 1946 года. Это был первый концерт «Промс», или, как его называют британцы, «Первая ночь Промс», нового сезона, что лишь подчеркивает особую важность данной премьеры для Би-Би-Си — организатора «Промс». 23 февраля 1950 года ЛФО под руководством дирижера Эдварда Ван Бейнум исполнил английскую премьеру Симфонии № 6 ор. 111 С. Прокофьева, которая была записана для радиотрансляции по Би-Би-Си 1 марта 1950 года.

Таким образом, можно заключить, что концерты, в которых на территории Великобритании исполнялась русская музыка, не ограничивались только произведениями признанных композиторов царской России, их сочинения исполнялись наряду с произведениями композиторов, которые работали в советский период. И это происходило несмотря на смешение различных стилей, традиционного и нетрадиционного музыкального языка, не говоря уже об отношениях советских авторов с властью. Качество и особенности самой музыки, ее сила выражения и талант были определяющими факторами для английской публики и музыкантов в их репертуарных предпочтениях. Несомненно, уважение и интерес к русской музыкальной культуре, подкрепленные лояльностью и шефством высокопоставленных лиц на государственном уровне, обеспечили поддержку и содействие британским концертным организаторам в таких динамичных, разнообразных и успешных концертных инициативах. Можно сказать, что этот период расширил музыкальный кругозор британцев в области советской музыки, вызвав в свою очередь интерес у публики к выступлениям самих советских музыкантов, исполняющих сочинения, созданные на их Родине.

ДЕЛЕГАЦИИ СОВЕТСКИХ АРТИСТОВ

Такая возможность представилась в ноябре-декабре 1952 года во время концертного турне в Лондоне, Бирмингеме, Манчестере, Глазго и Эдинбурге под названием «Делегация советских артистов», в рамках которого прозвучали дебютные выступления пианиста Эмиля Гилельса и молодого скрипача Игоря Безродного[6]. Эту делегацию возглавлял приглашенный особо композитор Дмитрий Кабалевский, который одновременно занимал пост секретаря Союза Композиторов СССР, а после 1945 года, пользуясь особым доверием властей, регулярно представлял советские делегации за границей. Первые выступления Гилельса в Великобритании, состоявшие из произведений русской и зарубежной фортепианной классики, включая Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского, Скрябина и Прокофьева, ярко продемонстрировали его мастерство [9]. Необходимость представлять русскую музыку, конечно, была важна, но не являлась определяющей, поскольку эта музыка уже стала частым гостем на британской концертной эстраде. Задача этого первого концертного тура — налаживание практических основ двустороннего культурного сотрудничества и обмена музыкальными достижениями и артистами, которые открыли новые перспективы и донесли свое искусство до более широкой аудитории слушателей в обеих странах. Важно отметить, что начало этого успешного сотрудничества пришлось на время, когда Сталин еще был у власти. Взаимодействие СССР и Великобритании в музыкальной сфере год за годом постепенно приобретало большую интенсивность и открывало новые творческие возможности как с момента хрущевской оттепели, так и в годы так называемого застоя и холодной войны. Британские делегации композиторов и исполнителей, концертные туры оркестров в СССР и их советских коллег в Великобританию оставили яркий след в культурном взаимодействии обеих стран.

Интенсивность концертной деятельности советской музыкальной элиты в Великобритании впечатляюща. Эмиль Гилельс в общей сложности более 60 раз выступал в период между октябрем 1952 и 1984 годом, пересекая Ла-Манш и британские острова с юга на север с концертами практически каждый год[7]. В ноябре-декабре 1953 года Игорь Ойстрах и Белла Давидович осуществили свой концертный дебют в Англии с ЛСО и дирижером Норман Дель Маром в проектах, организованных импрессарио Виктором Хоххаузером, который был организатором многих выступлений советских артистов в Великобритании.

В ноябре 1954 года Давид Ойстрах выступил с британским дебютом в королевском Альберт-холле в концерте, организованном Обществом Культурных Связей с СССР, в ансамбле с пианистом Владимиром Ямпольским. В период с 1954 по1972 годы состоялось еще более двадцати концертных выступлений Давида Ойстраха на сцене Королевского Альберт-холла. Вероятно, самое известное выступление Давида Ойстраха в этом зале – совместный концерт с Иегуди Менухиным, Игорем Ойстрахом и Московским Филармоническим оркестром под управлением дирижера Кирилла Кондрашина 28 сентября 1963 года, который был записан на пластинку [6]. Первая поездка в 1954 году стала дебютной и для А. Хачатуряна, исполнившего с Ойстрахом в качестве дирижера свой Концерт для скрипки с Филармония-оркестром. Вслед за этим последовали концертные туры и регулярные выступления (с 1956 года М. Ростроповича, с 1958 года К. Кондрашина, с 1961 года С. Рихтера и многих других выдающихся исполнителей). Ленинградский Филармонический оркестр приехал в Великобританию с концертами осенью 1960 года под управлением Геннадия Рождественского, который стал в этой стране наиболее востребованным русско-советским дирижером.

ГАСТРОЛИ ЛФО В СССР

Начало концертных туров британских музыкантов в послевоенном СССР пришлось на чуть более позднее время. Весной 1955 года первая немногочисленная делегация британских композиторов во главе с Артуром Блиссом и его супругой посетили с концертами Москву, Ленинград, Киев и Харьков. Этот

[6] В связи с выбором исполнителя, который представлял бы советскую скрипичную школу в Великобритании, возникла определенная интрига. Талантливый двадцатидвухлетний скрипач Игорь Безродный, который представлял СССР, находился в самом начале своей сольной карьеры, в то время как ведущий солист, выдающийся скрипач Давид Ойстрах, выступил с британским концертным дебютом лишь через два года.

[7] Незначительные перерывы в гастрольных поездках Э. Гилельса в Великобританию пали на периоды с 1952 по 1957, с 1959 по 1965 и с 1972 по 1976 год.

визит был организован и одобрен на высшем официальном уровне в обеих странах в знак признания ценности двусторонних культурных обменов [10; 8, *143–145*].

Следующий год стал вершиной советско-британских концертных туров высшего уровня. Он начался с государственного визита Н. Хрущева в Лондон в апреле 1956 года, который стал первым советским руководителем, посетившим Великобританию с момента образования Советской России. Гастроли Лондонского Филармонического Оркестра (ЛФО) во главе с дирижерами сэром Адрианом Боултом, Анатолем Фистулари и Георгом Херстом с 20 сентября по 2 октября стали первым визитом британского оркестра в СССР.

В это же время Большой театр впервые с 1914 года был приглашен с гастролями в Ковент Гарден. Программы девяти концертов ЛФО в Москве и Ленинграде были составлены с акцентом на британскую музыку. Вот что вспоминал об этой поездке концертмейстер вторых скрипок Морис Пеппер: «Русские настаивали, что больше всего они хотели услышать музыку британских композиторов, и вопрос составления концертных программ, в частности того, что касалось здравствующих композиторов, оказался искусным занятием музыкальной дипломатии. Русские, если и знали Элгара и Холста, то совсем немного. Поэтому мы включили Концерт для скрипки Элгара и сюиту «Планеты» Холста. Из современных произведений мы выбрали Симфонию и Концерт для скрипки Уолтона, Симфонии № 4 и № 5 Воан-Уильямса, сюиту «Питер Граймс» Бриттена, «Симфонические этюды» Алана Роусторна, «Увертюру к плутовской комедии» Арнольда Бакса и Симфонию № 2 Малколма Арнольда. К этому репертуару мы добавили Симфонию № 1 Шостаковича, Концерт № 4 для фортепиано Бетховена, «Хаффнер-симфонию» Моцарта и Симфонию № 9 Шуберта» [12, *67–69*]. Однако мистер Пеппер несколько преувеличил. Так, скрипичный концерт Элгара уже был известен в СССР. Иегуди Менухин (тогда еще американский подданный) приехал с первыми послевоенными гастролями в СССР в ноябре 1945 года и привез с собой партитуры скрипичных концертов Элгара и Бартока, которые, как оказалось, были известны в СССР благодаря радиозаписям Би-Би-Си, но ноты были недоступны [14, *196*]. Тем не менее, несомненно, предложенная программа была весьма интересна советским слушателям. Дебют ЛФО в Большом зале Московской Консерватории был записан и «получил сверхвосторженные и продолжительные овации, которые оркестр когда-либо слышал» [11]. Солистами в этом туре выступили Альфредо Камполи и Мура Лимпани.

ВАДИМ БОРИСОВСКИЙ И АНГЛИЙСКАЯ МУЗЫКА

За гастролями ЛФО последовали в 1957 году концерты в СССР сэра Малколма Сарджента, тур оркестра Би-Би-Си с Пьером Булезом в 1967 году и гастроли Лондонского Симфонического Оркестра (ЛСО) в рамках «Фестиваля британской музыки» в 1971 году. Тем не менее личные контакты музыкантов (а не только те, которые подписывались на правительственном уровне — например, Советско-Британским Соглашением по Культуре 1959 года) поддерживали и не менее результативно развивали совместные музыкальные инициативы в обеих странах. Ярким примером тому являлась творческая деятельность Вадима Борисовского и его переписка с коллегами из Великобритании. Осенью 1962 года молодой британский гитарист Джон Уильямс посетил с гастролями СССР. Его письмо Вадиму Борисовскому, замечательному российскому альтисту и основателю первого факультета сольного альта в Московской Консерватории, датированное 29 ноября 1962 года, сохранилось. Уильямс писал следующее: «Было большой радостью встретиться с Вами, когда я был в Москве, и беседовать с Вами о разных музыкальных темах... Я написал маэстро Сеговия на днях и передал ему Ваши добрые пожелания... Я жду с нетерпением своей следующей поездки в Советский Союз, и надеюсь, мы встретимся еще раз и помузицируем вместе в камерной музыке!» [3, *2*].

Было и другое свидетельство контактов и переписки между советскими и британскими музыкантами. Эта тема для дальнейшего исследования, но письмо Борисовскому, датированное 15 марта 1945 года и написанное из графства Саррей его коллегой Лайонелом Тертисом, крупнейшим британским альтистом, нашло своего адресата в Москве. Можно только гадать, как оно дошло до адресата без причинения ему какого-либо вреда за переписку с заграницей в военное время, не говоря уже о том, что Борисовский смог переправить ноты русских авторов в Англию до этого, так как письмо Тертиса было ответом-благодарностью за получение от него нот. Видимо, в данном случае благотворно

сработали дипломатические каналы. Тертис не сообщил в своем письме, какие ноты он получил, но, вероятнее всего, этого были альтовые обработки Борисовского, так как в ответ он предложил свою аранжировку: «Дорогой мистер Борисовский, большое спасибо за русские ноты, которые Вы мне так любезно отправили. Я прилагаю только одну пьесу Шуберта, которую я аранжировал, и также Сонату Генделя, которые, надеюсь, Вам понравятся. Как бы хотелось, чтобы Вы смогли повлиять на Шостаковича написать произведение для альта и оркестра. Это стало бы невероятной помощью для дела всех альтистов во всем Мире. С самыми добрыми пожеланиями, искренне Ваш, Лайонел Тертис» [3, *5*].

К сожалению, Борисовский не получил альтового сочинения с оркестром от Д. Шостаковича, но он, безусловно, знал об альтовых произведениях Йорка Боуэна, Гордона Джейкоба, Алана Буша, Томаса Данхила и других британских композиторов, ноты которых он получал напрямую от издателей «Кервен и Сыновья» (сейчас известных как «Мьюзик Сэйлс»), с которыми он был в переписке с начала 1960-х годов [3, *3–4, 9–10*]. Репертуар Борисовского включал Концерт для альта Сесила Форсайта, который он исполнил в октябре 1922 года в Малом зале московской консерватории, затем в марте 1941 года и в августе 1942 года на той же сцене [1, *1, 53, 56*], в то время как британским слушателям этот концерт был не известен до недавнего времени. Борисовский был пионером в исполнительстве английской альтовой музыки в СССР и осуществил в апреле 1923 года советские премьеры Сонаты in G Бакса, Первой Сонаты для альта Боуэна и Сюиты Блоха [4, *13*].

Можно заключить, что вклад отдельных личностей из Великобритании и России были движущей силой в развитии взаимного интереса в области музыкальной культуры обеих стран. Эти люди непрестанно отдавали своей деятельности силы, энергию, талант и профессионализм независимо от политических систем, а также исторических периодов разрядки и напряженности между СССР и западными странами. Государственная поддержка и патронаж, осуществлявшийся на высочайшем уровне, конечно, обеспечили этим совместным инициативам более надежную основу и тесное сотрудничество, что дало возможность выявить новые грани понимания культуры обеих стран. Последнее, в свою очередь, обеспечивает надежную преемственность от прошлого и настоящего к будущим поколениям для развития и совершенствования традиционного и нетрадиционного искусства, для создания нового видения, художественных констант и их творческого воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисовский В.* Репертуарные списки выступлений // Центральный Государственный Архив города Москвы (ГБУ ЦГА Москвы). Ф. Л–246. Оп. 1. Ед. хр. 269.
2. *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / ред.-сост. И. Барсова. М. : Советский композитор, 1986. 208 с.
3. Письма Борисовскому от корреспондентов из Англии // Центральный Государственный Архив города Москвы (ГБУ ЦГА Москвы). Ф. Л–246. Оп. 1. Ед. хр. 160.
4. Программы концертов с участием Борисовского // Центральный Государственный Архив города Москвы (ГБУ ЦГА Москвы). Ф. Л–246. Оп. 1. Ед. хр. 229.
5. Archive of the Emil Gilels' Foundation. URL: www.emilgilels.com (дата обращения: 20.01.2020)
6. BBC Legends — Exclusive Archive Recording. Vivaldi Triple Violin Concerto Etc. // BBC Music Magazine, BBC MM99 magazine, 2000. Vol. 9, № 3 (November). Compact disk.
7. *Schwartz B.* Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
8. *Pyke C.* Benjamin Britten and Russia. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.
9. Catalogue of the Royal Albert Hall. URL: https://catalogue.royalalberthall.com (дата обращения: 20.01.2020)
10. *Pirouet E.* Heard Melodies are Sweet: A History of the London Philharmonic Orchestra. Book Guild, 1998.
11. Great Artists in the Moscow Conservatoire. London Philharmonic Orchestra, conductors Anatole Fistoulari and Sir Adrian Boult. ID: SMCCD0041 (EAN: 0000126000410). 2011. Compact disc.
12. *Pepper M.* The London Philharmonic Orchestra in Russia // The Musical Times. 1957. Vol. 98, № 1368 (Feb.)
13. *Morrison R.* Orchestra. The LSO: a Century of Triumph and Turbulence. London: Faber and Faber, 2004.
14. *Menuhin Y.* Unfinished Journey. London: Methuen, 1996.

E. A. Artamonova

School of Humanities, Language and Global Studies
University of Central Lancashire
Preston PR1 2HE United Kingdom

FROM RUSSIA TO THE UK AND BACK ACROSS THE ENGLISH CHANNEL: MUSICAL DISCOVERIES FROM WWII AND THE THAW (recent archival findings and publications)

Russian music enjoyed its popularity and appreciation among British audiences throughout the twentieth century. Musical life in London during the period of World War II was infused with a good number of concert programmes. The finest works of national composers of the tsarist Russia were performed along with musical works of the Soviet period regardless of their stylistic peculiarities as well as of the approved or disapproved states of their authors with the Soviet authorities. They laid a fine foundation for an active musical interchange between musicians of both countries formed at the turn of the Khrushchev Thaw period, when the 'crème de la crème' of Soviet performers stepped on British soil and British performers toured Russia in the early 1950s. It was down to personal contacts of enthusiastic musicians, rather than only those signed on a governmental level known as the Soviet-British Cultural Agreement of 1959, for example, that did maintain the initiatives and musical collaborations. The concert activities and correspondence of Vadim Borisovsky with his British colleagues, which started much earlier, is the best example in this regard.

The discussion of these topics relies heavily on recent archival findings from Moscow and London.

Keywords: concert programmes, concert tours, the Proms, the LPO, the LSO, BBC, Vadim Borisovsky, Lionel Tertis

DOI: 10.34684/hon.202001010

Received: December 19, 2019
Accepted: January 31, 2020

Information about the author:
Elena A. Artamonova — Dr. Sci. (Philos.), Lecturer (United Kingdom)
EArtamonova@uclan.ac.uk
ORCID: 0000-0002-2221-1955

REFERENCES

1. Borisovskii V. Repertuarnye spiski vystuplenij [Repertoire Lists of Performances]. Central State Archive of Moscow. F. L-246. Op. 1. Ed. khr. 269. (In Russian)
2. Mosolov A. V. Stat'i i vospominaniya [Articles and Memories]. Moscow, 1986. 208 p. (In Russian)
3. Pis'ma Borisovskomu ot korrespondentov iz Anglii [Letters to Borisovsky from Correspondents from England]. Central State Archive of Moscow. F. L-246. Op. 1. Ed. khr. 160. (In Russian)
4. Programmy kontsertov s uchastiem Borisovskogo [Concert Programs with the Participation of Borisovsky]. Central State Archive of Moscow. F. L-246. Op. 1. Ed. khr. 229. (In Russian)
5. Archive of the Emil Gilels' Foundation. (In English) Available at: http://www.emilgilels.com (accessed: 20.01.2020)
6. BBC Legends — Exclusive Archive Recording. Vivaldi Triple Violin Concerto Etc. *BBC Music Magazine*. CD. 2000, vol. 9, no. 3, November. (In English)
7. Schwartz B. Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1981. Bloomington: Indiana University Press, 1983. (In English)
8. Pyke C. Benjamin Britten and Russia. Woodbridge: The Boydell Press, 2016. (In English)
9. Catalogue of the Royal Albert Hall. (In English). Available at: https://catalogue.royalalberthall.com (accessed: 20.01.2020)
10. Pirouet E. Heard Melodies are Sweet: A History of the London Philharmonic Orchestra. Book Guild Ltd, 1998. 277 p. (In English)
11. Great Artists in the Moscow Conservatoire. London Philharmonic Orchestra, conductors Anatole Fistoulari and Sir Adrian Boult. CD. ID: SMCCD 0041 (EAN: 0000126000410). 2011. (In English)
12. Pepper M. The London Philharmonic Orchestra in Russia. *The Musical Times*. 1957, vol. 98, no. 1368, February. (In English)
13. Morrison R. Orchestra. The LSO: A Century of Triumphs and Turbulence. London: Faber and Faber, 2004. (In English)
14. Menuhin Y. Unfinished Journey. London: Methuen, 1996. (In English)

А. П. Груцынова

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

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

ИЗ ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА КОНЦА XIX ВЕКА («ЖАВОТТА», 1896)

Статья посвящена балету Камиля Сен-Санса «Жавотта». Автор рассматривает этот балет в контексте развития французского хореографического театра конца XIX века. В статье прослеживается история постановок «Жавотты» в разных городах (Лион, Руайан, Париж), уточняются сведения об авторах хореографии в каждой из версий. На основании критических отзывов, относящихся к постановкам рубежа веков, доказывается, что традиция исполнения мужских ролей танцовщицами-травести не была повсеместной даже в то время. В качестве подтверждения этого тезиса приводятся сведения об исполнении роли Жана в балете «Жавотта» мужчиной-танцовщиком (Лион, 1896 — Жан Суайе де Тондё; Париж, 1909 — Лео Стаатс). Анализируя произведение, автор статьи приходит к выводу, что с точки зрения сюжета «Жавотта» продолжает линию бытового комедийного хореографического спектакля, тогда как в музыкальном отношении (вместе со многими партитурами других французских балетов) открывает череду постановок XX века, стремящихся к миниатюризации и единству музыкального развития. В статье использован редкий изобразительный материал, визуализирующий постановки «Жавотты».

Ключевые слова: Камиль Сен-Санс, балет, балетмейстер, постановка, танцовщик, музыкальная партитура

DOI: 10.34684/hon.202001011

Статья поступила в редакцию: 17 октября 2019 года
Рекомендована в печать: 25 ноября 2019 года

Сведения об авторе:
Груцынова Анна Петровна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, профессор кафедры хореографии Российского института театрального искусства (ГИТИС)
anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

В конце XIX века, когда балетные спектакли отходили от традиции больших, с развитым сюжетом, постановок середины столетия, одна из составляющих произведения — музыка — продолжала развиваться. Возможно, это происходило в силу сложившейся к концу столетия традиции, которая, рассматривая партитуру для хореографического действа как серьезное симфоническое произведение, уже не давала композиторам повода ею пренебречь. Если в начале XIX века авторам балетной музыки приходилось доказывать ее равноправие с другими симфоническими жанрами, то теперь происходил обратный процесс, когда музыкальный жанр настоятельно требовал своего продолжения, постоянно побуждая к созданию новых постановок.

Кроме того, музыка театральная постоянно привлекала внимание авторов свободой творчества, возможностью применить многочисленные яркие подробности, «поиграть» которыми во многом можно лишь в театральной партитуре, где разрешено все.

Именно поэтому на фоне не слишком ярких имен балетмейстеров, творивших на французских сценах рубежа XIX–XX веков, мы находим неисчислимо больше имен композиторов (Андре Мессаже, Жюль Массне, Луи Ганн, Га-

бриэль Пьерне, Эрнест Гиро, Шарль-Мари Видор и пр.), создававших любопытные балетные партитуры. Среди них и Камиль Сен-Санс.

Существуют сведения о четырех балетах, к созданию (или к постановке) которых был, вероятно, причастен Сен-Санс: «Ночь Клеопатры» (по новелле Теофиля Готье, 1863[1]), «Мнимый больной» (комедия-балет по Жану-Батисту Мольеру с музыкой Марка-Антуана Шарпантье, редактированной Сен-Сансом, 1892), неоконченный балет «Пьеро-астроном» (датированный 1902 годом) и, конечно же, знаменитая «Жавотта» (либретто Жана-Луи Кро́за), которая традиционно считается единственным балетом Сен-Санса.

Но, несмотря на то, что среди прочих сочинений композитора «Жавотта», хоть и изредка, но упоминается, ее балетная партитура, как правило, внимания музыковедов не привлекает. О ней если и говорят, то вскользь и лишь в качестве примера еще одного музыкально-театрального сочинения автора. Кроме того, «Жавотта» заслужила славу сочинения, продолжающего линию, начатую делибовской «Коппелией». Вызывает удивление, впрочем, почему таким произведением в глазах музыковедов стала именно она, а не любая иная балетная партитура другого французского композитора того времени (например, им могли оказаться дожившие до наших дней в сценической практике «Два голубя» Мессаже). Вероятно, это можно объяснить исследовательской привычкой в оценке музыки балета опираться на мнение Бориса Асафьева, который в одной из своих статей бегло наметил линию развития французской балетной партитуры XIX века. «Три-четыре композитора Франции прошлого века с особенной поэтичностью чувства и изысканностью мастерства сочетали в своих досугах, отдаваемых балетному музыкальному театру (все трое не являлись композиторами только балетов), острое понимание законов сочетаний пластики и весомости звучаний с законами человеческого танца», — писал он [1, *198*] и в той же статье называл этих «трех-четырех» — Адольф Адан, Лео Делиб, Камиль Сен-Санс и в качестве неоднозначной кульминации развития этой линии — Жорж Бизе. Неоднозначность этого имени определяется тем, что он не являлся автором *балетов*, будучи автором *танцевальной музыки* (что не совсем одно и то же), а кроме того создал произведения, приведенные Асафьевым в качестве примера («Арлезианка» и «Кармен») *до того*, как Делиб напишет свою «Сильвию», а Сен-Санс — «Жавотту».

Обращение Сен-Санса к жанру балета в более чем почтенном возрасте[2] было отдельно отмечено критикой, и Жорж Сервьер не без остроумия писал об этом «юношеском увлечении» так: «Тем, кто удивится, увидев, что Сен-Санс в шестьдесят один год дебютировал в жанре, который лучше всего подходит для воображения молодых музыкантов, мастер может возразить, что после тридцати лет нет лучшего ответа, как только решиться написать балет для парижской Оперы. Но ни Эмиль Перрен, ни г-н Аланзье не использовали его добрую волю, так же как не использовали и добрую волю Массне» [15, *386–387*]. Однако в данном случае важно не удивление тем, что уважаемый маститый композитор вдруг взялся писать «несерьезное сочинение», а фраза автора о том, что парижская Опера не воспользовалась ни его доброй волей, ни доброй волей Массне. Это факт театральной действительности того времени: и балеты Массне, и балет Сен-Санса в первый раз были поставлены не на сцене Оперы, а в других театрах, нередко и в других городах.

Рис. 1. «Жавотта»
(обложка изданного клавира балета)

[1] О постановке этого балета ничего не известно.

[2] Здесь мы не учитываем уже упомянутые первые сочинения, о которых мало или вообще ничего не известно.

В первый раз «Жавотта» была показана в лионском Большом театре 3 (по другим сведениям, 7 [см.: 16, *10*]) декабря 1896 года, уже 25 числа того же месяца она появилась в брюссельском театре де Ла Монне, а в 1897 году — в театре Руайана и в миланской Ла Скала. Впрочем, об этих первых постановках можно сказать очень мало, исключая только скудные сведения о том, что они действительно состоялись. Более того, существует разноречивая информация о том, кто именно был автором этих хореографических спектаклей. Относительно лионского спектакля в книге весьма уважаемого балетоведа Сирила Бомонта можно прочесть, что «Жавотта» в Лионе была поставлена мадам Марикитой [см.: 6, *652*]. Однако в данном случае исследователь указал авторство наиболее известной, но поздней версии. Вероятней всего, автором хореографии первого, лионского, варианта «Жавотты» был Жан Суайе де Тондё, в Брюсселе балет Сен-Санса ставил Камиль Лаффон, в Руайане — Альфред Лами, в Милане — Гаэтано Саракко[3].

Впрочем, гораздо больше известно о судьбе «Жавотты» в Париже, где она в первый раз появилась в конце 1899 года на сцене театра Опера-Комик, директором которого в то время был Альбер Карре, а музыкальным руководителем — Андре Мессаже. Пресса, не слишком избалованная балетными новинками, тщательно следила за продвижением репетиций и на страницах газет сообщала ждущей спектакль публике, что «разучивание балета г-на Камиля Сен-Санса “Жавотта” очень продвинулось. Мэтр каждый день присутствует на репетициях своего сочинения» [4, *602*].

Рис. 2. «Жавотта» (сцена из балета, 1899)

Премьера в Опера-Комик состоялась в ноябре того же года и стала одним из событий театрального мира. «Опера-Комик преподнесла нам в качестве новинки одноактный балет, который г-н Сен-Санс написал два или три года назад на либретто г-на Ж.-Л. Кроза и который был в первый раз поставлен в Брюсселе» [14, *303*], — писал один критик, позабыв или не зная, что балет был показан сначала не в Брюсселе, а в Лионе. «Изысканный, изящный, очень живой балет Ж.-Л. Кроза, для которого мэтр Сен-Санс написал музыку — весь свежесть и простота — только что был дан Опера-Комик» [11, *104*], — вторил другой. «“Жавотта” г-на Камиля Сен-Санса в Опера-Комик об-

[3] Эти сведения приведены в уже упоминавшейся статье Тьерри Маландена [16].

ладает свежестью и незрелостью живописного этюда, который менее завершенный, чем картина, но более живой и более пикантный» [13, *s. p.*], — указывал третий.

Наибольших похвал удостоились исполнители этой постановки — Эдея Сантори (Жавотта) и Жанна Шаль (Жан), о которых писали только в превосходных степенях: «Найдите мне парочку влюбленных более остроумных, более задорных и живых, чем м-ль Шаль (Жан) и м-ль Эдея Сантори (Жавотта)» [там же]; «Нужно видеть чудесную Сантори, столь задорную и своенравную, чтобы представить себе Жавотту, то кокетливую, то радостную, то недовольную, то улыбающуюся, то ласковую. Балерина — олицетворенная грация, и ее талант танцовщицы равен ее мастерству мимистки» [11, *104*]; «Я сомневаюсь, что авторы мечтали о Жавотте более грациозной, более естественной, более проникнутой своей ролью и более милой. И я поздравляю их с вовремя встреченной м-ль Шаль, которая тоже восхитительно мимирует и с элегантностью носит костюм травести» [14, *303*].

Рис. 3. Жавотта — Эдея Сантори, Жан — Жанна Шаль (1899)

Здесь следует сделать весьма любопытное и очень важное замечание. В Лионе, где балет появился в первый раз, роль Жана предназначалась танцовщику (ее исполнял сам постановщик — Суайе де Тондё[4]), тогда как начиная с первой же парижской постановки главная мужская роль по традиции досталась исполнительнице-травести. Подобная трансформация говорит о том, что традиция практически полного исключения танцовщика из активного балетного действия в пользу преимущественно женского танца не была повсеместной даже во Франции и в большей степени касалась парижских театров конца XIX века.

Следующий всплеск интереса к «Жавотте» относится уже к 1909 году, когда 5 фев-

[4] Мы надеемся, что список исполнителей лионской премьеры, приведенный в уже упомянутой книге Бомонта [6, *653*], верен.

раля балет, наконец, был показан на сцене парижской Оперы в хореографической версии Лео Стаатса. Запоздалость этого решения тут же была подмечена критиками: «До появления в Опере “Жавотта” почти что завершила свое маленькое кругосветное путешествие, свой тур по Франции и даже тур по Парижу» [12, *s. p.*]. Возможно, в данном случае сыграл свою роль Мессаже, бывший тогда содиректором и дирижером парижской Оперы[5], при котором балет Сен-Санса был поставлен в Опера-Комик.

В этой версии заглавная роль досталась Карлотте Замбелли — одной из известнейших танцовщиц своего времени. Она получила свою долю заслуженных похвал: «Все дороги ведут к г-дам Бруссану и Мессаже. И когда эти дороги в дополнение приводят к божественной Замбелли, изысканной Жавотте легкой грации, в этом есть что-то хорошее для авторов» [там же]. Интересно, что в том же году, но несколькими месяцами позже, 28 мая, в «Жавотте» вышла гастролировавшая в Париже Ольга Преображенская, «прославленная звезда Санкт-Петербургской императорской Оперы» [9, *14*], которая, судя по заметке и по сведениям *Journal de régie* 1909 [5], вышла в роли Жавотты дважды — 28 мая и 7 июня[6]. Эта партия не была новой для Преображенской, она танцевала ее в Петербурге со времени первой русской постановки, осуществленной Павлом Гердтом в 1902 году. Действительно, прежде чем показаться в парижской Опере, «Жавотта» совершила если не кругосветное путешествие, то долгое путешествие по Европе.

Рис. 4. Жавотта — Карлотта Замбелли (рис. Гюс Бофа, 1909)

Интересно, что в постановке 1909 года роль Жана опять (после Лиона) перешла к мужчине-танцовщику, что вызвало недоумение и даже неудовольствие критики: «Г-н Статс [sic!] на взгляд явно менее мил, чем м-ль Шаль, которая была в Опере-Комик восхитительной травести: но он все-таки довольно грациозен» [10, *3*].

«Жавотта» — одно из сочинений рубежа XIX–XX веков, сюжетно находящихся в русле традиции бытового комедийного балета XIX (и даже конца XVIII) века, одним из самых ярких и известных примеров которого остается «Тщетная предосторожность» и подобные ей постановки. В этой партитуре нет ни малейшего намека на фантастический или волшебный элемент, которым может похвастаться, например, балет Жюля Массне «Куранты» (написанный чуть ранее — в 1892 году), также в немалой степени комедийный и бытовой. Кроме того, сюжет «Жавотты» эксплуатирует традиционную для хореографического спектакля идею танца как смысла жизни, пусть и в несколько «облегченном» виде (по сравнению, например, с «Сильфидой», где танец — это в некотором смысле способ существования главной героини). Любовь к танцам является очень частой характеристикой для героинь балетов (Вероника в «Своенравной жене», Эсмеральда и Жизель), а иногда становится и основной сюжетной линией постановки («Танцемания» Поля Гарделя, «Сальтарелло» Артюра Сен-Леона). Таким образом, использование этой черты в качестве одной из составляющих образа Жавотты можно счесть проявлением балетной традиции XIX века.

Однако кроме явных связей (по крайней мере, связей сюжетных) этого балета с традицией XIX века можно найти в нем и то, что было отличительной чертой французской

[5] Впрочем, премьерой «Жавотты» в Опере дирижировал Поль Видаль.

[6] В то же время в парижской Опере Матильда Кшесинская (трогательно названная в уже цитированном нами отзыве «Кшешинска» — «Kchechinska» (см.: [9, *14*]), а в *Journal de régie* 1909 — «Ксшесинская» — «Kschesinska [5]») с Николаем Легатом танцевала «Коппелию» (5, 11 и 25 июня).

традиции рубежа веков (и начала XX века) — краткость партитуры (один акт, три картины) и особенность ее внутренней структуры.

Если говорить о краткости балета, то следует констатировать, что конец XIX века (и тем более первая половина XX) принесли тенденцию к «укорачиванию», миниатюризации хореографического спектакля. Если в романтическую эпоху жанр балета требовал пространного раскрытия сюжета, со всеми своими перипетиями не укладывавшегося в рамки одного акта, то в рассматриваемую нами эпоху все чаще встречаются примеры спектаклей кратких, одноактных. Однако в данном случае эта краткость так или иначе носит отпечаток «большого» спектакля, так как одноактный спектакль состоит из трех картин. Более того, три картины благодаря своему сценическому облику естественным образом складываются в подобие трехчастной репризной формы, спроецированной на балетную сцену. Первая и третья картины «Жавотты» являются массовыми и играются в аналогичных декорациях (в клавире даже специально указывается: «Те же декорации, что и в первой картине»), вторая же — более камерная, со считанным количеством действующих лиц. Благодаря этому и возникает своеобразная «над-форма».

Кроме того, Сен-Санс, подобно некоторым другим авторам балетной музыки рубежа XIX–XX веков, создает одноактное сочинение без номерной структуры. Отдельными пояснениями он лишь отмечает более или менее завершенные танцевальные эпизоды, возникающие внутри единого музыкального повествования (*Pas de deux*, *Бурре*, *Танец корифеев* и т. п.). Но — опять-таки, как это делают, например, Жюль Массне или Андре Мессаже, композитор предлагает внутреннее деление на некоторое количество эпизодов, помещаемое им в самом начале. Оно не является перечислением собственно номеров, а скорее символизирует *смысловое* деление сценического действия (как его задумывал композитор) и помогает ориентироваться в нем музыканту, обратившемуся к данному сочинению.

Следует сказать и об оценке, которую дают этой музыке исследователи. Пожалуй, среди всех балетных партитур рубежа веков «Жавотта» привлекла наибольшее внимание критиков, пишущих о театре. Так или иначе, практически все они сходились в одном: партитура Сен-Санса представляет собой интересное и качественное симфоническое произведение. Каждый из авторов упоминал какие-то детали, показавшиеся ему наиболее запоминающимися: «Я предпочитаю <…> некоторые фрагменты пантомимы, в которых мэтр позволил себе полную свободу собственной фантазии. Это самые забавные диссонансы гармонии и тембра, самые живые инструментальные реплики, самые одухотворенные мелодические аллюзии. <…> Еще необходимо восхититься разнообразием и гибкостью, с которыми мэтр сгладил несколько утомительные условности» [14, *303*]; «музыка Сен-Санса очаровательна свежестью и яркостью» [8, *62*]. Один из журналов, помещая на своих страницах вместе со статьей портрет композитора, писал: «Мы также воспроизводим черты мэтра Сен-Санса, музыкальный гений которого приучил нас к более серьезной гармонии, но который на скромную тему “Жавотты” вычеканил маленькую непритязательную партитуру с увлечением остроумным и очаровательным, которая очень понравилась» [11, *104*].

И одним из наиболее ярких качеств музыки балета, обратившим на себя внимание критиков, был комический характер партитуры. Юмор в «Жавотте» оказался неожиданным и очень привлекательным. «Это одно из самых веселых, самых музыкальных сочинений, которые мы когда-либо получали после того, как Опера-Комик переехала на площадь Буальдьё, — писал один из авторов. — По тонкой канве либретто безо всяких претензий г-н Сен-Санс написал музыку, в которой находятся именно те высочайшие качества, которые я отмечал в финале “Алжирской сюиты”[7]: искусство шутить без пошлости, оставаться на почве классики, предаваясь всевозможным фантазиям, никогда, я полагаю, не было развито больше. Если бы он был менее искусен, “Жавотта” стала бы просто безвкусным развлечением, если не пошлостью. Г-н Сен-Санс сделал дивертисмент восхитительным искусством, настоящей танцевальной комедией» [14, *303*]. Интересно, что проблема «веселой музыки» волновала авторов не только в 1899, но и в 1909 году, когда очередное возобновление балета вызвало у Шарля Кёклена, который работал тогда в журнале «*La chronique des arts et de la curiosité*», целое размышление на эту тему. Начиная с того, что «нынешние и прошлые композиторы постоянно отчаянно

[7] Цитируемый критический отзыв касался не только «Жавотты», но и «Алжирской сюиты» Сен-Санса. — *Прим. авт.*

желают достичь возвышенного. Возможно, ими владеет эта ложная и педантичная идея <…>, что изящное искусство всегда печально и что печальные чувства всегда прекрасны» [7, *51*], он приходит к выводу, что «выражением истинной радости может быть музыка восхитительная (например, радость у Баха или Бетховена и безмятежное счастье у Генделя или Сезара Франка); но это искусство труднейшее и редчайшее» [там же]. И далее, переходя к балету, ставит его в один ряд с другими сочинениями композитора: «“Жавотту” г-н Сен-Санс написал для развлечения: для того, я думаю, он создал и “Фрину”, и свое первое трио: сочинения юношеской грации, почти наивные, непринужденности и изумительной чистоты, и восхитительной честности письма. <…> Без сомнения, это музыка балета, но она очаровательна и дает все, ни на что не претендуя. Добиться этого, впрочем, не так просто. Попробуйте, композиторы или критики, друзья мои; и, как говорится, вы попомните мои слова…» [там же].

Среди множества таких положительных отзывов, впрочем, можно найти и отрицательные, в которых авторы упрекали Сен-Санса в некоторой «пустоте» и банальности: «…чрезвычайно характерно, что этот великий музыкант, обладающий столь верным чувством ритма, создал весь балет, не найдя ритма, порождающего жизнь» [10, *3*].

В наше время работ, посвященных балетной музыке Сен-Санса, чрезвычайно мало. Более того, не со всеми мнениями, в них высказанными, можно безусловно согласиться. Так, например, в монографии Ю. А. Кремлева есть довольно резкое и, как кажется, не вполне объективное суждение о «Жавотте». «Но чтобы особенно наглядно понять характер недостатков танцевальной музыки Сен-Санса, — пишет он, — следует сопоставить музыку “Жавотты” с музыкально-хореографическими образами балетов Делиба — этими великими образцами балетности, где гибкость, трепетность, упругость ритмов совершенно не носят самодовлеющего характера, но органически связаны со зрительными представлениями танцевальных фигур» [3, *203–204*]. Оставив в стороне вопрос, что имел в виду автор, когда говорил о «зрительных представлениях танцевальных фигур» и что такое, по его мнению, сама «танцевальная фигура», обратимся к тезису о том, что партитуры Делиба, будучи «великими образцами балетности», намного превосходят балет Сен-Санса. Нисколько не умаляя значимость «Сильвии» и, конечно, «Коппелии», сделаем, тем не менее, несколько уточнений.

Первое и одно из самых важных отличий этих сочинений — разница в их размерах. «Коппелия» — балет двухактный, с наличием обязательного в то время дивертисмента (более того — с последовательностью из двух дивертисментов), с национальными танцами не только в первой, но и во второй картине, где, разумеется, танцевальная линия могла развиваться свободно и длительно. В «Жавотте» же, более краткой, но с не менее развитым сюжетом, композитору пришлось найти компромисс между многочисленными пантомимными сценами и некоторым количеством необходимых танцев. Тем не менее Сен-Санс поместил в этот балет даже привычный для музыкального театра XIX века дивертисмент (сцену танцевального состязания, в котором принимают участие девушки, желающие завоевать титул Королевы Бала).

С другой стороны, «Коппелия» — балет с бóльшим количеством не просто танцев или присутствующих танцевальных жанров, но с бóльшим количеством национальных танцевальных жанров, что, в первую очередь, было вызвано избранным местом действия («маленький город на границах Галиции» [2, *1*]). Этот выбор, в свою очередь, определялся хореографом, ставившем «Коппелию», — Сен-Леоном, который мастерски создавал национальные танцы и был большим их знатоком. «Жавотта» же мыслилась как балет собственно французский, «родной» для их создателей и не предполагающий обзора некоторого количества «экзотических» танцев.

К тому же это сочинения разных музыкально-театральных эпох. Если «Коппелия» (в музыкальном и в некотором смысле хореографическом плане) скорее принадлежит еще к линии развития балетов романтической поры, которые к 1870 году практически исчезли из творчества их создателей, то «Жавотта» представляет собой произведение уже рубежа XIX–XX веков. И краткость, и «слитность» ее партитуры не располагали к большому количеству танцевальных номеров, еще менее она располагала к последовательности из двух дивертисментов. Именно поэтому в рамках одноактного сочинения «Жавотта» представляет собой пример весьма уравновешенной музыкальной драматургии, в которой пантомимные и танцевальные эпизоды взаимно дополняют друг друга. Не говоря уже о том, что вторая картина первого действия «Коппелии», которая обычно приводится как балетный ше-

девр точного соответствия музыки и сюжета, очень ясно и полно отразилась во второй, «домашней», картине «Жавотты».

Пожалуй, лишь одно несомненное обстоятельство говорит в пользу балета Делиба и одновременно является основным недостатком балета Сен-Санса: его популярность и известность среди исполнителей, зрителей и искусствоведов. Но, по счастью, при желании этот недостаток легко устраним.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б. В.* Балет «Жизель» А. Адана // О балете. Л. : Музыка, 1974. С. 197–198.
2. Коппелия: балет в трех действиях. СПб. : Изд-во Эдуарда Гоппе, 1884. 24 с.
3. *Кремлев Ю. А.* Камиль Сен-Санс. М. : Советский композитор, 1970. 328 с.
4. À l'Opéra-Comique. Notes et informations // Le monde artiste. 1899. № 38. 17 Septembre. Dimanche.
5. Archives de l'Opéra. Régie. Journal de régie. Deuxieme série [1909] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530351113/f1.image.r=Archives%20de%20l'Op%C3%A9ra (дата обращения: 30.01.2019)
6. *Beaumont C.* Complete book of ballets. London: Putnam, 1956. 1106 p.
7. *Kœchlin Ch.* Chronique musicale // La chronique des arts et de la curiosité. 1909. № 7. 13 Février. P. 51–52.
8. Critique dramatique // L'Hebdomadaire illustré. 1899. № 4. 26 Novembre.
9. *Etchépérestou G.* A l'Opéra. Chronique musicale // Journal amusant. 1909. № 518. 29 Mai.
10. *Avonde Th.* Théâtres // la Liberté. 1909. Dimanche. 7 Février.
11. *Lange G.* Javotte // La Vie au grand air. 1899. № 61. 12 Novembre.
12. Léo Marchès. Le rire au théâtre // Le Rire. 1909. № 316. 20 Février.
13. *Schneider L.* Échos de théatres // Revue illustrée. 1899. № 23. 13 Novembre.
14. *P. D.* Réouverture des Concerts Colonne. Théâtre de l'Opéra-Comique: Javotte, ballet en un acte et trois tableaux, de M. J.-L. Croze, musique de M. Camille Saint-Saëns. Chronique musicale // La Chronique des arts et de la curiosite. 1899. № 33. 4 Novembre. Pp. 302–303.
15. *Servières G.* La Musique française moderne. Paris: G. Havard fils, 1897. 405 p.
16. *Saracco G.* La danse à Biarritz // Malandain ballet Biarritz. Journal d'information du Centre choregraphique national d'Aquitaine en Pyrénées Atlantiques. 2014. № 61. Pp. 8–13.

A. P. Grutsynova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
Russian Institute of Theater Arts
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation

FRENCH BALLET AT THE END OF THE XIXTH CENTURY (JAVOTTE, 1896)

The article is devoted to the Camille Saint-Saëns ballet Javotte. This ballet is considered in the context of the development of the French choreographic theater of the late XIXth century. The author briefly reviews the history of the productions of Javotte in different cities (Lyon, Royan, Paris) and specifies the information about the authors of the choreography in each version. Based on critical responses related to performances at the turn of the century, it is proved that the tradition of playing male roles by travesty dancers was not common even at that time. The performance of the role of Jean in the ballet Javotte by male dancer confirms this thesis (Lyon, 1896 — Jean Soyer de Tondeur; Paris, 1909 — Léo Staats). It is concluded that the plot of the ballet continues the tradition of the comic ballet, while musically (along with many scores of other French ballets) it starts a series of ballets of the XXth century, striving for miniaturization and unity of musical development. The article uses a rare graphic material that visualizes the production of Javotte.

Keywords: Camille Saint-Saëns, ballet, choreographer, production, dancer, musical score

DOI: 10.34684/hon.202001011

Received: October 17, 2019
Accepted: November 25, 2019

Information about the author:
Anna P. Grutsynova — D.A., Professor of the Division for Interdisciplinary Musicological Studies, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Professor of the Department of Choreography, Russian Institute of Theater Arts
anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

REFERENCES

1. Asafyev B. V. O balete [About the Ballet]. Leningrad, 1974, pp. 197–198. (In Russian)
2. Koppeliya: balet v trekh deistviyakh [Coppelia. Ballet in Three Acts]. Saint Petersburg, 1884, 24 p. (In Russian)
3. Kremlev Yu. A. Kamil' Sen-Sans [Camille Saint-Saens]. Moscow, 1970. 328 p. (In Russian)
4. À l'Opéra-Comique. Notes et information [At the Opéra-Comique. Notes and Information]. *Le monde artiste* [*The Artist World*]. 1899, no. 38, Septembre 17. Dimanche, pp. 602. (In French)
5. Archives de l'Opéra. Régie. Journal de régie. Deuxieme série [Opera Archives. Stage Management Journal. Second series]. *Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique* [*National Library of France: Gallica, the Digital Library*]. 1909. (In French). Available at: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530351113/f1.image.r=Archives%20de%20l'Op%C3%A9ra (accessed: 14.10.2019)
6. Beaumont C. Complete Book of Ballets. London: Putnam, 1956. 1106 p. [In English]
7. Kœchlin Ch. Chronique musicale [Music Chronicle]. *La chronique des arts et de la curiosité* [*The Chronicle of Arts and Curiosity*]. 1909, no. 7, February 13, pp. 51–52. (In French)
8. Critique dramatique [Dramatic Criticism]. *L'Hebdomadaire illustré* [*Illustrated Weekly*]. 1899, no. 4, November 26, pp. 62. (In French)
9. Etchépérestou G. A l'Opéra. Chronique musicale [At the Opera. Music Chronicle]. *Journal amusant* [*Amusing Journal*]. 1909, no. 518, May 29, Dimanche, p. 14. (In French)
10. Avonde Th. Théâtres. *La Liberté* [*Freedom*]. 1909, February 7, pp. 3. (In French)
11. Lange G. Javotte. *La Vie au grand air* [*Life in the Open Air*]. 1899, no. 61, November 12, pp. 104. (In French)
12. Marchès L. Le rire au théâtre [The Laugh in the Theater]. *Le Rire* [*The Laugh*]. 1909, no. 316, February 20. (In French)
13. Schneider L. Échos de théatres [Echoes of Theaters]. *Revue illustrée* [*Illustrated Review*]. 1899, no. 23, November 13. (In French)
14. P. D. Chronique musicale. Réouverture des Concerts Colonne. Théâtre de l'Opéra-Comique [Music Chronicle. Reopening of Colonne Concerts. Theater of the Opéra-Comique]. *La Chronique des arts et de la curiosite* [*The Chronicle of Arts and Curiosity*]. 1899, no. 33, November 4, pp. 302–303. (In French)
15. Servières G. La Musique française moderne [Modern French Music]. Paris, 1897. 405 p. (In French)
16. Saracco G. La danse à Biarritz [The Dance in Biarritz]. *Malandain ballet Biarritz. Journal d'information du Centre choregraphique national d'Aquitaine en Pyrénées Atlantiques* [*Journal of the National Choreographic Center of Aquitaine in Pyrénées Atlantiques - Malandain Ballet Biarritz*]. 2014, no. 61, pp. 8–13. (In French)

И. И. Ирхен

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Российская Федерация, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, 2

Ли Жуй

Школа Китайского Национального балета
100032, Китайская Народная Республика, Пекин, район Сичэн,
улица Тай Пин, 3

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ КАК ФОРМА РАСПРОСТРАНЕНИЯ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ТРАДИЦИИ В КИТАЕ

Статья посвящается осмыслению кросс-культурных коммуникаций России и Китая в области хореографического искусства. Предмет исследования: русская балетная традиция в Китае. Особое внимание уделяется анализу деятельности русских педагогов, под руководством которых осуществлены постановки первых балетных спектаклей в Поднебесной, внедрена русская методика обучения классическому танцу А. Я. Вагановой, выстроена система хореографического образования. Отмечается, что благодаря русским педагогам, китайский национальный балет сформировал свою самостоятельную, всемирно признанную школу танца. Ее системообразующие элементы: техническое мастерство, форма, внутренний смысл, сопряженный с национальной традицией хореографии.

В развитии китайского балета важную роль сыграла передача и воспроизведение традиций русского хореографического искусства. Методология исследования базируется на системном подходе к рассмотрению кросс-культурных коммуникаций и возникающих на этой почве хореографических заимствований. В статье используются проблемно-хронологический метод, контент-анализ теоретических трудов российских и китайских авторов, метод культурологического анализа. Сделан вывод о том, что распространение традиций русского балета в Китае осуществлялось через представителей русской эмиграции (танцовщиков, педагогов, балетмейстеров, музыкантов) в непосредственной, опосредованной и теоретической формах. Хореографические заимствования укоренились в системе подготовки артистов балета. Образовательная модель Пекинского хореографического училища выстроена по аналогу русской балетной школы. Методика А. Я. Вагановой, с ее строгой последовательностью овладения двигательными навыками, гибкостью и адаптивностью к национальной исполнительской манере танцовщиков, стала фундаментом для формирования китайского балета Нового времени.

Ключевые слова: Россия, Китай, культура, кросс-культурные коммуникации, российско-китайский диалог, хореографическое искусство, хореографические заимствования, русский балет, традиция, методика А. Я. Вагановой

DOI: 10.34684/hon.202001012

Статья поступила в редакцию: 9 января 2019 года
Рекомендована в печать: 3 февраля 2020 года

Сведения об авторах:
Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общей педагогики
irkhen67@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0831-0153

Ли Жуй — аспирант, педагог (Китайская Народная Республика)
li-rui@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6092-4430

В современных глобализационных реалиях, когда приумножается интенсивность кросскультурных коммуникаций и возрастает интерес к культурным формам и практикам в разных уголках планеты [7], Китай с его тысячелетней цивилизацией оказывается в эпицентре российского культурфилософского и искусствоведческого дискурса [4; 5; 15]. Россию и Китай сближают обширные территории, посттоталитарный характер развития, сильное коллективное начало, интеграция политики и идеологии, стремление к глобалитету и др. [10]. При априорной самобытности восточной культуры [9] внимание исследователей привлекает не только китайская духовная культура, ее древние религиозные традиции, специфичность культурной модернизации, но и китайский оперный театр, живопись, хореографическое искусство. Опора на проблемно-хронологический метод исследования позволяет выявить существенные стороны этнонационального балета.

Генезис китайского танцевального искусства восходит ко II тысячелетию до н. э., когда использовались иероглифы «у» 舞 (танец), и «юэ» 音 (музыка), а музыка и танец коррелировали с ритуальной первоосновой. Известно, что китайский классический танец, формировавшийся на протяжении пяти тысячелетий, передавался из поколения в поколение мастерами императорского двора. При этом каждая его династия привносила в танец нечто особенное. Так, например, династией Чжоу (1046 год до н. э. — 249 год до н. э.) при императорском дворце созданы специальные школы музыки и танца, в которых обучающиеся наряду с освоением движений традиционных и религиозных танцев приобщалась к танцевальному искусству народов мира. С налаживанием организованного хранения документов при императорском дворце династии Хань (206 год до н. э. — 220 год н. э.) искусство танца активизировалось в своем развитии. Трехсотлетний период правления династии Тан (618–907 годы н. э.) ознаменован расцветом традиционного китайского танца, созданием Императорской академии и Академии «Грушевый Сад», выпускники которых сформировали первую профессиональную танцевальную труппу. Император Ли Шиминь (627–649 годы н. э.) из династии Тан вошел в историю Китая как танцующий император. Другим искусным музыкантом, поэтом и постановщиком считался император Ли Лунцзи (712–756 годы н. э.) из этой же династии, сочинивший знаменитую хореографическую постановку «Песня Вечной Печали». Все это позволяет говорить о том, что предпринимаемые китайскими правителями действия позволили аккумулировать наиболее значимые элементы традиции китайского танца предыдущих эпох.

Вплоть до XX века искусство китайского танца ориентировалось на константное воспроизводство национальной традиции. Однако построенная на рубеже XIX–XX веков Китайско-Восточная железная дорога инициировала культурную диффузию, проникновение европейской культуры в Харбин. Это касалось прежде всего симфонической и оперной музыки [12]. Распространение в Китае западной хореографической культуры происходило в непосредственной и опосредованной формах, что обусловлено кросскультурными коммуникациями. Речь идет о китайской танцовщице Юй Жунлин (1889–1973), обучавшейся в Париже и по возвращении впервые привнесшей на родную землю западную исполнительскую традицию модерн-танца и классического танца. Стоит упомянуть и о гастролях зарубежного цирка в Шанхае, акробатические и танцевальные номера которого стимулировали создание танцевальных и цирковых ансамблей [13].

Известно, что знакомство с «чужой» культурой и открытость ее смыслам заключает ресурсный потенциал для развития «своей» национальной культуры. Для Китая «знаковым» стало уже начало XX века. В 1920-е годы в рамках мирового турне здесь гастролировала великая русская балерина Анна Павлова, выступали балетная группа Малого Петроградского государственного академического театра и Московский ансамбль Айседоры Дункан.

Заметим, что местом «притяжения» симфонической музыки, оперы, балета того времени оставался Харбин, именуемый «столицей русского классического балета». Именно здесь по инициативе русского эмигранта Н. А. Белого была основана первая балетная школа. Здесь же проживали представители русской эмиграции того времени: режиссер-балетмейстер Мариинского театра В. К. Ижевский, балетмейстер Е. В. Квятковская, ряд педагогов Харбинской балетной школы [12]. Все это способствовало знакомству китайского народа с русским балетом.

Можно предположить, что уже в это время происходят первые культурные заимствования как «наиболее распространенный источ-

ник культурных изменений по сравнению со всеми другими» [1, *277*]. При этом следует также отметить распространение достижений русской культуры в другие провинции Китая. Речь идет о Шанхае, где русские артисты демонстрировали искусство балета преимущественно европейцам. Сложившееся здесь в 1934 году Русское балетное объединение представило публике спектакль «Лайсеум», структурно вобравший несколько постановок: «Сильфиду» (хореография А. Бурнонвиля), «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» (хореография Н. М. Сокольского), новаторскую постановку «Маски города» (хореография Э. И. Элирова). Сам руководитель труппы Н. М. Сокольский изумился неожиданному интересу Шанхая к классическому балету.

Между тем вплоть до образования Китайской Народной Республики (1949) в стране не было единой системы хореографического образования. Ее предшественниками можно считать многочисленные хореографические объединения, среди которых выделялся «Уюньбань» (руководитель У Сяо-бан) [11]. В дальнейшем, в 1951 году, этот самобытный хореограф был назначен руководителем учебных курсов танцевальной подготовки при Центральной театральной академии. Полуторагодовая образовательная программа включала достаточно широкий спектр дисциплин теоретической и практической направленности, среди них законы естественности, теория культуры и искусства, балет, танец в традиционной китайской опере, теория танца, сценические искусства, музыка, литература и др. Курсы танцевальной подготовки кадров сыграли основополагающую роль в развитии хореографического образования Китая, дав импульс систематизации основных жанров танцевального искусства, среди которых можно выделить народно-сценический танец и танцевально-музыкальную эпопею; национальный балет и балет европейского типа, разнящиеся по своим истокам, хореографической лексике, драматургическим особенностям.

Известно, что культурные, и в т. ч. хореографические, заимствования имеют избирательный характер. Выступая в качестве реципиента, китайский народ отбирал из русской культуры прежде всего то, что отвечало его внутренним потребностям, представляло явный интерес, формировало новый ресурсный потенциал национальной культуры. Под хореографическими заимствованиями понимается использование идей, представлений, художественных продуктов, норм профессионального поведения, методик обучения, созданных в других культурах.

Следует отметить, что профессиональное обучение европейскому классическому танцу в Китае изначально выстраивалось по аналогии с советской системой художественного образования, которой присущи многоступечатость, единство общего и специального образования, ранняя профессионализация [8]. Это было продиктовано, прежде всего, политической обстановкой того времени. Постижение особенностей русского балета привело к трансформации китайской традиции классического танца, появлению так называемого «нового китайского балета» после основания Китайской Народной Республики.

Китайский национальный балет как «наследник» пекинской оперы, в своем развитии опирается на хореографическую лексику китайского классического танца. Его основные позиции и движения, разработанные в 1950-е годы, сохраняют преемственность с танцем пекинской оперы, древним придворным танцем, а также боевыми искусствами (ушу). Коннотация «китайский классический танец» употребляется в литературе для обозначения системы обучения и танцевального стиля.

В условиях взаимопроникновения культур, когда нарастает открытость и доступность художественной информации, балетный театр призван сохранить свою самобытность [6]. Следуя решению Съезда китайских работников литературы и искусства (1953), провозгласившего курс на заимствование традиций «чужих» культур, «методов обучения других стран и народов, в особенности… опыт балетной подготовки в СССР» [13, *83*], было открыто первое профессиональное образовательное учреждение — Пекинское хореографическое училище (1954) под руководством выдающейся танцовщицы и педагога Дай Айлянь (1916–2006). Его структура включала отделения классического и народного танцев, курсы балетмейстеров под руководством советских педагогов В. И. Цаплина (1955) и П. А. Гусева (1958), среднюю и старшую общеобразовательную школу. Среди других русских педагогов классического танца следует назвать также О. А. Ильину, Н. Н. Серебренникова, В. В. Румянцева. На момент открытия Пекинского хореографического училища его состав насчитывал

106 преподавателей и 198 учащихся. В образовательную программу подготовки по специальности «Артист балета» входили следующие специальные дисциплины: европейский классический танец, зарубежный народный танец, китайский классический танец, китайский народный танец.

Спустя три года, в 1957 году, стремление к универсальности в балетном театре проявилось в программном требовании: освоить все четыре виды танца каждым обучающимся. Хореографическим заимствованием можно считать саму структуру и содержательное наполнение профессиональной образовательной программы Пекинской хореографической школы, которая является аналогом русской балетной школы. Это изначально придало деятельности хореографического училища образцовый характер. Учитывая, что полное калькирование модели русской балетной школы в контексте изучения общеобразовательных дисциплин оказалось практически невыполнимым, акцент был смещен на профильные (специальные) дисциплины. Разделение профилей хореографической подготовки на «Классический балет» (руководитель Чжан Сюй) и «Народный танец» (руководитель Ли Чжэнъи) обеспечило бóльшую профессионализацию.

Кроме того, эпохальным хореографическим заимствованием в Китае стала методика обучения классическому танцу А. Я. Вагановой как «фундамент для дома любого стиля» [2, *9*]. Речь идет об универсализме ее применения в ведущих балетных школах мира. Сущностные характеристики данной методики — строгая методическая последовательность овладения двигательными навыками (от простого к сложному, от частного к общему), рефлексия хореографических приемов как средств художественной выразительности — позволили выстроить стройную систему освоения классического танца.

Внедрение методики А. Я. Вагановой было достигнуто благодаря деятельности русских педагогов В. И. Цаплина (работал в 1955–1959 годах), П. А. Гусева и Н. Н. Румянцевой (работали в 1957–1960 годах). Обладая богатым педагогическим опытом, В. И. Цаплин стремился объединить европейский классический танец с китайским народным танцем, воодушевить учеников на создание балета с национальной тематикой. Эта идеологема легла в основу дипломных работ выпускников 1955 года, которые инициировали создание балетных образов с ярким локальным акцентом и народным колоритом. Свойственное русскому балету разделение на «классический танец» и «народный танец», а также «дворцовый» и «народный» танцы в течение последующих трех десятилетий оказывало сущностное воздействие на китайские балетные спектакли. Это структурирование балетного языка было нарушено только в середине 1980-х годов.

Ключевая роль в формировании китайской балетной школы по праву принадлежит выдающемуся русскому танцовщику, балетмейстеру и педагогу П. А. Гусеву, считающемуся ее фактическим основателем. За время пребывания в Китае он наладил деятельность Пекинского балетного театра, хореографических училищ в Шанхае и Чанчжоу, руководил балетмейстерскими курсами, поставил первый китайский балет. Классический русский танцовщик всей душой полюбил традиционные китайские танцы, живопись, театр, постигал яркую самобытную основу китайского классического искусства, призывал студентов сохранять национальную специфику исполнительского стиля.

Знакомство с «чужой» культурой, с русской балетной традицией — выразительностью и одухотворенностью исполнения, исполнительской точностью танцевальных движений и др. – порой наталкивалось на неприятие китайских танцовщиц, которые испытывали «культурный шок», особенно в балетных поддержках. Когда при поддержке партнер публично брал танцовщицу за талию, она «тряслась, как осиновый лист», боясь обвинений в безнравственности. Здесь очевидна ментальная разница между западной и восточной культурами.

За короткий период П. А. Гусев выпустил четыре балетных спектакля: «Лебединое озеро» (музыка П. Чайковского), «Корсар» и «Жизель» (музыка А. Адана), совместно с педагогами и учащимися поставил оригинальный балет «Красавица-рыбка» (музыка Цу Минсина). Русский педагог неустанно подчеркивал, что именно национальная самобытность придает балету интернациональный характер [15]. «Красавица-рыбка» явилась первым опытом интерпретации традиции, соединившей европейский балет с китайским танцем. В то же время этот балет можно трактовать как «китайское чудо», поскольку состав труппы формировался из 15–16-летних студентов.

По мнению профессора Чжу Лижэнь, П. А. Гусев мастерски обучал инсценировке и режиссуре, технике *pas de deux*, считая крайне важной музыкальную подготовку [16]. Он старался вникнуть в технику и методику преподавания китайского классического танца, собственноручно составлял учебные пособия, что стало первым шагом на пути к профессионализации образования по специальности «Артист балета».

Прогрессивность взглядов П. А. Гусева можно рассматривать в его отношении к традиции, содержательное наполнение которой прослеживается в строгом соблюдении хореографических канонов. Это одинаково справедливо и для русского балета, и для классического китайского танца. Вместе с тем отсутствие консерватизма, открытость новому, стремление к развитию указывают на процессуальный характер традиции, приближение «дня, когда танцевальный мир увидит китайскую балетную школу» [14, *56*].

Находившаяся рядом с П. А. Гусевым В. В. Румянцева руководила артистами и сотрудниками при отсутствии полноценной балетной труппы. Выполняя функции педагога-репетитора, она показывала ученикам инсценировки и режиссуру, возложила на себя ответственность за сольные танцы главных женских ролей, за репетицию групповых танцев в «Лебедином озере» (второй акт, четвертое действие), «Корсаре» (третье действие), «Жизели» — муз. А. Адана, Л. Делиба, Р. Дриго, Ц. Пуни (второй акт, танец вилис). По личной инициативе Румянцева обучала актеров искусству нанесения грима, выбора прически и украшений для волос. Она инициировала перевод на китайский язык книги А. Я. Вагановой «Основы классического танца», ставшей основным учебником Пекинской Академии танца с 1960 года и по сей день.

Традицией русского балета по праву считается его духовность как «способность и умение артиста переосмысливать философию спектакля через внутренний мир и транспонировать ее квинтэссенцию в пластический танцевальный образ» [3, *86*]. Хореография обретает смысловую наполненность, которая исходит из духовного измерения самого русского человека. Внешне это воплощается в следовании академической манере исполнения, в гармоничной пластике и выразительности рук, балетной грациозности, благородной и естественной посадке головы в сочетании с поставленным и в то же время подвижным корпусом.

Безусловно, европейский классический и китайский сценический танцы сущностно разнятся между собой, имея разную философско-эстетическую основу и отсюда — разную векторность движений. Доминирующие в китайской хореографии круговые и спиралевидные движения символизируют гармонию восточной культуры. В то же время присущие европейскому классическому танцу линейные передвижения и удлиненные хореографические построения не помешали китайским танцовщикам совершить настоящий прорыв в области балета под руководством русских педагогов.

Впитав лучшие традиции русской балетной школы, китайский национальный балет являет собой самостоятельную, всемирно признанную школу танца со своей теорией, исполнительской техникой, формами выражения. Без передачи и воспроизведения традиций русского балета — реалистической направленности, гуманизма, пристрастия к национальной тематике, синтеза музыки и танца, одухотворенности исполнения, следования методике А. Я. Вагановой — китайский балет не сумел бы достигнуть столь блестящих успехов.

Выводы:

1) распространение традиций русского балета в Китае происходило в трех формах: а) непосредственной — через передачу исполнительского опыта представителями русской эмиграции; б) опосредованной — через восприятие китайским народом гастрольных балетных и музыкальных спектаклей; в) теоретической — через перевод русскоязычной литературы по искусству балета и обучение китайских танцовщиков;

2) хореографические заимствования русской балетной традиции укоренились в системе подготовки артистов балета. Методическая передача балетной традиции в Пекинском хореографическом училище представляет собой многоступенчатый процесс, выстроенный в соответствии со ступенями обучения и содержательным наполнением образовательной программы русской балетной школы;

3) неотъемлемой чертой китайского балета Нового времени стало внедрение методики А. Я. Вагановой с ее строгой методической последовательностью овладения двигательными навыками, гибкостью и адаптивностью к национальной исполнительской манере танцовщиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Астафьева О. Н.* Культурология. Теория культуры. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Юнити-Дана, 2012. 487 с.
2. *Асылмуратова А. А.* Методика Вагановой — фундамент для дома любого стиля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. № 1 (9). С. 8–10.
3. *Васильев И. В.* Категория духовности и исполнительский стиль: аспекты современной интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 79–86.
4. *Вац А.* Танцевальное искусство Китая. История и современность. СПб. : Лань; Планета музыки, 2011. 224 с.
5. Духовная культура Китая: энциклопедия : в 5 т. / под ред. М. Л. Титаренко; ИДВ РАН. 2-е изд. М. : Восточная литература, 2011. 1087 с.
6. *Илларионов Б. А.* Тенденции развития балетного театра в условиях взаимопроникновения культур и требования к артисту балета // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 1998. № 1 (6). С. 179–180.
7. *Ирхен И. И.* Сближение культур и его культурологические смыслы // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2014. № 7. С. 253–256.
8. *Ирхен И. И.* Художественное образование в России: системы, динамика, векторы. М. : Искусство в школе, 2008. 222 с.
9. *Каган М. С., Хилтухина Е. Г.* Проблема «Запад–Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур. М. : Восточная литература, 1994. 160 с.
10. *Кондаков И. В.* Сравнительная архитектоника локальных культур (Россия и Китай) // Государственное управление и развитие России: модели и проекты: сборник статей Международной науч.-практ. конференции (Москва, 19–20 мая 2016 г.). М. : ИГСУ РАНГХиС; Проспект, 2017. С. 433–442.
11. *Ли Жуй.* Истоки становления нового классического танца // XXI Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции (СПб, 25–26 апреля 2017 г.). СПб., 2017. С. 257–261.
12. *Лю Сюэцин.* Знакомство с искусством китайской симфонической музыки, оперы и балета через историю Китайско-Восточной железной дороги // История и культура Приамурья. 2016. № 1 (19). С. 49–66.
13. *Сунь Цянь.* Генезис китайского балетного искусства // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. 2008. № 9. С. 83–90.
14. *Хисамутдинов А. А.* Русский балет в Китае. Владивосток: ДВФУ, 2015. 81 с.
15. *Шогенова Л. А., Астафьева О. Н.* Влияние глобализации на культуру Китая // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. 2017. № 4. С. 151–155.
16. 罗雄岩《中国民间舞蹈文化教程》出版： 上海音乐学院出版社. 2001.
17. 邹之瑞，新中国芭蕾舞史，清华大学出版社. 2012.

I. I. Irkhen

Vaganova Academy of Russian Ballet
2 ul. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation

Li Rui

School of Chine National Ballet
3 Taj Pin, Sicheng, Beijing, 100032, People's Republic of China

CHOREOGRAPHIC BORROWINGS AS A FORM OF PROMOTING THE RUSSIAN BALLET TRADITION IN CHINA

The article is devoted to cross-cultural communication between Russia and China in the context of ballet. The main object of the study is the Russian ballet tradition in China. The emphasis is payed to the work, done by Russian teachers, who supervised China's first ballet productions, introduced the Russian methodology of teaching the classical dance developed by A. Vaganova and built a system of ballet education. Thus, thanks to Russian teachers the national ballet of China developed its own internationally acclaimed school of dance with its key elements such as technical skills, geometry of dance and deep implications, related to the national dance traditions. The development of the national ballet was greatly influenced by the Russian ballet tradition passed on and reproduced in China. The research methodology is based on the systematic approach to cross-cultural communication and choreographic borrowings occurring as a result. The article uses such methods as content analysis of Russian

and Chinese writings, chronological method and cultural analysis. It comes to the conclusion that the Russian ballet tradition in China was promoted by Russian emigrants (dancers, teachers, choreographers, musicians) either directly or indirectly. Choreographic borrowings were firmly implanted in the ballet dance training system. The Beijing Dance Academy training system is based on the Russian ballet school. A. Vaganova's teaching methods, including her strict methodological sequencing of developing motor skills, flexibility and adaptability to the national dance style laid the foundation for the new Chinese ballet.

Keywords: Russia, China, culture, cross-cultural communication, Russian-Chinese dialogue, choreographic art, choreographic borrowings, Russian ballet, tradition, Vaganova's technique

DOI: 10.34684/hon.202001012

Received: January 9, 2019
Accepted: February 3, 2020

Information about the authors:
Irina I. Irkhen — Dr. Sci. (Culturology), Associate Professor, Professor of Department of the General Pedagogics
irkhen67@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0831-0153

Li Rui — PhD student, Lecturer (People's Republic of China)
li-rui@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6092-4430

REFERENCES

1. Astaf`eva O. N. Kul`turologiya. Teoriya kul`tury`[Culturology. Theory of Culture]. Moscow, 2012. 487 p. (In Russian)
2. Asy`lmuratova A. A. Vaganova Technique – the Foundation for a House of Any Style. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [*Bulletin of Vaganova Ballet Academy*]. 2009, no. 1 (9), pp. 8–10. (In Russian)
3. Vasil`ev I. V. Spirituality Category and Performing Style: Aspects of Modern Interpretation. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [*Bulletin of Vaganova Ballet Academy*]. 2015, no. 1 (36), pp. 79–86. (In Russian)
4. Vats A. Tantseval`noe iskusstvo Kitaya. Istoriya i sovremennost` [Dancing Art of China. History and Present]. Saint Petersburg, 2011. 224 p. (In Russian)
5. Titarenko M. L. (ed.) Dukhovnaya kul`tura Kitaya [Spiritual Culture of China: encyclopedia in 5 vol.]. Moscow, 2011. 1087 p. (In Russian)
6. Illarionov B. A. Trends in the Development of Ballet Theater in the Context of the Interpenetration of Cultures and Requirements for a Ballet Dancer. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [*Bulletin of Vaganova Ballet Academy*]. 1998, no. 1 (6), pp. 179–180. (In Russian)
7. Irkhen I. I. Rapprochement of Cultures and its Cultural Meanings. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova* [*Bulletin of Kostroma State University named after N.A. Necrasov*]. 2014, no. 7, pp. 253–256. (In Russian)
8. Irkhen I. I. Khudozhestvennoe obrazovanie v Rossii: sistemy`, dinamika, vektory` [Art Education in Russia: Systems, Dynamics, Vectors]. Moscow, 2008. 222 p. (In Russian)
9. Kagan M. S., Khiltukhina E. G. Problema «Zapad–Vostok» v kul`turologii: Vzaimodejstvie khudozhestvenny`kh kul`tur [The West–East Problem in Cultural Studies: Interaction of Art Cultures]. Moscow, 1994. 160 p. (In Russian)
10. Kondakov I. V. Comparative Architectonics of Local Cultures (Russia and China). *Gosudarstvennoe upravlenie i razvitie Rossii: modeli i proekty`* [*Russian Public Administration and Development: Models and Projects: materials of the International Scientific and Practical Conference (Moscow, May, 19–20, 2016)*]. Moscow, 2017, pp. 433–442. (In Russian)
11. Li Rui. The Origins of the New Classical Dance. *XXI Tsarskosel`skie Chteniya* [*The XXIst Tsarskoye Selo Readings: materials of the International Scientific Conference (Saint Petersburg, April, 25–26, 2017)*]. Saint Petersburg, 2017, pp. 257–261. (In Russian)
12. Lyu Syue`cin. Acquaintance with the Art of Chinese Symphonic Music. Opera and Ballet Through the History of the Sino-East Railway. *Istoriya i kul`tura Priamur`ya* [*History and Culture of Priamurye*]. 2016, no. 1 (19), pp. 49–66. (In Russian)

13. Sun` Czyan`. The Genesis of Chinese Ballet Art. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaŭnaga universite`ta kul`tury` i mastacztvaŭ* [*Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*]. 2008, no. 9, pp. 83–90. (In Russian)
14. Khisamutdinov A. A. Russkii balet v Kitae [Russian Ballet in China]. Vladivostok, 2015. 81 p. (In Russian)
15. Shogenova L. A., Astaf`eva O. N. The Impact of Globalization on Chinese Culture. *Gosudarstvennoe i munitsipal`noe upravlenie. Ucheny`e zapiski* [*State and Municipal Administration. Scientific Notes*]. 2017, no. 4, pp. 151–155. (In Russian)
16. 中国民间舞蹈文化教程 [Culture of Folk Dance of China]. Shanghai, 2001. 301 p. (In Chinese)
17. 新中国芭蕾舞史 [History of Chinese New Time Ballet]. Beijing, 2012. 167 p. (In Chinese)

О. В. Гасникова

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

К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЕРЫ В БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

(на примере творчества русских и западноевропейских хореографов)

В статье в историческом контексте рассматривается такое явление, как трансформация оперы в балетный спектакль. Автор уделяет внимание наиболее ярким постановкам данного направления и рассматривает их с позиций хореографического решения и подхода к музыкальному тексту. Особый акцент сделан на операх «Волшебная флейта» В.-А. Моцарта и «Кармен» Ж. Бизе. Как показывает практика, обращение балетмейстеров к сюжету и музыкальному тексту оперного спектакля дает возможность обогатить балетный репертуар. Отмечается, что хореографы в большинстве случаев адаптировали музыкальный материал оперы для своих постановок. Исключение представляет балет Мориса Бежара «Волшебная флейта», в котором музыкальная основа оригинала полностью сохранена. Подчеркивается, что не каждое оперное произведение в равной степени поддается балетной интерпретации. Вместе с тем при трансформации оперы в балет каждый постановщик имеет возможность раскрыть весь свой творческий потенциал. Практически все балетмейстеры в «балетах-двойниках» помимо классической основы применяли всевозможные новации, навеянные временем, тем самым расширяя горизонты хореографического языка.

Ключевые слова: опера, балет, музыка, хореография, Бизе, Моцарт, «Кармен», «Волшебная флейта»

DOI: 10.34684/hon.202001013

Статья поступила в редакцию: 18 ноября 2019 года
Рекомендована в печать: 10 января 2020 года

Сведения об авторе:
Гасникова Оксана Владимировна — аспирант кафедры хореографии, ведущая солистка театра «Русский балет»
oxi-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3023-3668

Статья посвящена вопросу синтеза жанров — явлению, которое все чаще встречается в театральной практике XX–XXI веков. Стремление художников к синтезу разных видов искусства восходит к началу XX века и непосредственно связано с дягилевскими сезонами. Уже тогда появляется стремление к жанровому переосмыслению различных произведений. В качестве одного из многих примеров приведем балет М. Фокина «Шехеразада» на музыку одноименной симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова.

Преобразование оперы в балет на первый взгляд может показаться новым явлением в театральной практике. Однако, несмотря на специфические особенности, эти музыкально-театральные жанры всегда находились в тесном взаимодействии. Из оперы балет почерпнул многие выразительные средства, одновременно «подарив» ей интереснейшие хореографические эпизоды вплоть до танцевальных характеристик главных персонажей. Примером тому является опера Д. Обера «Немая из Портичи» (1828), где главную партию исполняет артистка балета.

Конечно, постановщикам необходимо учитывать особенности каждого из жанров, в том числе в плане драматургии, что особенно ярко проявляется в процессе преобразовании оперного спектакля в балетный.

В статье намечены основные этапы процесса взаимодействия двух основных жанров музыкального театра — оперы и балета. В работе были использованы исторический метод и метод музыкально-хореографического анализа балетных постановок, созданных на музыкальный текст оперной партитуры. Описаны хореографические постановки ряда балетмейстеров, работавших в данном направлении, что дало возможность выявить причины их обращении к такому эксперименту, как трансформация оперы в балетный спектакль.

Оперное искусство всегда было неразрывно связано с танцем. Примером тому является жанр оперы-балета. Этот музыкально-театральный жанр сформировался во Франции на рубеже XVII–XVIII веков. Его предшественниками были придворные танцевальные представления XVI века, а также оперы-балеты, поставленные Жаном-Батистом Люлли («Кадм и Гермиона», «Альцеста», «Роланд») и комедии-балеты, созданные совместно с Мольером («Мещанин во дворянстве», «Брак поневоле», «Триумф любви») и др. Все спектакли сочетали в себе признаки как оперы, так и балета. Постановки отличались красочностью и декоративностью и обычно состояли из нескольких картин, в которых танцевальные сцены и пантомима объединялись с разговорными диалогами, ариями, речитативами, ансамблями и хором.

Окончательно как особый жанр опера-балет формируется на французской сцене в творчестве Жана-Жозефа Муре, Андре-Кардинала Детуша и Андре Кампра. Неоценимый вклад в развитие жанра внес Жан Филипп Рамо. Его оперы-балеты «Галантная Индия», «Кастор и Поллукс», «Празднества Гебы» отличались высоким драматизмом. Со временем жанр оперы-балета уходит на второй план, хотя в XIX и XX веках появляются отдельные его образцы [23, *197–206*].

В конце XVIII века благодаря реформе, проведенной Ж. Новерром, балет обособляется от оперы, что дает импульс к их развитию как самостоятельных жанров музыкально-театрального искусства. Обретя независимость, балет должен был где-то черпать сюжеты и музыкальный материал для своих постановок. В большинстве случаев хореографы обращались к уже готовой музыке. Это могла быть сборная музыка, инструментальные сочинения, популярные мелодии песен. Видные композиторы в то время отдавали предпочтение опере, так как балет считали «легким» жанром. Театральная музыка условно подразделялась на серьезную — оперную и прикладную — балетную. К тому же автором оперы всегда считался композитор, а в балете авторство приписывалось хореографу, имя создателя музыки могло даже не упоминаться. Тем не менее балету оказали поддержку такие великие музыканты, как Г.-Ф. Гендель и К.-В. Глюк, В.-А. Моцарт и Л. ван Бетховен. В качестве одного из примеров назовем балет Бетховена «Творения Прометея, или Власть музыки и танца» в постановке С. Вигано. Однако сотрудничество хореографов с известными композиторами чаще происходило спонтанно.

В связи с этим балетмейстеры начали привлекать для своего хореографического замысла музыку оперных партитур, что послужило импульсом для создания балетов-двойников, то есть «балет мог быть вторым изданием недавно поставленного оперного спектакля» [9, *85*]. Наглядные образцы балетов-двойников — «Осада Цитеры» К. Глюка в постановке Г. Анджолини (1762), «Земира и Азор» А. Гретри в постановке Ф. Морелли (1783),

«Орфей и Эвридика» К. Глюка в постановке И. Вальберха (1808), «Севильский цирюльник» Дж. Пазиелло в постановке Л. Дюпора (1809), «Мельник» М. Соколовского в постановке А. Огюста (1810). Кроме того, на балетную сцену также переносился завоевавший популярность жанр «оперы-спасения»: «Оперы Гретри, Керубини, Мюгеля переходили в балетный репертуар под своими названиями и со своей музыкой, прилаженной к возможностям новой хореодрамы» [8, *21*].

Постепенно появляется музыка, непосредственно сочиненная для балетного спектакля. В балет приходят такие композиторы, как Ж-М. Шнейцхоффер («Сильфида» в постановке Ф. Тальони), А. Адан («Жизель» в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро), Ц. Пуньи («Эсмеральда» в постановке Ж. Перро и «Конек-горбунок» в постановке А. Сен-Леона), Л. Делиб («Коппелия» в постановке А. Сен-Леона), Л. Минкус («Дон Кихот» и «Баядерка» в постановке М. Петипа) и др. Однако для композиторов-классиков балет не был приоритетным жанром, наибольший интерес они проявляли к опере и инструментальным сочинениям. И только благодаря П. И. Чайковскому и впоследствии А. К. Глазунову произошли изменения во взглядах композиторов на балетный жанр.

Со второй половины XIX века, начиная с триады балетов П. И. Чайковского, поставленных М. Петипа и Л. Ивановым, а затем и «Раймонды» Глазунова (хореограф М. Петипа), музыка которых подчиняется законам симфонического развития, в хореографическом искусстве происходит качественный скачок. Наряду с балетами Чайковского и Глазунова такие балеты, как «Сильфида», «Жизель», «Корсар», «Коппелия», «Баядерка» и некоторые другие остались в истории и по сей день занимают достойное место на театральных сценах [8, *19–24*; 9, *82–92*].

На рубеже XIX–XX столетий происходят глобальные перемены во всех сферах общественной жизни. Подвергаются сомнению ориентиры и ценности, которые долгое время были незыблемыми. Общество начинает интересоваться философскими проблемами, экзистенцией. Балетное искусство, которое к тому времени полностью сформировалось в хореографических феериях Чайковского и Глазунова, начало «клониться к упадку» [1, *542–543*]. В оперном жанре создает свои музыкально-философские шедевры Р. Вагнер, последователь философии Л. Фейербаха и А. Шопенгауэра («Парсифаль»), а также Дж. Пуччини («Манон Леско»), делает свои первые шаги в оперном жанре Р. Штраус («Гунтрам», «Потухший огонь»).

Мощный переворот в отношении к балету происходит благодаря театральным сезонам, организованным Сергеем Дягилевым, собравшим вокруг себя балетных артистов, хореографов, композиторов, художников самых прогрессивных и неординарных взглядов. Ими создаются спектакли, которые заставляют совсем под другим углом зрения посмотреть на балетное искусство. Среди хореографов, которые работали с Дягилевым, Михаил Фокин и Вацлав Нижинский, Бронислава Нижинская и Леонид Мясин, Джордж Баланчин и Серж Лифарь. Каждый из них привнес свою новаторскую лепту в хореографическое искусство. Они расширили горизонты классического балета, экспериментируя с разными танцевальными формами. Неоценимую помощь балетмейстерам оказало сотрудничество с известными композиторами, такими как Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, Клод Дебюсси, Рихард Штраус, Эрик Сати, Морис Равель.

Декорации и костюмы для спектаклей создавались художниками-новаторами: Александром Бенуа, Львом Бакстом, Александром Головиным, Николаем Рерихом, Натальей Гончаровой, Михаилом Ларионовым, Пабло Пикассо, Анри Матиссом и многими другими. Сюжеты и музыкальный материал, который использовался для хореографических воплощений в антрепризе С. Дягилева, отличались большим разнообразием.

Среди многочисленных постановок, осуществленных в рамках театральных сезонов Дягилева, есть и такие, где музыкальной основой является оперная партитура. Одна из них — опера-балет «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова в хореографии М. Фокина (1914). Представим концепцию постановочного решения этого спектакля: по обе стороны авансцены располагались певцы, исполнявшие оперные партии, а в центре сценической площадки танцовщики иллюстрировали вербальный текст разнохарактерными *pas*. Аналогичный прием был использован еще Ж. Новерром в гротескном балете, завершавшем оперу Глюка «Альцеста». В своей хореографии особый акцент Фокин сделал на сатирическом элементе, который акцентировался «игрушечными» движениями крестьян и солдат и ярко контрастировал с плавными танцами царя Додона и Шемаханской царицы: «Каждое движение

балетных артистов совпадало с музыкальными фразами певцов и оркестра, передавало не только ритм и характер музыки, но и смысл стихотворного текста, прекрасно написанного В. И. Бельским по Пушкину» [18, *176*][1].

Опера-балет «Золотой петушок» имела большой успех. Вдохновленный этой удачей, Дягилев в 1920 году инициировал постановку одноактного балета «Песнь соловья» на музыку одноименной симфонической поэмы И. Стравинского (хореограф Л. Мясин). Музыкальным текстом балета послужила четырехчастная симфоническая сюита, созданная И. Стравинским на основе 2-й и 3-й картин оперы «Соловей». Основная мысль спектакля — всепобеждающая сила истинного искусства. Ориентальное начало, заложенное в музыке Стравинского, нашло отражение в «мелких», «сдержанных» движениях (находка Мясина, навеянная китайскими росписями по шелку и лаковыми ширмами) [14, *23–24*]. Однако работу хореографа расценили как неудачную. По мнению Ларионова, «балетмейстеру не удалось совместить два принципа: танцевального и пластической позы» [18, *109*]. Впоследствии появилась новая версия балета «Песнь соловья», которая стала первой балетмейстерской работой Дж. Баланчина. В своей редакции хореограф сделал акцент на движениях, которые напоминали причудливую вязь: «Танцовщица, вращаясь в *chaines*, постепенно, шаг за шагом сгибает колени и останавливается в поклоне-полуприседе» [14, *23–24*]. Хореография гармонично сливалась с орнаментальной мелодикой. Постановка Баланчина имела успех у публики и была высоко оценена Дягилевым.

Отметим также балет «Полуночное солнце» в постановке Мясина на музыку из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» (1915), которая, как известно, отличается яркой мелодикой и проникновением в атмосферу русских фольклорных традиций. В своей хореографии Мясин опирался на детские воспоминания о хороводе «Гори, гори ясно», навеянные ему музыкой Римского-Корсакова. Сам балетмейстер исполнял роль Полуночного солнца. Его танец основывался на классических *pas* с широкими движениями рук и быстро повторяющимися высокими прыжками [13, *65*].

[1] Вторая редакция этого спектакля была осуществлена Фокиным в 1937 году, а позднее появились балетные версии А. Ратманского (2012) и А. Лиепы (2013).

Как показывает история, заинтересованность хореографов в музыкальном материале оперы проявлялась на протяжении почти всего периода существования балета. Особенно характерным такое явление, как преобразование оперы в балет, становится для XX–XXI веков. Интерес к данному виду спектакля во многом обусловливался тем, что из оперы можно было почерпнуть актуальные темы и сюжеты. В то же время высокое качество музыки давало неограниченные возможности для фантазии и эксперимента, поиска новых выразительных средств.

При всей специфике оперы в ней можно найти ряд аналогий с балетом. Так, балетная вариация, как и оперная ария, помогает создать портрет героя, обрисовать его характер. Кордебалет можно уподобить хору, а пантомиму — речитативу. Но поскольку балет достаточно условное искусство и, например, вариация не может быть столь же протяженной во времени, как ария, то и действие в хореографическом спектакле должно разворачиваться более стремительно.

После завершения «Русских сезонов» в развитии балетного искусства наметилось несколько тенденций. В Западной Европе на него оказали воздействие новые направления, характерные для того времени: экспрессионизм, неоклассицизм, урбанизм. В Советской России ситуация была иная. Возрождается структура многоактного балета, в качестве ведущего жанра выдвигается хореодрама, где сюжетной основой становится классическая литература — произведения Шекспира, Пушкина, Лопе де Вега и других авторов. В этот период были созданы выдающиеся образцы классического наследия, к которым относятся «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Лауренсия» А. Крейна (хореографы Л. Лавровский, Р. Захаров, В. Чабукиани).

Характерно, что балетмейстеры в 30–40-е годы прошлого столетия почти не использовали оперный музыкальный материал. Возобновление интереса к такому направлению, как трансформация оперы в балетный спектакль, было связано с шедевром Ж. Бизе.

Здесь нужно отметить, что новелла французского писателя П. Мериме «Кармен», изданная в 1845 году, явилась основой для ряда балетных постановок еще в XIX веке. На этот сюжет юный М. Петипа создал одноактный балет «Кармен и тореадор», который в то время не вызвал особого интереса. Через 30 лет, в 1875 году, оперу «Кармен» со-

чиняет Ж. Бизе. Именно эта музыка сделала знаменитой легендарную цыганку [25, *3*]. «“Кармен” вне Бизе всегда будет нести некоторое разочарование. Слишком прочно связана наша память с музыкальными образами бессмертной оперы», — замечал Родион Щедрин [22, *18*]. «Кармен» была написана как раз в тот период, когда в обществе возник повышенный интерес к внутреннему миру человека. Сюжет новеллы Мериме, яркие персонажи, страстная любовь, острый конфликт, трагический финал — все это как нельзя лучше соответствовало атмосфере того времени [15, *110–119*].

На протяжении XX–XXI веков этот сюжет и музыка продолжали завораживать многих балетмейстеров. На основе музыкального шедевра Ж. Бизе осуществили свои замыслы К. Голейзовский, Р. Пети, А. Алонсо, Д. Крэнко, А. Гадес, М. Эк, М. Борн, Р. Поклитару, Р. Агилар, Миша ван Ук и другие. Среди них две хореографические версии, пожалуй, заслуживают особого внимания.

В 1949 году французский хореограф Ролан Пети, всегда старавшийся отразить в своем творчестве актуальные темы, ставит оригинальный балет «Кармен». «Он черпает вдохновение в Парижском искусстве, подхватывает на лету все, что Париж открывает, вскормлен Парижской современностью, модой, фильмами, новостями кулис» [26, *26*]. «Кармен» Р. Пети кардинально отличается как от новеллы П. Мериме, так и от оперы Ж. Бизе. Балетмейстер создал одноактный балет в жанре трагедии, который состоит из четырех сцен, органично связанных между собой. События разворачиваются не в Испании, как у П. Мериме, а во Франции. Хореограф отказывается от второстепенных персонажей и концентрирует внимание на характеристиках главных героев — Кармен и Хосе. При этом его симпатия явно на стороне Хосе. Главная мысль спектакля: человек не должен идти исключительно на поводу своих желаний, это может привести к трагедии.

Музыкальный текст балета был скомпилирован из фрагментов оперы Ж. Бизе в аранжировке и оркестровке Т. Дессера. В своей хореографии Р. Пети отказывается от испанского стиля, она основана на «осовремененной» классике с цирковыми и эстрадными элементами и вбирает «в себя, как всегда у Пети, бытовые пластические интонации» [21, *47*], что позволило ему в полной мере отразить дух современной Франции.

Еще одна версия — «Кармен-сюита» Бизе–Щедрина (1967), безусловно, является одной из самых ярких постановок. Этот балет был сочинен на музыку Ж. Бизе в транскрипции Р. Щедрина кубинским хореографом Альберто Алонсо специально для М. Плисецкой. Станцевать Кармен, по словам балерины, было ее заветной мечтой. Однажды, придя на выступление кубинской труппы, гастролировавшей в Москве, и увидев спектакль, поставленный Альберто Алонсо, она была восхищена неординарностью хореографического языка балетмейстера. Эта форма танца, по мнению Плисецкой, наиболее соответствовала замыслу балета «Кармен», который она давно вынашивала в мыслях. Предложение, сделанное А. Алонсо, было им принято.

Для балета Р. Щедрин кардинально переработал партитуру оперы Ж. Бизе, сохранив все ее главные темы. Он заменил вокальную партию тембром струнных инструментов, которые в наибольшей степени близки звучанию человеческого голоса. Помимо струнных, в оркестр была введена группа ударных инструментов, часто создающих ритмическую основу музыки, а ритм, как известно — важнейший элемент танца. Вот что сказал о «Кармен-сюите» Д. Д. Шостакович: «С каким блестящим мастерством Р. Щедрин сделал свою транскрипцию музыки Бизе. И как внешне все просто — ни одна из мелодий Бизе не изменена, чуть сменились акценты, струнные и ударные естественно и органично заменили голос певцов и полный состав оркестра» [3, *40*]. Приведем еще одну емкую характеристику этого шедевра: «Его сжатие трехчасовой оперы в пятидесятиминутный балет можно было бы более точно назвать творческой сценографией, эстетическим устранением деталей в пользу сущности» [25, *53*].

Либретто для «Кармен-сюиты» было написано А. Алонсо по мотивам новеллы П. Мериме, но в отличие от оперы и литературного источника решено в символическом плане. Что касается хореографических приемов, то необходимо отметить особый стиль хореографии, в котором сочетались классические элементы с испано-кубинской танцевальной стилистикой. Танец Алонсо насыщен эротикой — перекрученные позы, невыворотные позировки, движения с пятки, абсолютно неклассические руки — каждое движение несет определенный смысл [16].

К этой же группе балетов-двойников можно отнести еще одно творение Р. Пети — «Пи-

ковую даму», музыкальным текстом которой стала одноименная опера П. И. Чайковского. «Пиковая дама» сочинялась для М. Барышникова и труппы Национального балета Марселя, премьера состоялась в 1978 году в Париже на сцене театра Елисейских полей. Хореограф отошел от оперного либретто и приблизил сюжет к пушкинской повести. Балет в двух действиях был создан в жанре моноспектакля. По замыслу Р. Пети, в центре постановки находится главный герой, в то время как другие действующие лица создают ему лишь антураж. Показ второй редакции этого спектакля, имевшего два названия — «Пиковая дама» и «Три карты», состоялся в 2001 году в Большом театре. Р. Пети создал абсолютно другой, уже одноактный, балет также на музыку П. И. Чайковского, но не оперную, а Шестой «Патетической» симфонии [5, *50*].

К аналогичному типу балетов-двойников можно отнести двухактную «Даму с камелиями» на музыку оперы Д. Верди в аранжировке П. Сальникова (постановка Н. Касаткиной и В. Василева, 1995). Хореография здесь решена по принципу «образ — это сумма отношений, что в балете означает танец, преломленный в самых разнообразных формах и структурах» [7, *34*] и полностью подчинена музыкальному тексту. Монологи героев можно назвать «пластическими ариями и ариозо», пантомимные сцены — «речитативами», дуэты — «диалогами», па де труа — «терцетами» [там же].

Еще один балет, «Дама с камелиями» (2010), был поставлен в Казани хореографом А. Полубенцевым. Музыкальным текстом трехактного балета стала опера Дж. Верди «Травиата» с дополнением в виде фрагментов из опер «Бал-маскарад», «Отелло», «Макбет». Музыкальная партитура спектакля благодаря профессионализму А. Полубенцева, консультанта Г. Банщикова и музыкального руководителя и дирижера А. Аниханова получилась целостной и дансантной. Хореографический текст синтезировал в себе классические pas и движения танца модерн с использованием спортивных элементов и элементов художественной гимнастики. Это сочетание разностильных приемов помогло балетмейстеру создать необычные композиции и избежать однообразия и штампов [17].

В 1975 году немецкий хореограф Пина Бауш осуществляет постановку «танцевальной оперы» по мотивам «Орфея и Эвридики» Глюка. Это произведение является ярким примером синтеза оперного и балетного жанров. Один из критиков писал о нем так: «Бауш добилась исполнения высшей амбиции Р. Вагнера: создать форму искусства как квинтэссенцию всех ее видов. Постановка ярко сочетает и балет, и оперу, и живопись, и театр. Это не сочетание на сцене отдельных элементов. Это все одновременно» [20]. По своему решению это действо создано в русле фокинского «Золотого петушка». Роли Орфея, Эвридики и Купидона исполняются одновременно и певцами, и танцовщикам (хор балетмейстер поместила в оркестровую яму). Оперные певцы, взаимодействуя с танцовщиками на сцене, усиливают впечатление, будто в каждом персонаже объединились сам герой и его душа. Хореографический язык постановки основан на свободной пластике стиля модерн с небольшими цитатами поз и движений, присущих балетам Марты Грэм, что усилило эмоциональное воздействие на зрителя.

Совершенно другой подход в преобразовании оперы в балетный спектакль предлагает Б. Эйфман. В 2001 году он поставил двухактный балет «Дон Жуан, или Страсти по Мольеру» на собственное либретто с музыкой из оперы «Дон Жуан» В.-А. Моцарта и добавлением фрагментов его же Концерта № 23 ля мажор (К. 488), *Lakrimosa* и *Agnus Dei* из Реквиема и произведений Г. Берлиоза. В своем творении Эйфман объединяет судьбу Дон Жуана с драматургом Мольером.

Музыкальные фрагменты из произведений Берлиоза используются балетмейстером для воплощения образа Мольера, а эпизоды из сочинений Моцарта — для характеристики Дон Жуана: «Обращение к этому литературному герою давало невероятный простор для создания сверхчувственных, изощренных эротических дуэтов и мизансцен, признанным мастером которых он (Эйфман — *О. Г.*) давно является на мировом балетном театре» [2, *8*]. Еще одно хореографическое воплощение мастера с использованием оперного музыкального текста — балет «Евгений Онегин» (2009). Автор переносит действие в Россию 1990-х годов и связывает классическое прочтение популярного романа в стихах с современностью. Музыкальным текстом постановки стала одноименная опера П. И. Чайковского и сочинения современного композитора А. Ситковецкого [12, *11*].

Трижды обращался к постановке спектакля на основе оперных произведений

художественный руководитель и главный балетмейстер театра «Кремлевский балет» А. Петров. На это его вдохновило сотрудничество с оперным режиссером Б. А. Покровским, совместная работа с которым помогла увидеть достоинства как оперы, так и балета с их разноплановой драматургией: «Используя выразительные средства оперного театра, его фактуру и масштаб, А. Петров значительно вырос как режиссер-постановщик» [4, *25*]. В данном случае, заимствуя сюжет из оперного шедевра, хореограф получил прекрасную возможность заинтересовать зрителя балетным жанром.

Премьера балета «Руслан и Людмила» на музыку одноименной оперы М. И. Глинки в аранжировке В. Г. Агафонникова состоялась в 1992 году. По отзывам критиков, «работу над партитурой оперы композитор Агафонников проделал огромную и необычайно деликатную. Удалось главное — не нарушив стилистического единства шедевра Глинки, создать, тем не менее, вполне оригинальную балетную версию оперной музыки» [4, *91*]. Балетмейстер создал волшебный, эпический спектакль, «превращая знаменитые вокальные партии в хореографические» [там же, *25*]. Основой хореографического текста этой постановки является классический танец.

Вторым спектаклем стал двухактный балет «Фигаро» (2008), созданный в жанре комедии по мотивам произведений Бомарше на оперную музыку Д. Россини и В.-А. Моцарта. Партитура была дополнена фрагментами из увертюр Россини к его операм, а также медленных частей фортепианных концертов Моцарта (музыкальная редакция В. Качесова). Хореографически балет был решен в классическом стиле. Особое внимание сфокусировано на актерском мастерстве и быстрой смене режиссерских планов.

Третьим балетом стал спектакль «Волшебная флейта» на музыку Моцарта (2014), который был интерпретирован скорее в стиле «фантастического балета», чем философской притчи. Музыкальный текст также был скомпилирован хореографом (музыкальная редакция В. Качесова), в результате чего получилась целостная партитура, в которую органично влились вокальные эпизоды, получившие инструментальное звучание, при этом были купированы речитативы и для связки действия введены фрагменты произведений Моцарта. По словам А. Петрова, именно неоднократное прослушивание вокальных партий помогло ему в хореографическом решении того или иного образа. Хореографический язык, как это присуще балетмейстеру, основан на классике. Балет «Волшебная флейта» интересен прежде всего детской публике, чему способствуют красочные декорации и костюмы [там же; 4, *157–167*].

Еще одна постановка на музыку оперы В.-А. Моцарта «Волшебная флейта» принадлежит М. Бежару. Его работы «никогда не бывают мелкими... они затрагивают большие темы. Бежар ярко театрален, он не только хореограф, но и режиссер, остро чувствующий время и его требования» [11, *162*]. Среди многочисленных постановок Бежара, а их около двухсот, особое место занимают хореографические воплощения оперных произведений, таких как «Тангейзер» и «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера (1961, 1990), «Семь смертных грехов» К. Вайля (1961), «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1961), «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза (1964), «Травиата» Д. Верди (1973), «Саломея» И. Штрауса (1983), «Дон Жуан» В.-А. Моцарта (1980) и самая любимая — балет «Волшебная флейта» на музыку одноименной оперы Моцарта.

Премьера «Волшебной флейты» состоялась 10 марта 1981 года в Брюсселе. Главную мужскую роль — партию Тамино — исполнял любимый танцовщик Бежара, не единожды вдохновлявший его на новые постановки, незабываемый Хорхе Донн. В 2017 году, чтобы отметить 30-летний юбилей Лозаннской труппы и десять лет со дня смерти хореографа, спектакль «Волшебная флейта» был восстановлен художественным руководителем труппы Д. Романом.

Уникальность этой постановки заключалась в том, что в ней была хореографически воплощена практически вся партитура оперы без какого-либо вмешательства с целью ее адаптации. По словам М. Бежара, «это может показаться странной авантюрой — заставить оперу танцевать во всей целостности, но, с одной стороны (и я это часто наблюдал), человеческий голос — это самое лучшее сопровождение танца, с другой стороны, хореографическое телодвижение выходит за грани реализма и продолжает тонкую мысль музыкальной фразы» [24, *5*]. Балетмейстер попытался также воплотить в полной мере, без каких-либо изменений, либретто оперы. Ему это удалось посредством полистилистики — того приема, который избирал маэстро для большинства своих постановок. «Ничто не чуждо искусству балета» — было его ло-

зунгом. Принцип данного метода основан на сочетании всевозможных элементов, казалось бы, несочетаемых по своей сути. Но в хореографических воплощениях великого Бежара все смотрится естественно и органично. «Волшебная флейта» Моцарта на либретто Э. Шиканедера по своему жанру является синтезом сказки, философской фабулы и масонских идей. Об этом оперном шедевре написано большое количество исследований, но споры о нем до сих пор не утихают: «Исчерпать содержание оперы так же невозможно, как невозможно себе представить окончание человеческой истории» [10, *17*].

Балет «Волшебная флейта» идет в сопровождении вокала и симфонического оркестра. Для решения столь трудной задачи, вставшей перед хореографом, в спектакль введена партия оратора — действующего лица, чья пантомимная пластика сопровождается речью. Подобный прием с вводом в структуру спектакля чтеца, выступающего в двух функциях — рассказчика-комментатора и действующего лица — был использован еще в «Истории солдата» И. Стравинского в постановке Жоржа Питоева (1918). Возможно, именно этот опыт и послужил импульсом для Бежара.

Основой хореографического текста постановки является классический танец, который органически сочетается с авторскими современными движениями балетмейстера. Взаимосвязь этих элементов помогла ему наиболее полно представить в танце образы, воплощенные в вокальных партиях. Аскетичное оформление и декорации спектакля состояли из двухуровневой сцены, графики, начертанной на полу, и масонских символов. Костюмы артистов в основном представляли собой: для женского состава — комбинезоны разного цвета, для мужского — трико и голый торс, дополнявшиеся такими атрибутами, как головной убор, плащ или шаровары. Данный подход хореографа к оформлению и костюмам танцовщиков не является случайностью. Таким образом он хотел сделать акцент на основных идеях масонства, подчеркнуть красоту человеческого тела и добиться того, чтобы ничто лишнее не отвлекало публику от зрелища. Как представляется, «Волшебная флейта» М. Бежара рассчитана на взрослого зрителя, который смог бы вынести для себя важные философские идеи [6, *32–35*].

На примере двух постановок «Волшебной флейты» на музыку В.-А. Моцарта в интерпретации М. Бежара и А. Петрова можно сделать заключение об уникальных подходах к одному оперному произведению, которые при особой трактовке сюжета, музыкального материала и в результате применения различных хореографических приемов способствовали трансформации оперы в балетный спектакль.

На основе анализа такого явления, как постановка балета на музыкальный текст оперы, можно сделать следующие выводы: во-первых, это направление хореографического искусства способствует расширению и обогащению балетного репертуара; во-вторых, многие балетмейстеры подходят к адаптации музыкального материала различными способами: одни с помощью специалистов аранжируют музыкальный текст оперы, другие дополняют его фрагментами произведений того же или иного автора, третьи пишут музыку по мотивам оперного произведения либо сохраняют в неприкосновенности оперный оригинал. Либретто чаще всего подвергается трансформации.

Тем не менее не каждое оперное произведение в равной степени может быть использовано для балетной интерпретации. Многое зависит от его содержания и специфики музыкального текста. Преимуществом при выборе для хореографа всегда будет обладать такой музыкальный текст, в котором заложен яркий драматургический конфликт, наличие танцевальных ритмов, а также преобладание замкнутых музыкальных номеров. Очевидно, что при трансформации оперы в балетный спектакль каждый балетмейстер имеет возможность реализовать весь свой творческий потенциал. Это проявилось в том, что практически все постановщики помимо классической основы применяли в своих спектаклях всевозможные новации, навеянные временем, что помогло расширить горизонты выразительных средств хореографии.

Автор выражает особую признательность и благодарность своему научному руководителю — профессору, кандидату искусствоведения Людмиле Вячеславовне Сизовой и заместителю главного редактора журнала «Художественное образование и наука», кандидату искусствоведения, доценту Евгении Олеговне Цветковой за ценные замечания и советы, высказанные при проведении исследования. Также автор признателен всем работникам РГБИ за их высокий профессионализм и помощь в поиске необходимых для работы материалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенуа А.* Мои воспоминания : в 5 т. Т. 4–5. М. : Наука, 1980. 551с.
2. *Боборыкина Т.* Тяжкий плотный занавес у входа // Балет. 2001. № 3. С. 8
3. *Власова Е. С.* «Я с огромным восхищением смотрю вашу партитуру»: из писем Д. Д. Шостаковича // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 39–43.
4. *Володченков Р. Г., Леонова М. К., Маликов Е. В., Оленев С. М.* Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлевский балет» / под ред. Е. В. Маликова. М. : Канон; РООИ «Реабилитация», 2019. 304 с.
5. *Дешкова И.* Как Пети переделал Пушкина // Итоги. 2001. № 44. С. 48–50.
6. *Игнатов В. М.* Юбилей лозаннской труппы. «Волшебная флейта» Бежара–Моцарта // Балет. 2018. № 3 (210). С. 32–35.
7. *Иноземцева Г. В.* Три возраста Маргариты Готье // Балет. 1996. № 2(82). С. 33–34.
8. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л. : Искусство. Ленинградское отделение, 1983. 431 с.
9. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.; М.; Краснодар : Лань; Планета музыки, 2008. 510 с.
10. *Луцкер Н. В.* Загадки и легенды «Волшебной флейты» // Музыкальная жизнь. 1987. № 9. С. 17.
11. *Львов-Анохин Б. А.* Балет XX века (заметки о гастролях труппы Мориса Бежара в Москве) // Музыка и хореография современного балета : сб. статей. Вып. 3. Л., 1979. С. 160–173.
12. *Максов А. И.* Заветный вензель «О» да «Е» // Балет. 2010. № 4. С. 10–11.
13. *Мясин Л. Ф.* Моя жизнь в балете / пер. с англ. М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.
14. *Наборщикова С. В.* Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. 49 с.
15. *Пархамовская Н. И., Розова И.* «Кармен»: от оперы к *contemporary dance* // Театр. 2015. № 20. С. 110–119.
16. *Плисецкая М. М.* Читая жизнь свою. М. : АСТ; Астрель, 2011. 544 с.
17. *Садовская Н.* Унесенная судьбой // Линия : прилож. к ж-лу «Балет». 2010. № 8–10.
18. *Сурис Е.* Архив Михаила Ларионова. Письма и рукописи. М. : Интерроса, 2009. 432 с.
19. *Фокин М. М.* Против течения: Воспоминания балейтместера. Сценарии и замыслы балетов: статьи, интервью и письма. Л. : Искусство. Ленинградское отделение, 1981. 510 с.
20. *Халдей В.* Орфей и Эвридика. Опера-балет Пины Бауш как высшая форма искусства // Америка сегодня. Новости США на русском языке. URL: http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/orpheus-and-eurydice-by-pina-bausch-at-lincoln-center-festival.html (дата обращения 12.12.2019)
21. *Чистякова В. В.* Ролан Пети. Л. : Искусство. Ленинградское отделение, 1977. 167 с.
22. *Щедрин Р.* Материалы к творческой биографии : сборник рецензий, исследований и материалов. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 488 с.
23. *Anthony J. K.* French Opera-Ballet in the early 18-th century. Problems of definition and classification // Journal of the American Musicological Society. 1965. Vol. 18, № 2. P. 197–206.
24. *Bejart M., Duault A., Bejart A.* La flute enchante. Paris, L'Avant- Scene, 1982. 155 p.
25. *Durbin P.* Americas // Englich edition. 1997. № 49. P. 52–53.
26. *Lidova I.* Roland Petit. Paris: Laffont, 1956. 47 p.
27. *Roy J.* Bizet. Paris, Seuil, 1983. 186 p.

O. V. Gasnikova

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

TRANSFORMATION OF AN OPERA PERFORMANCE INTO A BALLET (BY RUSSIAN AND WEST EUROPEAN CHOREOGRAPHERS)

The article describes the appearance of such a phenomenon as the transformation of an opera performance into a ballet. The author pays particular attention to the most outstanding performances of this direction. The characteristic of the musical and choreographic basis of the mentioned performances is given. Particular emphasis was placed on the operas The Magic Flute by W. A. Mozart and Carmen by G. Bizet. The appeal to the opera performance makes it possible to replenish and to enrich the ballet repertoire. Meanwhile many ballet masters use to adopt the musical text of the opera for their performances. The exception is The Magic

Flute by Maurice Bejart, who tried to present the full-length version of the opera in choreographic expression without any changes on its part. Not every opera is equally possible to use for ballet interpretation, a lot depends on the content of the opera and the specifics of the musical material. At the same time any choreographer has the opportunity to display his creative potential in this area. Almost all choreographers apply modern innovations in their performances in addition to the classical basis, thereby expanding the horizons of their choreographic language.

Keywords: opera, ballet, music, choreography, Bizet, Mozart, Carmen, The Magic flute

DOI: 10.34684/hon.202001013

Received: November 18, 2019
Accepted: January 10, 2020

Information about the author:
Oksana V. Gasnikova — PhD student, Leading soloist of the Russian Ballet Theater
oxi-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3023-3668

REFERENCES

1. Benois A. Moi vospominaniya [My Memories : in 5 vol.]. Vol. 4-5. Moscow, 1980. 551 p. (In Russian)
2. Boborykina T. The Heavy, Thick Curtain at the Entrance. *Balet* [*Ballet*]. 2001, no. 3, pp. 8. (In Russian)
3. Vlasova E. S. I Look at Your Score with Great Admiration: from the Letters of D. D. Shostakovich. *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*]. 2007, no. 4, pp. 39–43. (In Russian)
4. Volodchenkov R. G., Leonova M. K., Malikov E. V., Olenev S. M. Khoreograf Andrei Petrov i teatr Kremlevskii balet. [Choreographer Andrei Petrov and the Kremlin Ballet Theater]. Moscow, 2019. 304 p. (In Russian)
5. Deshkova I. How Petit changed Pushkin. *Itogi* [*Results*]. 2001, no. 44, pp. 48–50. (In Russian)
6. Ignatov V. M. Anniversary of the Lausanne Troupe. The Magic Flute by Bejart–Mozart. *Balet* [*Ballet*]. 2018, no. 3 (210), pp. 32–35. (In Russian)
7. Inozemtseva G. V. Three Ages of Marguerite Gautier. *Balet* [*Ballet*]. 1996, no. 2 (82), pp. 33–34. (In Russian)
8. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: ocherki istorii: preromantizm [West European Ballet Theatre. Historical Sketches. Pre-romanticism]. Leningrad, 1983. 431 p. (In Russian)
9. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: preromantizm [West European Ballet Theatre. Pre-romanticism]. Saint Petersburg; Moscow; Krasnodar, 2008. 510 p. (In Russian)
10. Lutsker N. V. Riddles and Legends of The Magic Flute. *Muzykal'naya zhizn'* [*Musical Life*]. 1987, no. 9, pp. 17. (In Russian)
11. L'vov-Anokhin B. A. Ballet of the XXth Century. Notes on the Tour of the Maurice Bejart Troupe in Moscow. *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta* [*Music and Choreography of the Modern Ballet*]. Digest of articles. Is. 3. Leningrad, 1979, pp. 160–173. (In Russian)
12. Maksov A. I. The Treasured Monogram O and E. *Balet* [*Ballet*]. 2010, no. 4, pp. 10–11. (In Russian)
13. Myasin L. F. Moya zhizn' v balete [My Life in Ballet]. Moscow, 1997. 364 p. (In Russian)
14. Naborshchikova S. V. Balanchin i Stravinskii : k probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza. [Balanchine and Stravinsky. Musical and Choreographic Synthesis]. Doctoral dissertation abstract. Moscow. 49 p. (In Russian)
15. Parkhamovskaya N. I., Rozova I. Karmen from Opera to Contemporary Dance. *Teatr* [*Theatre*]. 2015, no. 20, pp. 110–119. (In Russian)
16. Plisetskaya M. M. Chitaya zhizn' svoyu [Looking back at My Life…]. Moscow, 2011. 544 p. (In Russian)
17. Sadovskaya N. Carried away by Fate. *Liniya* [*Line*]. 2010, no. 8–10. (In Russian)
18. Surits E. Arkhiv Mikhaila Larionova. Pis'ma i rukopisi [Archive of Mikhail Larionov. Letters and Manuscripts]. Moscow, 2009. 432 p. (In Russian)
19. Fokin M.M. Protiv techeniya: Vospominaniya baleitmestera: Stsenarii i zamysly baletov [Against the Current. Memories of the Ballet Master. Scenarios and Ideas of Ballets. Articles, Interviews and Letters]. Leningrad, 1981. 510 p. (In Russian)
20. Khaldei V. Orpheus and Eurydice. Pina Bausch's Opera Ballet as the Highest Form

of Art. *Amerika segodnya. Novosti SShA na russkom yazyke* [*America Today. US News in Russian*]. (In Russian). Available at: http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/orpheus-and-eurydice-by-pina-bausch-at-lincoln-center-festival.html (accessed: 12.12.2019)
21. Chistyakova V. V. Roland Petit. Leningrad, 1977. 167 p. (In Russian)
22. Shchedrin R. Materialy k tvorcheskoi biografii: sbornik retsenzii, issledovanii i materialov [Materials for Creative Biography: Collection of Reviews, Studies and Materials]. Moscow, 2007. 488 p. (In Russian)
23. Antony J. K. French Opera-Ballet in the Early XVIIIth Century. Problems of Definition and Classification. *Journal of the American Musicological Society*. 1965, vol. 18, no. 2, pp. 197–206. (In English)
24. Bejart M., Duault A., Bejart A. La flute enchante [The Magic Flute]. Paris, L'Avant-Scene, 1982. 155 p. (In French)
25. Durbin P. Americas. English Edition. 1997, no. 49, pp. 52–53. (In English)
26. Lidova I. Roland Petit. Paris, Laffont, 1956. 47 p. (In French)
27. Roy J. Bizet. Paris, Seuil, 1983. 186 p. (In French)

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет
125993, Российская Федерация, Москва, улица Чаянова, 15

ИТАЛЬЯНСКИЙ «ПРИМИТИВ» И КРИТИЧЕСКОЕ «ВОЗРОЖДЕНИЕ» В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

Слово «примитив» в применении к искусству — галлицизм, требующий специальных критических контекстов для корректного употребления, и поэтому слово не частое в русской литературе. Само это понятие было частью не столько академической науки, сколько художественной критики, споривше с академическим стандартом. Вместе с тем русский модернизм легализовал понятие «итальянский примитив» как особый режим оптики, как форму фантазии, которую разделяют между собой художник и его зритель. В статье доказывается, что примитив для русской культуры оказался не стилистической, а сюжетной характеристикой изображения, близостью иконописных изображений (клейм, предел) к жанровым сценам, что и позволяло вписать примитив не в порядок канонического почитания, но в порядок новой эмоциональной культуры, обновлявшей норму русского литературного языка. При этом многие характеристики примитива, такие как цветовые, световые и композиционные решения, напрямую наследовали европейской критике, споривше с классицизмом и отстаивавшей ценности национального культурного производства. Тем самым воспевание итальянских примитивов было способом усилить роль критики в литературном и художественном процессе, которая только и может согласовывать позиции художника и зрителя.

Ключевые слова: дученто, треченто, серебряный век, Бальмонт, Вячеслав Иванов, национальное искусство, иконопись

DOI: 10.34684/hon.202001014

Статья поступила в редакцию: 11 декабря 2019 года
Рекомендована в печать: 10 января 2020 года

Информация об авторе:
Марков Александр Викторович — доктор филологических наук, доцент
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Основная исследовательская проблема любого искусствоведа или историка культуры, который употребляет слово «примитив», — в кажущейся стилистической очевидности этого понятия и хронологической размытости. Само это слово обладает определенностью в русской литературе как указание на некоторый художественный проект со своими фазами развития и свойствами [2, *106*] и сразу вызывает в памяти ряд ярких образов, таких как несколько неуклюжие фигуры, яркие до детскости цвета, повествовательная и при этом весьма свободная композиция, доходящая до разрозненности изображений в живописном пространстве.

Конечно, можно сказать, что стилистическая определенность примитивов соответствует нашим впечатлениям от искусства, в котором не сложились композиционное мышление, пространственные фигуры, организующие вещи: вывески магазинов в центральной Африке, на которых каждый предмет изображен отдельно, или игра симфонических оркестров в странах, где нет аудитории для них и требуемого музыкального мышления, — лучше всего показывают такой простейший смысл примитива. Но это указание не решает вопрос, во-первых, почему с примитивом ассоциируют определенные цветовые решения или способы передачи динамики, иначе говоря, некоторую орнаментальность, и, во-вторых, каковы его хронологические границы даже применительно к Италии, учитывая, что, например, весь XIX век Кватроченто

относилось скорее к примитивам, и только постепенная победа прерафаэлитского вкуса сместила границу вверх.

Дело в том, что само понятие «примитив» пришло не из искусствоведческой науки как таковой, а из критики, тесно связанной с текущими литературными дискуссиями. Во Франции выражение *les primitifs italiens* действительно употреблялось с начала XIX века, прежде всего в связи с французским буквальным пониманием романтизма как наследия романики, как своего искусства. Примитив тогда — это первоначально искусство в сравнении с его романтической стадией в пределах одной группы наций, или, как часто говорили в XIX веке, «расы»: итальянские и французские примитивы созданы гением расы до более страстных и психологически достоверных позднейших произведений. Такое отождествление примитива не с религиозным откровением и чистотой сердца верующих, а с расовой психологией в тогдашнем понимании, требовало негативных определений, как только речь заходила о творчестве другой «расы». Так как и французским, и итальянским примитивам полагалось находиться в одном музее, то нельзя было обойтись вовсе без искусствоведческих определений, отнеся свое к «гению расы», а чужое считая не искусством, а чистым произволом или грубейшей ремесленной поделкой, потому что тогда вопрос о статусе декоративно-прикладного искусства мог бы обернуться против всех этих восторженных размышлений о духе своего народа: сходств в технике между французами и итальянцами было больше, чем различий. Поэтому можно было вместо канонизации примитивов ввести фигуры умолчания, говорить о «недостаточности», неполноте, некоторой странности. В русской поэзии, как мы знаем, например, по стихам Н. Гумилева о Фра Беато Анжелико, как раз проделывается обратный путь, от признания технического несовершенства к отрицанию понятия духа народа в пользу пафоса индивидуального творчества, а значит, признанию произведений этого доминиканского художника как раз религиозным откровением и непосредственным выражением чистоты сердца. Но это тема отдельного исследования, тогда как наша работа сосредоточена вокруг понятия «примитив» и исторических границ его употребления, сам факт которых, как мы увидим, спровоцировал появление новых форм эстетической выразительности в поэзии и прозе русского модернизма, где скромность и другие негативные определения были встроены в интенсивный опыт переживания и духовного размышления.

Итак, итальянские примитивы определялись тогда отрицательно как более спокойные в сравнении с французским ярким средневековым письмом, но при этом и лишенные некоторой напряженности (*crispation*) классики [5, *34*]. В таком случае можно было говорить об особом жесте, позе, походке примитивов, отличающихся от позднейшего искусства, где как бы «романтическая» линия на передачу сильных и глубоких страстей побеждает, но и от античной классики, в которой требуется намеренное спокойствие и мышечное усилие. Очевидно, в этой концепции отражено и стремление преодолеть наследие Винкельмана, для которого классика выглядела как момент наименьшего напряжения, такого зависания в высшей точке, как Аполлон Бельведерский, что уже никак не подходило к более сложному распределению напряжений в XIX веке, где требовалось обращение к эротической напряженности Венеры Милосской, уже не зависание, а преодоление одного напряжения другим.

Именно эту традицию подытожил Г. Вёльфлин в книге «Основные понятия истории искусств» (1916) лаконичной формулой: «В барокко — умышленная неясность, у примитивов — неясность неумышленная» [1, *260*]. Отсутствие напряженности, некоторая расслабленность, трактуется Вёльфлином уже иначе, он действует не как критик, а как академический ученый, видя в этом не отсутствие страстей и напряженности классики, но неясность в противоположность классической ясности, которую всегда готова трактовать академическая наука об искусстве. Тогда барокко оказывается областью композиционного мышления, определяющего течение сюжета, умысла, а примитивы — областью непроизвольного стечения обстоятельств, изображения чего-то случайного и потому счастливого, вроде добычи волшебного предмета. При этом как Вёльфлин утверждал, что в барокко цветовое пятно важнее линии, так и в примитивах ищут яркий и контрастный цвет, при этом соответствующий базовым цветам. И здесь Вёльфлин подводит итоги той традиции, которой руководствовались критики, считавшие недостаточное нюансирование примитивным, но не способные формализовать свои суждения, как Вёльфлин, или раскрыть скрытый спор с Винкельманом, как это делаем мы.

Сложившийся во французской критике и закрепленный Вёльфлиным образ примитивов как отсутствия напряженности и пластичности ради спокойного переживания самой стати персонажей, их облика и цветовых решений, был воспринят и в русской литературе в таком — преувеличенно антивинкельмановском — ключе, даже если авторы не читали ни французов, ни Вёльфлина. Так, в повести Бориса Зайцева «Голубая звезда» (1918) лирическое описание обстановки включает в себя новую функцию примитивов: не сосредоточивать на себе внимание, но, напротив, быть предметом внимания луча и света, частью уже состоявшейся культуры эмоционального переживания. В этой повести примитивы оказываются не живописным артефактом, в силу собственной пространственной организации меняющим порядок восприятия комнаты, но, наоборот, деталью обстановки, невзначай замеченной при стечении необходимых оптических обстоятельств, неким пятном, упоминание о котором позволяет перейти от уникальных вещей с их безукоризненностью к серийным вещам как милым пустякам:

«Окна смотрят на юг. Солнце чисто и приветливо сияет в безукоризненном паркете, отсвечивает в ризах икон в киоте, золотит клавиши пианино; освещает на стене итальянский примитив — старинную копию; блестит в ручках качалки с накинутым вышиванием, в книжках, фотографиях, тетрадках, где можно встретить стихи Блока и портрет Бальмонта, во всех тех маленьких пустяках, что составляют обстановку и уют московской барышни из образованной семьи».

Перед нами не переживание столкновения с живописью, но наглядный эффект речи, превращающий рассказ о быте в систему переживаний, затрагивающих и читателя, вполне в стиле «литургики» Зайцева [3, *118*]. В таком случае собственные впечатления, которые производит репродукция «примитива», начинают смешиваться с впечатлениями комнаты. Прежде всего меняются цвета, если запоминаются не особенности объекта, а те чувства, которыми сопровождался опыт комнаты, внутри которого репродукция примитива и была квалифицирована как объект с неясным статусом, не уникальный и не серийный. Цвет и блеск смешиваются, нельзя разобрать, темна эта репродукция или освещена и насколько эта незатейливая и при этом изысканная декорация говорит о вкусе владельца, чувстве гармонии. Мы оказываемся погружены в некоторое музыкальное впечатление от текста, и примитив становится одиноко прозвучавшей нотой в душе, обретшей густые впечатления.

Институционализация «примитивов» как одной из коллекций, а не просто отдельных курьезов произошла только при советской власти: первая выставка итальянских примитивов прошла в мае 1922 года, и был выпущен «Каталог итальянских примитивов». Примитивы разместились в зале, где прежде в Старом Эрмитаже находилась сначала коллекция Рембрандта и голландцев, а после дворцовая приемная, из-за чего зал изобиловал мерцающей позолотой, светлыми тонами стен, его согревали камины, заменившие прежние печи, и эта его светлая чистота и таинственное благородство больше всего напоминали мир примитивов в повести Зайцева.

Примитивы по самому своему смыслу должны казаться грубо раскрашенными. На примере итальянских стихов Блока мы видим, как такие цветовые решения, основанные на контрастах и предпочтении блеска цвету, приписывались и позднейшей живописи Кватроченто. Так, описывая фреску Фра Беато Анжелико с изображением Благовещения во флорентийском монастыре Сан-Марко, Блок замечает:

И внезапно — красные одежды
Дрогнули на золоте стены.

Охру стены, изображенной на фреске, можно считать золотой, только определенным образом вообразив эту сцену (например, как связанную с общей сумрачной атмосферой монастыря, блеском в сумраке). Но Блок очень тонко чувствует перелом от примитивов, где золотым было небо, к любезной ему кваттрочентистской живописи, в которой золотыми оказались отдельные предметы, а небо сделалось синим. Такой перелом стал возможен благодаря тому, что, согласно Блоку, Фра Беато глядит небом, смотрит через небо, смотрит сверху:

Когда впервые взор Беато
Флоренцию приметил с гор?

Очевидно, что и строка: «Беато снился синий сон», — отсылает к тому взгляду сверху, который мы знаем по лермонтовскому: «Спит земля в сиянье голубом». Таким образом, примитивы оказываются прежде всего опре-

деленным способом видения, противостоящим не столько искусной композиционности, сколько напряженности взгляда, здесь взгляд как бы растворяется в пространстве. Но важно, что эту оптику создал Бальмонт, отождествивший еще в 1903 году в стихотворении из книги «Будем как Солнце» примитивы с пределлами — прямоугольными вытянутыми иконами в нижней части алтаря, которые повествовательно, подобно ленте, изображают сюжетные сцены как бы в пояснение к основному смыслу алтаря и на которые взгляд как раз направлен сверху.

Стихотворение Бальмонта «Перед итальянскими примитивами», судя по упомянутым сюжетам, говорит о произведениях, находящихся в Лувре, а точнее, о пределлах — сюжетных изображениях на отдельных досках в нижней части алтаря. Пространственное воображение, связанное с местом, где находится произведение, и с его формой, вытянутой и как бы приземистой, оказывается важнее тех эффектов, которые производит изображенное. Начинает поэт с тривиального противопоставления наивной твердой веры и романтического двоемирия, доведенного до предела:

Как же должны быть наивно-надменны
Эти плененные верой своей!
Помнишь, они говорят: «Неизменны
Наши пути за пределами дней!»

Помнишь, они говорят: «До свиданья,
Брат во Христе! До свиданья — в раю!»
Я только знаю бездонность страданья,
Ждущего темную душу мою.

Хотя в этих строках еще нет описания живописных произведений, но очевидно, что это 1) многофигурные композиции; 2) сцены разговора людей, находящихся на одной горизонтали; 3) сцены, связанные с аскетическим подвигом и приготовлением к смерти. Всем трем требованиям соответствуют житийные сцены пределл, благодаря чему и можно перейти к их экфрасису. Мы предполагаем, что все пределлы были увидены в одном месте и поэтому запомнились, и скорее всего, таким местом был Лувр как самая крупная доступная Бальмонту коллекция.

Помнишь? Луга, невысокие горы,
Низко над ними висят небеса,
Чистеньких рощиц мелькают узоры,—
Это, конечно, не наши леса.

Видишь тот край, где отсутствуют грозы?
Здесь пребывает святой Иероним,—
Льва исцелил он от острой занозы,
Сделал служителем верным своим.

Львы к ним являлись просить врачеванья!
Брат мой, как я, истомленный во мгле,
Где же достать нам с тобой упованья
На измененной земле?

В этих строфах речь о пределле Сано ди Пьетро, сиенского живописца Треченто с историей Иеронима и льва. Это одна из нескольких пределл алтаря Иеронима. Конечно, Бальмонт как переводчик мог обратить внимание на другую пределлу, где ангелы бичуют Иеронима за чрезмерное увлечение Цицерона мудростью при переводе: Иероним считал, что он следует великой литературной традиции, но, с небесной точки зрения, он искажал как раз «примитив», святую простоту переводимого Откровения. Об этом бичевании ангелами, своеобразной нравственной пытке, Иероним подробно рассказывал в одном из писем: бичевание было не столько болезненным, но позорным, и, не последовав наивному «примитиву» Моисея и Пророков, Иероним, хотя и мог бы защититься перед земными критиками, полностью опозорился перед всевышним Критиком.

На этой пределле изображен край, где отсутствуют грозы: это и пустыня Палестины, условное место монашеского пустынножительства, где действительно гроз не бывает (точнее, бывают крайне редко, в египетской пустыне обычно раз в два века), и итальянский пейзаж, который в русской традиции воспринимается как безбурный. Пейзаж представляет собой луга, невысокие горы, кажущиеся еще более приземистыми из-за узкой полоски неба, и рощицы, состоящие из экзотических деревьев, которые в России не встречаются. Иероним действительно «пребывает»: он находится не в пещере, а в монастыре тогдашней архитектуры, с колоннами, внутренним двориком и полосатым храмом. На этой пределле, кроме исцеления льва, изображен другой эпизод из жития: у Иеронима пропал осел, он заподозрил в этом льва, но на самом деле осла украли караванщики, и лев догнал караван и вернул осла. Лев в результате на небольшом изображении воспроизведен трижды как верный служитель, и строка о львах во множественном числе может пониматься и как указание на других святых, приручивших льва, прежде всего старца Герасима, и на изображение львов.

Пределла Сано ди Пьетро относится к «примитивам» в терминологическом смысле — по тому периоду, к которому принадлежит. Возвращаясь к первым двум строфам стихотворения «Перед итальянскими примитивами», можно увидеть в них указание на находящуюся в том же Лувре пределлу Фра Беато, а именно пределлу Коронования Богоматери (1434–1435) с изображением диспута святого Доминика с еретиками. Именно здесь мы находим то чувство уверенности в собственной вере, которое акцентируется яркими одеждами и той изобразительной цветовой наивностью, которая и соответствует непоколебимости убеждений.

Итак, стихотворение распадается на два экфрасиса: в первых двух строках описывается идеализованный мир итальянских примитивов, что, вероятно, отвечало более свежим впечатлениям Бальмонта от поездок по городам Италии, тогда как в последних трех строфах описывается вполне определенное произведение, которое не могло не заинтересовать Бальмонта как переводчика — в Иерониме он должен был увидеть сродную фигуру, а в приключении со львом — собственную любовь и к экзотике, и к невероятным приключениям. Но, как мы сейчас видим, луврские впечатления и их систематизация оказывались сильнее более свежих впечатлений, они оказались и более масштабными, и более прописанными, и более соотнесенными с практиками Бальмонта как литератора.

Повествователь Бальмонта расстается с этой уверенностью в собственной вере, которую внушали образы Фра Беато, увиденные в ходе итальянского путешествия, ради исследования глубин сердца, и в эпизоде с Иеронимом и львом находит явное подтверждение парадоксальной вере, которая не чужда неправильных обвинений и вообще бытовой страсти и обиды (Иероним сначала заподозрил льва, что тот съел осла), и потом открывает парадоксальность самого человека, который вдруг на экзотической земле, в экзотическом окружении, находит для себя экзотическое для такого душевного состояния примирение. Но можно видеть и в первом экфрасисе (первых двух строках стихотворения) описание того, как Иероним является в видениях, на другой пределле того же алтаря авторства Сано ди Пьетро; но это сомнительно, все же видение — встреча, а не прощание.

В стихотворении Вяч. Иванова «Примитив» (1912) также подчеркиваются такие свойства примитива, как использование кипарисовых досок для письма, развертывание на одной доске подробного сюжета, особый угол зрения, позволяющий видеть и небо, и землю в одной плоскости, использование условной архитектуры (арок для обозначения здания), яркость красного и синего цветов, наконец композиция, в которой выделяются, кроме центральной, и боковые части как обособленные со своими сюжетами — все это говорит о пределле как виде изображения. При этом установить сюжет и живописные особенности таких пределл довольно трудно. Алтарь, на котором были бы все упомянутые образы, найти не удалось, но при этом замысел стихотворения довольно откровенен, вполне в духе других сочинений этого поэта о «незримом» [4, *182–184*].

В начале стихотворения повествователь помещает себя в число иконописцев, «братии прилежной / Апостола Луки», и во вполне романтическом лирическом зачине рассматривает задачу написания богородичной иконы («Икону Тайны Нежной») как духовное испытание, не пройдя которое невозможно перенести созерцаемый образ («мечтанье») «на кипарис доски». Иначе говоря, сопоставляется непосредственное видение Богородицы Апостолом Лукой и опосредованное видение всех позднейших иконописцев, требующее духовного внимания, а не непрерывного прослеживания сюжета, не винкельмановской доблести, но барочно-модернистского доверия, способного вместить весь мир со всеми его семантическими комплексами.

Богородичная икона далее оказывается близка образу мирового древа, где медиатором выступает Святой Дух, а Агнец приносится в жертву. Хтонический («змеиный») корень, сочная листва и даже таинственное кольцо Духа-посредника — это все необходимая символика мирового древа. Также и «лал Потира», своеобразный Грааль, оказывается тоже аналогом источника при корнях мирового древа, питающего животных. Так создается некоторый образ, по Вёльфлину, ненамеренно неясный, более того, мифологизированный и при этом не требующий напряжения взгляда — взгляд сам вдруг схватывает всю мифологию, оставаясь столь же спокойным, как и прежде.

Далее появляются миниатюры Благовещения и Успения, которое отождествлено с распространенным благодаря францисканской реформе молитвенного устава образом Коронования Марии:

В дали лазурной, слева, —
Нагорный Назарет:
Склонясь, приемлет Дева
Под аркою келейной
Посла привет лилейный,
Архангельский привет.

Лужайка — что кошница,
Направо, в горных льдах;
Отверстая гробница
Цветет красой Сарона;
Успения корона —
В мерцающих звездах…

Таким образом, «примитив» здесь сказывается (помимо прозрачности и лазурной приветливости взгляда сверху, общих для русского символизма, не столько в изображении художественной манеры, сколько в выборе сюжетов, наиболее востребованных в Италии как времен примитива, так и позднейшего Кватроченто): Благовещение как начальный праздник календаря, весеннее равноденствие, начало всех земных дел, и Коронование Марии как сюжет, получивший новую жизнь во францисканском движении. Поэтому далее повествователь отождествляет себя с францисканцем, он «Келейник Красоты», и даже, возможно, с Данте с его математическим идеалом: он «на доске расчислил / Священные черты» и чертит «примерных линий / На хартии разводы» с целью созерцать небо («синий свет») через раскрывшиеся своды, экстатически видеть поднявшийся потолок (образ, восходящий к видению первомученика Стефана и оживленный опять же францисканским духовным вихрем). Пишет поэт-повествователь-иконописец мнимое письмо золотом и минием (киноварью).

Келья сменяется пространством пределлы: повествователь попадает на «светлый холм» Голгофы, когда созерцает, как розу, кровь ран Христа, оказывается вместе с Богоматерью у Распятия, при этом на той же композиции стоящей в другом сюжете с младенцем и «в сияньи тонком», то есть в нимбе, который начерчен золотым ассистом расходящимися тонкими лучами, как было принято на сюжетных пределлах (как и на клеймах древнерусских икон), но не на основном образе алтаря, где важно было изобразить все ярче, чтобы нимб был виден издали.

Наконец, Богоматерь обращается к иконописцу, утверждая, что символы обладают собственным значением и что он еще не готов стать настоящим иконописцем:

«Взгляни: вот Розы сладость
На горечи Креста;
Под ним — Могилы радость,
И я, в заре воскресной,
Простерла дар небесный
За ласкою Христа».

Таким образом, пределла оказывается единственным способом заявить, что иконописец, обладающий не прямым, а косвенным образом, не видевший в отличие от Луки Богоматерь в жизни, но руководствующийся воображением, создает примитив именно как намеренную неясность, как не до конца проработанный образ. При этом именно утверждение некоторой позиции не напряженности, произвольного взгляда, перемещающегося между символами, а не прослеживающего собственную логику событий, и оправдывает бытие примитива. Тем самым для русского символизма примитив становится главным обоснованием особого взгляда, как бы случайного, но тем более верного, той оптики «чем случайней, тем вернее», без которой нельзя представить дальнейшего развития всей русской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств / пер. с нем. А. А. Франковского. М. : Юрайт, 2018. 296 с.
2. *Войтекунас В. А.* Рецепция итальянской живописи XIII–XV вв. в русской культуре XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. 2012. №. 4. С. 105–113.
3. *Рылова А. Е.* Литургические мотивы в повести Б. К. Зайцева «Голубая звезда» // Вестник Вятского государственного университета. 2010. Т. 2, № 3. С. 118–120.
4. *Федякин С. Р.* Образ незримого креста в русской лирике XX в.: от «Двенадцати» Блока до «Римского дневника 1944 года» Вячеслава Иванова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2018. Т. 20, № 2 (175). С. 178–188.
5. *Bachelin A.* Tapisserie suisse du XVIme siècle // Musée Neuchâteloise, 1868, Janvier. P. 33–35.
6. *Nicolai F.* ‘Primitives’ in America: Frederick Mason Perkins and the Early Renaissance Italian paintings in the Lehman and Blumenthal collections // Journal of the History of Collections. 2018. Vol. 31, № 1. P. 131–150.

A. V. Markov

Russian State University for the Humanities
15 ul. Chayanova, Moscow, 125993, Russian Federation

ITALIAN PRIMITIVE AND CRITICAL REVIVAL IN RUSSIAN MODERNISM

The word primitive as applied to art is a lexical Gallicism, requiring special critical contexts for correct use, and therefore the word was not frequently used in Russian literature. This concept was part not so much of academic research as of art criticism, which argued against academic standard. At the same time, Russian modernism legalized the concept of the Italian primitive as a special mode of optics, as a form of fantasy shared by the artist and the viewer. The article proves that the primitive in Russian culture was not a stylistic, but a plot characteristic of the image, revealed in the proximity of icon-painting images (icon border scenes, altar predellas) to genre scenes, which made it possible to embed the primitive not in the order of canonical veneration, but in the order of a new emotional culture that updated the Russian literary language. Moreover, many characteristics of the primitive, such as color, lighting and compositional solutions directly inherited from European criticism, that stood against classicism and defended the values of national cultural production. Thus, the admiration of Italian primitives was a way to strengthen the role of criticism in the literary and artistic process, that can only coordinate the position of the artist and the audience.

Keywords: duecento, trecento, silver age, Balmont, Vyacheslav Ivanov, national art, icon painting

DOI: 10.34684/hon.202001014

Received: December 11, 2019
Accepted: January 10, 2020

Information about the author:
Alexander V. Markov — Dr. Sci. (Philol.), Associate Professor
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

REFERENCES

1. Vel'flin H. Osnovnye poniatiya istorii iskusstv [Principles of Art History]. Moscow, 2018. 296 p. (In Russian)
2. Voitekunas V. A. Reception of Italian Painting of the XIIIth–XVth Centuries in Russian Culture of the XIXth Century. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 2. Istoriya* [*Vestnik of Saint Petersburg University. Series 2. History*]. 2012, no. 4, pp. 105–113. (In Russian)
3. Rylova A. E. Liturgicheskie motivy v povesti B. K. Zaitseva «Golubaya zvezda» [Liturgical Motives in the Novel The Blue Star by B. K. Zaitsev]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Bulletin of the Vyatka State University*]. 2010, vol. 2. no. 3, pp. 118–120. (In Russian)
4. Fediakin S. R. Obraz nezrimogo kresta v russkoi lirike XX v.: ot Dvenadtsati Bloka do Rimskogo dnevnika 1944 goda Viacheslava Ivanova [The Image of the Invisible Cross in the XXth Century Russian Lyrics. From the Twelve by Blok to the Roman Diary of 1944 by Vyacheslav Ivanov]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki* [*Izvestiya: Journal of the Ural Federal University. Series 2. Humanities*]. 2018, vol. 20, no. 2 (175), pp. 178–188. (In Russian)
5. Bachelin A. Tapisserie suisse du XVIme siècle [Swiss Tapestry of the XVIth Century]. *Musée Neuchâtelois*. 1868, January, pp. 33–35. (In French)
6. Nicolai F. Primitives in America: Frederick Mason Perkins and the Early Renaissance Italian Paintings in the Lehman and Blumenthal Collections. *Journal of the History of Collections*. 2018, vol. 31, no. 1, pp. 131–150. (In English)

И. В. Абдрашитова

Саранское художественное училище имени Ф. В. Сычкова
430017, Российская Федерация, Республика Мордовия,
Саранск, улица Васенко, 3

И. А. Перемыслов

Университет Аргоси — Школа Бизнеса и Управления
85021, США, Аризона, Феникс, Западный Данлап Авеню, 2233

ПОЭТИЧЕСКОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ КАК ФИКСАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ

Задачей статьи является освещение нового аспекта понятия *Kunstdasein* (в переводе с немецкого «художественное бытие»), а именно самораскрываемости духовного и творческого измерения человека, его связи с миром в условиях прочтения или написания поэтических текстов. Поэтическая интенция дает возможность состояться человеку в его бытийственном отличии от других существ. Притом чувственные, психологические, жизненные и другие вопросы, сопряженные с поэтическим словом, выводят человека на их метафизическое осмысление. Являть себя миру через обнаружение своей уникальности — вневременная задача человеческого существования, и в этом заключается актуальность статьи. В эпоху глобализации, размывания культурных границ обозначение условий для распознавания своей индивидуальности наиболее важно.

Поэзия, сокращая и совершенствуя текст, смягчая его и избегая прямых высказываний, обнаруживает его полифонию, смысловую многозначность, что ставит человека в условия активного интерпретатора-соавтора. Предлагаемые поэтом форма и содержание указывают направление, ведущее к определенной цели — чувственного, интуитивного постижения человека, наполненного творчеством, что является фиксацией *Kunstdasein*. Человек в данном случае — зритель (читатель) и автор (художник, поэт) одновременно — инициатор своей духовной сути. В статье приводятся примеры авторских лирических стихотворений, раскрывающих чувственный, философский и религиозный аспекты человеческого бытия.

Ключевые слова: поэзия, живопись, *Kunstdasein*, мифология, бытие, сущее, язык

DOI: 10.34684/hon.202001015

Статья поступила в редакцию: 27 ноября 2019 года
Рекомендована в печать: 11 декабря 2019 года

Сведения об авторах:
Абдрашитова Ирина Владимировна — кандидат философских наук, педагог-психолог, преподаватель живописи
irinaabd@list.ru
ORCID: 0000-0002-7761-7450

Перемыслов Игорь Александрович — доктор наук, адъюнкт-профессор Университета Аргоси, Почетный зарубежный член Российской академии художеств (США)
ipromislove@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-9869-069X

Статья продолжает цикл работ, посвященных раскрытию содержания понятия *Kunstdasein* (в переводе с немецкого «художественное бытие»), которое было введено в статье «Пролегомены к философии иллюстрации» [1]. *Kunstdasein* — творческое существование человека, свободное от повседневности. «Значением *Kunstdasein* в соотнесенности с хайдеггеровским *Dasein* является самораскрывающийся смысл существования через

постижение художественных практик и теорий. Смысл и связь с бытием человеческого существования определяются через встречу с искусством. Понимание взаимообусловленности *Sein* и *Dasein* через искусство осуществляется за счет сиюминутного его характера, сопряженного с вечным: общение с искусством происходит здесь-и-сейчас, дискурсивный характер которого пронизывает все измерение времени» [1, *6*].

Задачей статьи является освещение нового аспекта понятия *Kunstdasein*, а именно самораскрываемость духовного и творческого измерения человека, его связи с миром в условиях прочтения или написания поэтических текстов. Данный тезис логически продолжает сказанное выше о произведениях живописи, универсальных наглядных формах, точках соприкосновения автора-художника-читателя, с одной стороны, и всего изобразительного и литературного контекста — с другой.

Переходя к поэзии как высшей мыслительной практике, мы делаем предварительное заявление о взаимоформировании языка и существовании человека. Суждение М. Хайдеггера: «язык — дом бытия», таким образом, превращается в суждение: «поэзия — одухотворение сущего», базиса устойчивых характеристик бытия. Сопряженность бытия и поэзии — это одно из условий *Kunstdasein*. Поэтическая интенция дает возможность состояться человеку в его бытийственном отличии от всех других существ. Притом чувственные, психологические, жизненные и другие вопросы, сопряженные с поэтическим словом, выводят человека на их метафизическое осмысление.

Являть себя миру через обнаружение своей уникальности — вневременная задача человеческого существования, и в этом заключается актуальность статьи. В эпоху глобализации, размывания культурных границ обозначение условий для распознавания своей индивидуальности наиболее важно.

Живопись, как и поэзия, всегда вписана в определенный контекст. Изобразительное искусство обращается и к идее выражаемого, и к форме выражения, приводит в равновесие бесконечное содержание и конечную форму исторического или литературного текста, открывая тем самым путь их гармоничному соответствию, то есть схематично очерчивает смысл произведения для художественной интерпретации. Со-существование конечного и бесконечного достигается сведением воедино изобразительной и вербальной сфер. Так, частный пример иллюстративной практики показывает, что форма повествования является содержанием для изображения, которое, в свою очередь, становится формой для повествования; интерпретируемая изначальная идея произведения путем взаимного перехода от одной сферы искусства к другой является возвышенной по отношению и к слову, и к изображению как результирующая двух плоскостей рассмотрения.

Так же и поэзия, сокращая и совершенствуя текст, смягчает и избегает прямых высказываний, показывает полифонию текста, его смысловую многозначность и ставит человека в позицию активного интерпретатора-соавтора. Притом интерпретация поэзии отнюдь не бесконечна. «Направление указывается даже не самими словами, но при помощи слов» [5, *56*]. Предлагаемые поэтом форма и содержание указывают направление, ведущее к определенной цели — чувственного, интуитивного постижения человека, наполненного творчеством, что является фиксацией *Kunstdasein*. Человек в данном случае — зритель (читатель) и автор (художник, поэт) одновременно — инициатор своей духовной сути.

Субъективное видение мира художником и поэтом являются игрой ума, чувств, самости, которые интерпретатор, то есть тот, кто соприкасается с произведениями искусства, соотносит с культурно-историческим контекстом и со своим опытом, тем самым вписывая себя в мироустройство, являет себя частью картины мира, которая, в свою очередь, предстает иллюстрацией текста. «Мир как текст», таким образом, превращается в зримую метафору деятельной познающей личности.

Распознавание своей индивидуальности происходит в момент сопричастности произведениям искусства. Поэтому писать стихи, картины и является привлекательным: человек обнаруживает сам себя, свою суть в наивысшей точке существования. Происходит встреча с самим собой.

Далее приводятся примеры выражения чувственного, разумного и духовного измерений человеческого бытия через поэзию. Самопрезентация мифологического, философского, психологического, изобразительного постижения сущего происходила по двум направлениям — рефлексия и автоматическое следование структуре и духу языка.

Первое стихотворение отражает проникновение в мифологию. Например, древне-

греческие мифы для грека — это не сказка, а быль, реальное положение настоящего или далекого прошлого. Мифологические сюжеты — не аллегория, не метафора, а прямое указание на ошибки или руководство к действию, моральный вывод из осмысления которых намечается, прозревается. Переход к философскому обобщению лишь предстоит.

Так, стихотворение «Эдип и прорицатель» вопрошает, не пытаясь дать ответы[1]:

В мире праведном
Нет места недомолвкам.
Тиресий, говори!
Я жду! Ох, плут!
Что? за себя неловко?
Виновен, значит, ты!
И связанный
С убийством Лая.
Так говори!
Раскрыта правда,
Истина уже нагая!
А ты? Жена моя!
Роднее нет и быть не может —
Почти как мать!
Зачем молчать?
Скрывать происхождение,
Гордость гложет?

Пусть — раб!
Пусть — я слуга!
Но без гордыни
Иокасты!
Ах, женщины!
Как вы низки,
Заносчивые понапрасну!
Молчите? Все!
И трус Тиресий — «прорицатель»!
И ты, жена,
Почти как мать!
Здесь каждый, получается,
Предатель!
— Как слеп я был!..
— Как слеп ты будешь…
Познав —
От истины больней
И правосудий.

Недоговоренность, присутствующая в вышеприведенном стихотворении, свойственна любому поэтическому и изобразительному высказыванию. Действительно, прямо не утверждается, что «вестник, пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного» [2, *1066*], на это только намекается, что ставит читателя в позицию активного интерпретатора.

Второе стихотворение отражает уже философские изыскания, а именно постижение философии Хайдеггера, его концепции «язык — это дом бытия»: «В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища. Их стража — осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в своей речи, тем сохраняя ее в языке» [6, *192*].

Язык — дом бытия — щекотно с ним играть,
Когда, стиха касаясь, «быть» точнее проясняется.
Личины открывает он, облизывая губы, лгать
Готов. Но даже ложь оправданной является

Для полноты, для жизни, для себя.
Язык, что лжет, завесу отрывает в будущее,
Когда явит другое, чем вещал, и вся
Нагая истина стыдится лгущего.
Язык — дом бытия — с ним поцелуй
Сильнее, эпохальней, жгуче.
Сказав: «Люблю», — прикосновенье двух
Уже не праздность ритуала — сущее.

Однако и здесь присутствует недосказанность несмотря на вывод: «Сказав: “Люблю”, прикосновенье двух / уже не праздность ритуала — сущее». Молчание в абсолюте своем, по Хайдеггеру, является голосом самого бытия, без субъектно-объектной основы, когда возможно «само бытие языка». Абсолют — это и пустота, и предельная наполненность, и все, и ничего. И безликость, и многоликость. Поздний Хайдеггер старался писать емко, стремясь к отказу от субъективности высказывания, чтобы не автор правил, а язык. Тем самым, отвергая анонимность (*Das Man*), он снова приходит к ее утверждению. В поздних произведениях, почти отказываясь от личного местоимения, от собственного *Я*, по сути — от авторства, Хайдеггер оказывается опасно близким к безликому. Однако Хайдеггер приближается к началу круга с точкой *Das Man*, но не замыкает его благодаря культивируемой им идее поэтического, творческого, художественного эстетического модуса бытия, обозначенного нами как *Kunstdasein*. Граница достигнута, но не пройдена, круг не замкнут [см.: 1, *7–14*].

Третье стихотворение: психологическое и чувственное постижение человека.

[1] Здесь и далее стихотворения И. В. Абдрашитовой.

Ухмылка. Ах, черт! Наслаивание
Замысла и пут неверия.
Человеческое слишком беспечное
Пребывать в вечном сомнении.

Непройденный путь отчаяния —
Напрямую думать восторженно
Без закоулков: а надо ли?
Человеческое — осторожное.

Запустить ли междометием:
По строчкам бабахнуть порохом.
Человеческое слишком человеческое —
Облицованное.
Скользить по грязи под гору
Быстрее, когда больше свидетелей.
Человек! Обнаженное — истина —
Тела, души, фонетики.

Вывод о необходимости самовыражения через фонетику спорит с рассуждением В. Гумбольдта о сути языковой практики: язык — необходимое условие, но недостаточное. «Человек чувствует и знает, что язык для него — только средство, что вне языка есть невидимый мир, в котором человек стремится освоиться только с его помощью. Для самого повседневного чувства и самой глубокой мысли язык оказывается недостаточным, и люди взирают на этот невидимый мир, как на далекую страну, куда ведет их только язык, никогда не доводя до цели. Всякая речь в высоком смысле слова есть борьба с мыслью, в которой чувствуется то сила, то бессилие» [4, *378*].

Поэзия нередко характеризуется уходом за наличное существование человека, где исчезают гендерные различия. Поэты пишут как от лица женщины, так и от лица мужчины. «Мне не даны мои временные и мои пространственные границы, но другой дан весь. Я вхожу в пространственный мир, другой всегда в нем находится. Различия пространства и времени я и другого. Они есть в живом ощущении, но отвлеченная мысль их стирает. Мысль создает единый, общий мир человека безотносительно к я и другому. В примитивном естественном самоощущении я и другой слиты. Здесь еще нет ни эгоизма, ни альтруизма» [3, *351*].

Реальный возраст, пол поэта не угадываются в этом стихотворении.

Медленные разговоры, вялый спор,
Деревья мои ветреные.
Хочу, чтобы кровь в коре, телесность крон
В душу мою вверенную.
Завтрашний день мне, старику,
Вы, шелестя, наполните,
Утренней тишиной в туман
Еще неверующего
Перестоите,
Переживете,
Запомните.

Выражение себя вкупе с созданием поэтического произведения является сложным актом познания, где отсекается все незначительное: «Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения. Сложная диалектика внешнего и внутреннего. Личность имеет не только среду и окружение, но и собственный кругозор. Взаимодействие кругозора познающего с кругозором познаваемого» [3, *409*].

Все это неизбежно касается бессознательного в человеке. Описание бессознательного уводит в сферу сознательного. Но в поэзии описание всегда недосказано, иносказательно, поэтому остается «зазор» для невыразимого бессознательного, в то же время обозначенного через стихотворную форму:

Накинуто одеяло на плечи,
В сон прогуляться —
Правду увечья.
В мутную воду, боясь ила,
Обнаженной войти
Красивой.
Ломая палец правой руки,
Тянуть на шее веревку
До прозрачной крови.
Понимаю: бетонный музей,
Табличка: «Закрыто» —
Сна апогей.
Волны шумят. Вдали море.
Стороной иду —
Запрет и холод.
Рассветает. От сна нега.
Сюжет вспоминаю
Логикой здорового человека.

Далее поиск творцом (в данном случае — художником) своего пути, суммирует итог философского, мифологического, чувственного постижения себя и сущего:

Лисицей будь,
Холмом,
Вазоном, натюрмортом.
Писать — не грех,
Когда уверен в правоте.
Будь человеком,

Что напротив в профиль:
Вот тень, вот глаз,
И свет в тебе.
…и снова краски на палитре вразноброс.
Систему прочь
И в никуда увесистость белила.
Формат не тот? И тема не моя?
Напрасные усилия,
Неправда пантомимы…
Когда на воздухе собакою дыша,
Заката ритм
Расцвечиваю мастихином,
Комар, другой, уж ночь,
А холст устал,
И складываюсь,
Понимаю — мимо.
Но снова в бой:
Проклейка, желатин, грунтовка,
Покупка красок
(даже «мастер-класс»!)
Лисицей будь, пейзажем,
Смоктуновским!
Бой превращая в боль,
Набросок — в правду,
Цвет, линию, пятно — в рассказ.

«Подобно картине живописца, язык может быть больше или меньше верен природе, скрывать или, напротив, выказывать приемы мастерства, изображать свой предмет в тех или иных оттенках основного цвета» [4, *379*].

Все художники и поэты, творцы так или иначе касаются религиозного аспекта. В основе своей, религиозное — это итог осмысления жизни и себя:

За руку с Тобой
К церкви идем —
Пасха.
В одеянье белом Ты,
Благ,
Небом обласкан.
Пробрались сквозь толпу,
Тихие.
Песнопения
Слезы Твои
Вызвали.
Холст плаща
Покрыл голову
Мне
Бережно.
На Тебя смотрю
Вольная,
Здешняя.
Привел, освятил:
Стою —
Блàгая.
Выйду,
В небо взгляну —
Чистота
Нà годы.

И другое:

Сердце (не разум) главное.
Задыхаюсь от такого пути.
Выстукивает непрестанное:
«Господи, помилуй, прости».

Вальсом — все ему мало,
Но тут...тук...белый шум.
Не первая часть, аккорд финала.
«Господи, прости!» — в тишину.

Комом прошлое и настоящее...
Отпустило. Клянусь: всех прощу.
Пошло своим ходом, гулящее,
Господи, помилуй. Дышу.

Солнце, цветы, воздухом август,
Тихий, яркий — медленный вальс —
Кружит, снова влюбленный, без пауз.
Раз два-три, раз два-три, раз...

И, наверное, найдя себя, зафиксировав разные ипостаси человеческого бытия, приходит успокоение, которое тоже может быть выражено или прочитано:

Знакомая мелодия у основанья осени:
Чердачный дождь в затишье разговора
Выстукивает смысл вечерней отповеди,
Подрагивая ложечкой в фарфоре.

Обои выцвели. Под фотографией
Такой же цвет, как будто жизнь не шла,
По-прежнему ты говоришь все правильно:
Благоразумные ненужные слова.

Любуюсь. Освещенье мягкое.
Я понимаю: ты не виноват.
Осенний дождь выстукивает главное,
Неуловимое в преддверии цветного сна.

Поэзия — особый жанр организации речи с рифмой или без нее. На наш взгляд, особое дыхание, возникающее при чтении стихов, говорит, что перед нами поэзия, а не проза. И особая истина. Прозреваемая, иносказательная. Истина через образ.

Поэтическое творчество является раскрытием различных сторон человека, его

связи с наличным бытием. Притом само стихотворение, если оно действительно принадлежит поэтическому миру, не выражение автора как такового, а обозначение пласта бытия, иллюстрирующего связь человека и мира. Поэзия, таким образом, является всегда философией. *Kunstdasein* поэзии — вневременное измерение, выраженное в сиюминутном прочтении или сочинении произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдрашитова И. В.* Пролегомены к философии иллюстрации // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2015. № 3. С. 5–19.
2. *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
4. *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. М. : Прогресс, 1985. 450 с.
5. *Лотман Ю. М.* Мандельштам и Пастернак. Таллин, 1996. 177 с.
6. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М. : Республика, 1993. С. 192–221.

I. V. Abdrashitova

Saransk Art College named after F. V. Sychkov
3 ul. Vasenko, Saransk, 430017, Republic of Mordovia, Russian Federation

I. A. Peremyslov

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

POETIC STATEMENT AS THE FIXATION OF HUMAN EXISTENCE

The aim of the article is to highlight a new aspect of Kunstdasein, namely the unleashing of the spiritual and creative dimension of a man, his connection with the world in terms of reading or writing poetry. The poetic intention makes it possible for a man to be fulfilled. Moreover, sensual, psychological, life and other issues associated with the poetic word, lead a person to their metaphysical understanding. The relevance of the article lies in comprehension of the fact that revealing oneself to the world through the discovery of one's uniqueness is a timeless task of human existence. The designation of conditions for the recognition of one's individuality is most important in the era of globalization. Poetry shows the polyphony and the interpretative ambiguity by reducing and improving the text, by softening and avoiding direct statements, thus poetry places a person in the conditions of an active interpreter and co-author. The form and the content offered by a poet show the direction to a certain goal: to the sensual, intuitive comprehension of a person filled with creativity, which is the fixation of Kunstdasein. The person in this case — the viewer (reader) and author (artist, poet) — is the initiator of its spiritual essence. The article gives examples of author's lyrical poems illustrating sensual, philosophical and religious aspects of human existence.

Keywords: poetry, painting, Kunstdasein, mythology, being, language

DOI: 10.34684/hon.202001015

Received: November 27, 2019
Accepted: December 11, 2019

Information about the authors:
Irina V. Abdrashitova — Ph.D. (Philos.), Educational Psychologist
irinaabd@list.ru
ORCID: 0000-0002-7761-7450

Igor' A. Peremyslov — Dr. Sci., Associate Professor, Honorary Foreign Member of the Russian Academy of Arts (USA)
ipromislove@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-9869-069X

REFERENCES

1. Abdrashitova I. V. Prolegomena to the Illustration Philosophy. *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Kul'tura. Istoriya. Filosofiya. Pravo* [*Bulletin of Perm National Research Polytechnic University. Culture. History. Philosophy. Right*]. Perm, 2015, no. 3, pp. 5–19. (In Russian)
2. Aristotel'. Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories. Minsk, 1998, pp. 1064–1112. (In Russian)
3. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Esthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986. 445 p. (In Russian)
4. Gumbol'dt V. Yazyk i filosofiya kul'tury [Language and Philosophy of Culture]. Moscow, 1985. 450 p. (In Russian)
5. Lotman Yu. M. Mandel'shtam i Pasternak. [Mandelstam and Pasternak]. Tallinn, 1996. 177 p. (In Russian)
6. Khaidegger M. Vremya i bytie [Time and Being]. Moscow, 1993, pp. 192–221. (In Russian)

В. Б. Хорошавина

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

ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена анализу духовного творчества Н. Сидельникова с позиции философско-религиозных взглядов представителей культуры XX века в аспекте взаимодействия культуры и религии. Подчеркивается, что мастера интересует не конкретная национальная или религиозная культурная традиция, а культура в целом. В духовных произведениях композитора слово концентрирует в себе идею, музыка, озвучивая слово, не отвлекает слушателя от его осмысления. Н. Сидельников обогащает традицию духовной музыки собственными идеями, созвучными положениям великих представителей русской религиозной философии. Музыкальный язык композитора глубоко символичен, он становится носителем онтологической семантики, воплощенной в его духовных произведениях.

Ключевые слова: Сидельников, философия, религия, музыкальный язык, традиции, предстояние, духовность, онтологичность, молитва, текст

DOI: 10.34684/hon.202001016

Статья поступила в редакцию: 16 декабря 2019 года
Рекомендована в печать: 21 января 2020 года

Сведения об авторе:
Хорошавина Виталия Борисовна — соискатель
serpent1989@mail.ru
ORCID: 0000000166008134

С середины 80-х годов XX века к религии в целом и духовной музыке, в частности, возникает повышенный интерес. Этому во многом способствовало преддверие памятной даты (тысячелетие крещения Руси) и та политическая ситуация, без которой масштабные мероприятия по этому поводу вряд ли могли бы состояться. Многие композиторы стали обращаться к духовной сфере музыки. Это было время поисков адекватного музыкального языка, время экспериментов, когда на первый план выступали те или иные художественные задачи.

С конца XX века социально-политические изменения в обществе требовали от композиторов осознания духовных традиций русской музыки, а потому их внимание было сфокусировано на глубинных образцах сакрального искусства, что давало импульс для создания на этой почве духовно-музыкальных произведений.

Как следствие, особенно актуальными оказались проблемы, связанные с исследованием различных аспектов современной духовной музыки — от наблюдения над философско-культурными процессами до определения жанровой системы и техники музыкальной композиции.

Область духовной музыки неоднократно оказывалась в центре внимания русских религиозных философов: Н. Бердяева, П. Флоренского, Г. Федотова, А. Лосева, И. Ильина и других мыслителей, для которых музыка была проявлением квинтэссенции душевного строя художника. Особенно ярко это отразилось в их философских трудах, таких как «Форма. Стиль. Выражение» А. Лосева, «Основы христианской культуры», «О русском национализме» И. Ильина, «Философия свободы. Смысл творчества» А. Бердяева, «Исследования по теории искусства» П. Флоренского.

В современной музыковедческой и философской литературе до сих пор отсутствуют работы, где творчество Н. Сидельникова рассматривалось бы сквозь призму философских учений. Этим определяется актуальность постановки проблемы, связанной с изучением духовной музыки композитора, в которой отразилось его мировоззрение и которая является артефактом подлинной эстетической ценности.

Цель данной статьи — изучение особенностей претворения философско-религиозных взглядов выдающихся представителей культуры XX века в творчестве Н. Сидельникова — автора таких сочинений, как «Вечернее моление о мире», «Плач царя Давида», Литургия, Духовный концерт, Духовная кантата на тексты псалмов. В связи с этим были сформулированы следующие задачи:

• выявить соотношение сакрального текста, содержащего глубокий философский смысл, и его музыкальной составляющей;

• рассмотреть специфику взаимодействия понятий каноническое — неканоническое как проявление онтологической сущности творческого мышления композитора.

Духовные сочинения Н. Сидельникова сочетают в себе неограниченные возможности передачи эмоциональных состояний человека при отсутствии конкретной образности, что восполняется ассоциативным представлением о художественном содержании. Вполне естественно, что в данном случае возникает потребность в толковании музыкального текста с позиций теологии. Показательно в связи с этим высказывание диакона придворного Сретенского собора И. Коренева, которое содержится в трактате «Мусикия» (XVII век): «Музыка — это вторая философия и грамматика, измеряющая голоса степенями, подобно тому как в словесной философии или грамматике существует правильное употребление слов и их свойств, слогов, фраз и рассуждений, знание и наименование стихий, всех их свойств и силы» [8, *201*].

XX век характеризуется сочетанием различных стилей, национальных школ, композиторских техник. Частым явлением становится соотношение одного текста с другим, в результате чего возникает проблема интертекста. Г. В. Григорьева отмечает по этому поводу следующее: «Очевидно, что синтезирование всегда было составной частью творческого метода, ибо любая новая эпоха становилась обобщением предыдущей» [4, *26*].

Поскольку «человек как духовное существо всегда ищет то, что сообщает его жизни духовный смысл и открывает ему возможность творить культуру на земле» [6, *139*], перед ним встает необходимость для благого суждения развивать свои чувства, позволяющие воссоздавать эту культуру. Для этого требуется некая «первооснова живой религиозности, которая складывается из предстояния, призвания, духовного достоинства и совести как источников творческой энергии» [там же, *143*]. По мнению Ильина, «предстояние связано с соизмерением и окружением себя лучами Божественности, вызывающими в человеке новые мысли, новое понимание себя, других людей и всей вселенной» [там же, *142*]. Именно предстояние становится импульсом к созданию духовных произведений, которым движимы творцы.

Обращаясь к сочинениям на духовные тексты, Н. Сидельников ощущал религию как живую первооснову истинной культуры. Она «несет человеку именно те дары, без которых культура теряет свой смысл и становится просто неосуществимой: чувство предстояния, чувство задания и призванности, чувство ответственности» [там же, *141*].

Н. Сидельников по-своему отразил в музыке основные тенденции художественного творчества второй половины XX века, он наследует стилевые показатели «нового направления» рубежа XIX–XX веков, не утрачивая при этом связи с русскими традициями. Многие произведения, созданные в духовных жанрах, не были предназначены для исполнения в церкви и звучали на концертной эстраде. Сочинения Н. Сидельникова также в силу ряда причин не могут быть исполнены при богослужении. Главной из них является ярко выраженная стилевая составляющая, которая допускает, например, присутствие в тексте джазовых элементов. Тем не менее многое в этих сочинениях указывает на то, что они должны восприниматься в соответствии с ходом службы.

Можно предположить, что одним из замыслов композитора было создание панорамы русской духовной музыки в ее развитии, которая просматривалась им сквозь призму собственного творчества. Неслучайно «Литургический концерт» имеет посвящение, обозначенное на обоих титульных листах: «Тысячелетию крещения Руси» (рис. 1 и рис. 2).

Исследователи отмечают, что мастер искал оригинальные решения во всех своих произведениях и детально прорабатывал в них каждый фрагмент.

Вместе с тем композитор был склонен не столько к экспериментам, сколько к поискам онтологической содержательности сочинения. Он никогда не стремился к успеху ради самого успеха, широкой популярности в среде массовой аудитории. Музыка Н. Сидельникова, прежде всего, адресована интеллектуальному слушателю, в ней он стремится к раскрытию глубины бытийных основ, к разговору о вечных духовных и нравствен-

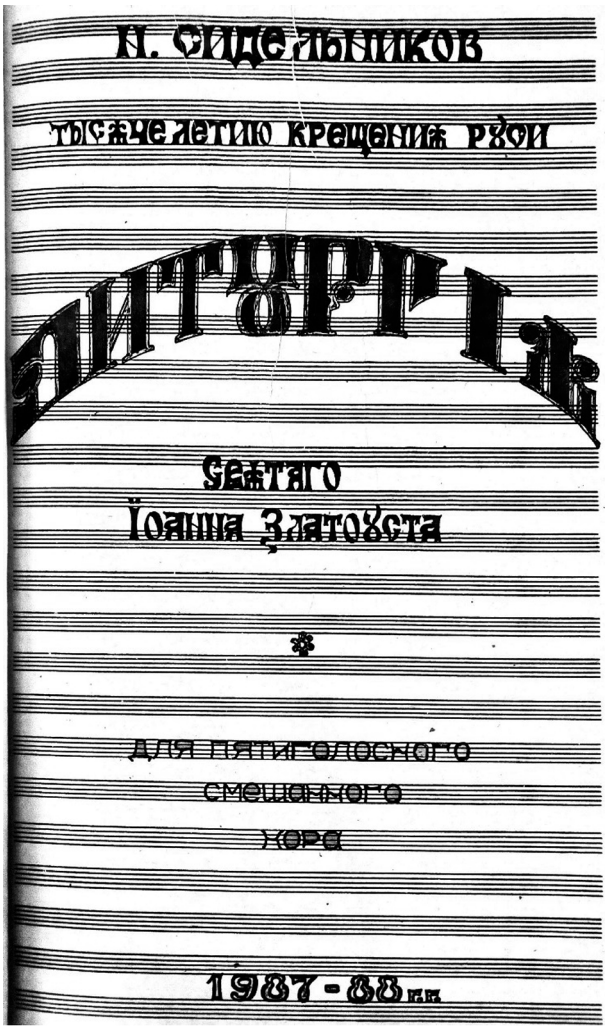


Рис. 1. Н. Сидельников. Первый титульный лист «Литургического концерта». 1987–1988 годы

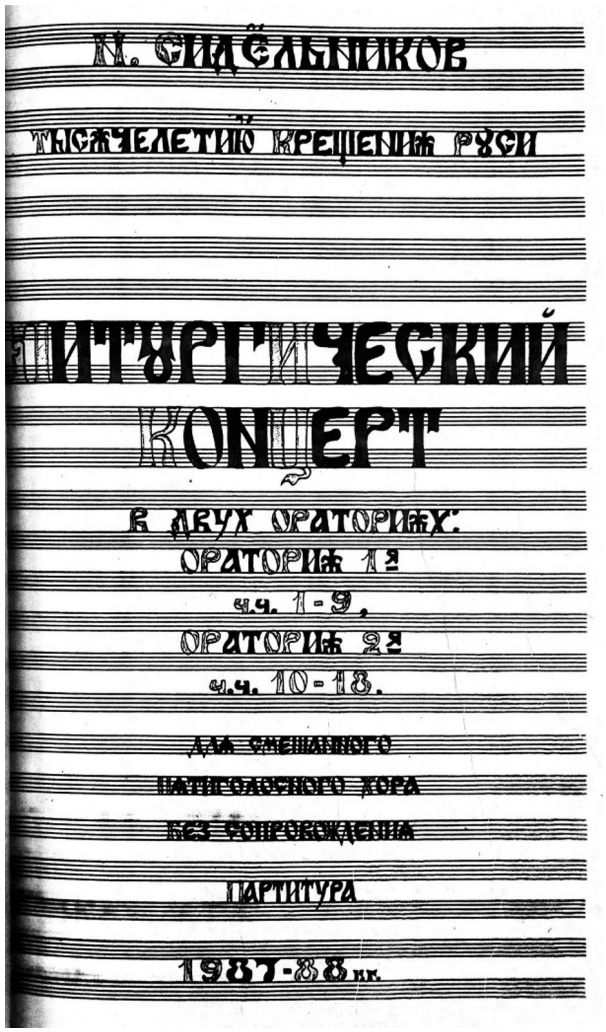


Рис. 2. Н. Сидельников. Второй титульный лист «Литургического концерта». 1987–1988 годы

ных ценностях, требует непрерывных размышлений. При этом композитор сохраняет свойственную классической музыке систему жанров и форм.

Онтологичность музыкального языка Н. Сидельникова настраивает на анализ специфики его элементов с позиций Мартина Хайдеггера, философии которого свойственны почвенничество, иными словами — укорененность человеческого бытия в той культуре, откуда оно родом: «кровь и почва» [11, *420*] стали для Хайдеггера ключевыми ориентирами, отразившимися как в учении, так и в жизни мыслителя. Знаки хайдеггеровских экзистенциалов мы обнаруживаем и в музыке Н. Сидельникова, которая пронизывает собой все сферы человеческого бытия. Его сочинения парадоксальным образом содержат в себе космологические и психологические истоки, воплощенные в единой интонационной общности. В них высокое, подлинное не исключает обыденного, бытового, подобно тому «как баховская месса укоренена в народно-протестантском хорале, а “Неоконченная симфония” не противоречит звукоизъявлениям венской толпы» [9, *191*].

Представления о феномене духовности поразному проникают в сознание людей, которые вкладывают в это слово свой собственный смысл, руководствуясь различными мировоззренческими позициями и аксиологическими принципами, прежде всего — религиозными. Однако большинство из них совпадают в следующем: духовность — более широкое понятие, чем религиозность, что характерно и для мировосприятия Н. Сидельникова. Именно в музыке проявляется внутренняя сущность личности композитора, устремленной к божественным пластам мироздания. В этом отношении она созвучна философии Н. Бердяева, изложенной в его работе «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», изданной

в 1916 году [1, *456*]. По мнению В. Зеньковского, «в этом труде религиозная позиция Н. Бердяева… накреняется в сторону мистико-романтическую» [5, *61*]. Как и Бердяев, который в «Самопознании» «был занят самим собой, своими духовными исканиями» [5, *62*], Н. Сидельников, концентрируясь на своих внутренних ощущениях, становится подлинным романтиком. Отсюда и ярко выраженное субъективное начало в воплощении духа православия и его трактовке. Композитор, с одной стороны, глубоко вжился в традиции православия, с другой — его эго становится неотъемлемой составляющей всей системы образов духовных сочинений.

В процессе создания сакральных опусов мастер в большинстве случаев старается сохранять в них каноническую основу. В связи с этим учитываются значение, внутреннее строение и музыкальное содержание духовного текста, а также его размещение в богослужебной драматургии. По мнению И. Гарднера, «существуют выразительные факторы, формирующие церковное пение и отличающие эту отрасль музыкального искусства — это чин (богослужебный порядок), богослужебный текст (слово), музыкальный элемент (мелодика)» [2, *492*], которые входят в комплекс богослужебного храмового действа. Они-то и составляют тот свод вековых традиций, глубокое осознание которых побудило Н. Сидельникова при создании духовных сочинений учитывать особенности канонических основ, на которые накладывается его собственное духовно-эстетическое мировосприятие.

Своеобразие религиозных воззрений композитора во многом определялось повышенной эмоциональностью и склонностью к философии. Здесь уместно привести английское выражение: «*My soul — is my chapel*» (Моя душа — моя часовня). Поэтому эмоциональный тонус «Литургического концерта» превосходит уровень, свойственный богослужению. Здесь, как и в «Псалмах Давида», а также в «Духовном концерте», возникает целостный образ молитвы, охватывающей человека (молитва, звучащая в храме во время богослужения; молитва, читаемая дома; молитва перед иконой). Это молитва сокровенная, индивидуально понятая и трактуемая. «Литургический концерт» Н. Сидельникова — сочинение, в котором автор демонстрирует свое собственное понимание литургического действа, только ему одному присущее прочтение канонического текста. С одной стороны, это произведение, неразрывно связанное с русским православием, с другой — созданное в традициях русской и европейской светской музыки.

Преломив традиции литургического жанра сквозь призму собственного стиля, Н. Сидельников создал яркое, масштабное сочинение, в котором проявились характерные качества его вокальной манеры — «…спонтанность интонационного становления, острая экспрессия и драматизм, философская лирика…» [3, *76*].

Отметим, что в анализе данного сочинения необходимо учитывать особенности взаимодействия музыки и слова. А. Лосев говорил, что «музыка – это посыл Божественной сверхсубстанции и молитва» [7, *725*]. Для Н. Сидельникова важна эмоциональная составляющая текста, поэтому при перенесении, например, духовного текста псалмов из цикла «Иудейские древности» в кантату «Псалмы» он обращался с ними достаточно свободно — многие стихи использовались не полностью, допускались также изменения в их чередовании.

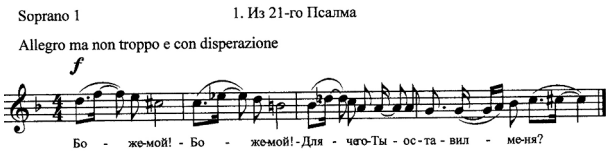
Композиция кантаты выстраивается согласно философскому принципу, воссоздающему модель жизненного пути: I и II части демонстрируют человеческую немощность и надежду; III часть содержит в себе духовный подъем, усиление веры, прославляющей Господа; IV часть — снова падение и боль, неистовая мольба к Отцу; V часть — светлый финал, своего рода благодарность Богу за все, что было и будет дано.

Важно также проследить эмоционально-смысловую составляющую литературного первоисточника кантаты. Например, 21-й псалом, с которого начинается сочинение, относится к так называемой мессианской части, повествующей о грядущем Спасителе: «Боже, Боже мой, вонми ми, вскую оставил мя еси?». Это, по существу, горячее моление, обращенное к Богу с надеждой и ожиданием прихода Спасителя, а вместе с ним — и благодати Божией.

С философской точки зрения также вызывают интерес интонации кантаты, где в горизонтали и вертикали партитуры преобладает терцовый принцип (нотный пример 1):

Нотный пример 1

Н. Сидельников. Кантата «Псалмы». 1991 год



Однако терцовые интонации не являются основой древнееврейских напевов или джазовых созвучий. Поэтому идея об использовании Н. Сидельниковым своей монограммы в вокально-хоровых произведениях представляется достаточно убедительной: «Символ явлен в личности. Личность явлена в энергии сущности… энергия сущности явлена в имени… имя есть осмысленно выраженная и символически ставшая определенным ликом энергия сущности» [7, *37*]. Монограмма композитора, содержащая в своей основе терцию — Си – **h**, де – **d** ль – н И – **e** – ков – (h-d-e), приобретает сквозное значение в сочинении, поскольку интонемы большой и малой терции становятся по существу интонационным стержнем музыкального текста.

Вербальный текст как первооснова церковных песнопений находится в связи с церковной мелодией и управляет ею. Ритмом церковной мелодии служит ритм текста. О такой взаимосвязи писал П. Флоренский: «…поэзия с музыкой... сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии» [1, *142*].

Таким образом, мы можем утверждать, что Н. Сидельников в своих духовных хоровых сочинениях делает акцент на эмоциональной составляющей текста, интонационно выделенной.

На основании вышеизложенного можно также сделать вывод, что духовная музыка Н. Сидельникова, которая транслирует идею гармонии Бога и человека, обладает мощной силой воздействия. Композитор наполнил и обогатил ее собственными идеями, созвучными идеям великих представителей русской религиозной философии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 2015. 528 с.
2. *Гарднер И.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. Т. 1: Сущность, система и история. М., 2004. 498 с.
3. *Григорьева Г.* Истинно русский композитор // Музыка из бывшего СССР / сост. В. Ценова. Вып. 2. М., 1996. С. 75–89.
4. *Григорьева Г.* Николай Сидельников. М. : Советский композитор, 1986. 136 с.
5. *Зеньковский В.* История русской философии. М., 2011. 880 с.
6. *Ильин И.* О русском национализме. М., 2006. 152 с.
7. *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 10–296.
8. *Рапацкая Л.* Мировая художественная культура. 10 кл. : метод. пособие и программа к учебнику : в 2 ч. Ч. 2. М., 2014. 320 с.
9. *Суханцева В.* Метафизика культуры. Киев : Факт, 2006. 368 с.
10. *Флоренский П. А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. С. 79–421.
11. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 2006. 466 с.

V. B. Khoroshavina

Gnesins Russian Academy of Music
30/36 Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation

NIKOLAI SIDELNIKOV'S SPIRITUAL WORKS AS A REFLECTION OF THE PHILOSOPHY OF CULTURE

The article contains the analysis of the Nikolai Sidelnikov's spiritual art from the standpoint of the XXth-century philosophical and religious beliefs in terms of cultural and religious interactions. It is highlighted that the master is interested not in any particular national or religious tradition but in culture in general. In the author's spiritual works the word concentrates the sacred meaning, while music doesn't distract one's attention from the word perception, but gives its accompaniment in a meaningful way. The composer enriches traditional spiritual music with his own ideas, which are attuned to the ideas of the greatest representatives of Russian religious philosophy. Nikolai Sidelnikov's musical language is full of profound symbolism; it becomes a holder of ontological semantics embodied in his spiritual works.

Keywords: Sidelnikov, philosophy, religion, musical language, traditions, deisis, spirituality, ontology, prayer, lyrics

DOI: 10.34684/hon.202001016

Received: December 16, 2019
Accepted: January 21, 2020

Information about the author:
Vitaliya B. Khoroshavina — Applicant
serpent1989@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6600-8134

REFERENCES

1. Berdyaev N. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva [The Philosophy of Freedom. The Meaning of the Creative Act]. Moscow, 2015. 528 p. (In Russian)
2. Gardner I. Bogosluzhebnoe penie Russkoj Pravoslavnoi Tserkvi [Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church]. Vol. 1. Moscow, 2004. 498 p. (In Russian)
3. Grigor'eva G. Istinno russkii kompozitor [Truly Russian Composer]. Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the Former USSR]. Vol. 2. Moscow, 1996, pp. 75–89. (In Russian)
4. Grigor'eva G. Nikolai Sidel'nikov [Nikolay Sidelnikov]. Moscow, 1986. 136 p. (In Russian)
5. Zen'kovskii V. Istoriya russkoj filosofii [History of Russian Philosophy]. Moscow, 2011. 880 p. (In Russian)
6. Il'in I. O russkom natsionalizme [About Russian Nationalism]. Moscow, 2006. 152 p. (In Russian)
7. Losev A. F. Forma. Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Moscow, 1995, pp. 10–286. (In Russian)
8. Rapatskaya L. Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura [World Art : in 2 vol.]. Vol. 2. Moscow, 2014. 320 p. (In Russian)
9. Sukhantseva V. Metafizika kul'tury [Metaphysics of Culture]. Kiev, 2006. 368 p. (In Russian)
10. Florenskii P. A. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii [Articles and Research in History and Philosophy of Art and Archeology]. Moscow, 2000, pp. 79–421. (In Russian)
11. Khaidegger M. Bytie i vremya [Being and Time]. Moscow, 2006. 466 p. (In Russian)

魏鹏飞
黑河学院音乐学院
中国黑龙江省黑河市学院路1号 邮编164311
莫斯科国立音乐学院

中国传统艺术-曲艺

摘要：作者对有关曲艺的历史资料进行了研究的基础上，还介绍了曲艺中声乐、文化，中国地区方言差异，演唱风格，表演技巧的类型，表演的风格和流派等。考虑到社会思想的变化与进步，文化发展趋势以及中国传统文化的传承和发展问题成为了研究学者关注的问题。作者统计和区分了以中国传统艺术风格的分类方法以及表格区分，对中国传统艺术做了基础性的归纳与介绍。

关键词：曲艺，传统艺术，唱腔，曲艺艺术特点。

DOI: 10.34684/hon.202001017

收稿日期：2020年1月9日
接受:13二月,2020

关于作者的信息:
魏鹏飞 — 中国黑河学院音乐学院教师，莫斯科国立施尼特凯音乐学院 博士研究生（中国）
184976074@qq.com
ORCID: 0000-0001-8055-6647

曲艺，是中国历史悠久的一种表演艺术形式，不仅具有独特的审美功能，而且在历史上也有着非常重要的角色和文化意义。

然而随着社会的迅速发展，人们知识与文化的提升，中国曲艺的发展并不乐观。在中国大部分的青年对传统艺术不熟悉，并且有很多的人错误的区分曲艺与唱歌跳舞等艺术形式。因此整理并分析曲艺的基本知识对于国内外艺术学者和青少年都显得尤为重要。

1. 曲艺的概念与定义-什么是曲艺

曲艺这个词最早出现在汉代（公元前202-220）一部叫做《礼记》[1]的书中，按照当时的注解为“小技能”的意思。这种说法一直延续到了唐朝（618年-907年），后来改为“竞技”的意思。而到了明清时期（公元1368年-1644年）发展为“技艺”（表演者）的意思。新中国成立后，曲艺通常被认定为中国民间艺术、杂技、武术表演的总称，这其中包括中国最初的民间艺术形式-说、唱、变（魔术）、练（杂技）。1953年中国曲艺研究会成立，曲艺成为了正式的表演艺术门类。如今我们解释曲艺为----演员用通俗的语言说、唱、叙述的表演形式。

今天，曲艺作为中国的一个艺术门类，到底是一种什么样的艺术形式呢？目前我们把它分为四种形式：

-以讲和叙述为主的表演形式；例如：相声、评书、评话。
-以唱为主的表演形式；例如：京韵大鼓、梅花大鼓、广东粤曲。
-有叙述有唱的表演形式；例如：苏州弹词、山东柳琴、陕北道情。
-似说似唱的表演形式；例如：山东快书、天津快板。

因此我们可得知，曲艺是中国民间说和唱的表演形式的总称。也可以解释为曲艺-是用通俗的语言叙事、讲述故事的一种表演形式。

2 曲艺的一般艺术特点

曲艺因为它独有的艺术表演形式有着它独有的艺术特点，大致分为4个艺术特点：简便性、通俗性、多样性、想象性。

-**简便性：**因为它的表演方式的不确定性，因此它的表演形式显得更加灵活、多样、简洁。由于演出场地和演员的限制，通常演员及乐队的人员不多，这也是曲艺表演简便性的基础。因此流传这样的一句话“一人一台大戏”，意思为一个人即可完成一场演出。

-通俗性：这也是目前中国艺术界争议很多的

[1] 中国古代一部重要的典章制度选集，共四十九篇，书中内容包含哲学思想、教育思想、政治思想、美学思想。

一个问题之一，由于曲艺由民间艺术发展而来，因此深得民间百姓的喜爱，观众文化层次的不一对曲艺的发展同样有着很大的影响。因此有人建议其作品的语言要有一定的高雅性，有一定的审美高度。但又因无法满足广大的乡村观众，因此大部分作品还是依然保持其特原有的特色。

-**多样性：**曲艺的表演形式及其多样，不仅有说有唱，其乐队的形式也是多种多样。因表演的场地不同，乐队的配置也可因场地的大小进行更改。小型室内演出通常乐队为3人（二胡、三弦、四胡），但由于大部分的演出为乡村或茶馆，根据观众和场地的需求，演员与乐队人员可灵活的变换。

-**想象性：**莎士比亚说过“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，这同样适用于中国的民间艺术。中国的曲艺表演内容多为中国的传统历史故事，由于历史因战争的缘故，极大部分中国民众无法受到高等教育，人们不仅对世界的文化艺术不得而知，对中国传统的历史故事也是无从知晓。因此新中国成立初期，在没有高科技传媒的情况下，绝大部分中国人是通过曲艺的表演形式了解中国的历史故事。中国民众就是通过这种方式了解到了中国的历史故事，因此在每个人的心里对中国的历史故事都有了一个不同的基本的雏形。

3 曲艺的艺术构成

曲艺的构成要素很丰富且形式多样，大致包括以下几种要素：语言、文学、音乐艺术、美术、杂技、舞蹈、武术艺术。

-语言：因中国的地域文化不同其语言的种类繁多，个别地区目前仍然使用地方的方言，这也是不同流派产生的原因之一。目前大部分民间音乐使用的都是方言或民族语言，仅有少部分使用普通话，当然这也影响了这些艺术形式的发展和传播。

-文学：每个作品无论是神话故事、历史故事都有其文学背景。每个作品都有其独立的人物思想、地点、时间，几乎所有的作品都是叙述中国的历史事件及神话故事。

-音乐：所有是艺术作品都有其自己独特的音乐形式，我们称之为“唱腔”[2]。唱腔-指的是作品本身的演唱类别、派别。每个流派不仅演唱方法不一样，乐队的表演形式也是不同，乐器的种类也是相差很大。当然不同的乐队编配也创造了无数的伴奏形式。

-美术：现代的表演艺术与美术有着很大的关系，为了能够将民间艺术得到更好的发展，使其能够吸引更多的观众与商业时代接轨，无论是服饰和舞台都需要借鉴美术艺术。例如著名的京剧脸谱[3]，就是借鉴了美术的审美特点。

-杂技：这里并非指的是马戏团中的大型杂技。这里的含义是在早期的中国，曲艺的表演场地大多数在乡村和茶馆，为了能够使表演形式更加的丰富，艺人便在表演过程中增加了口技、翻跟头等小型的杂技表演来增加观众的喜爱。

-舞蹈：随着中国经济的发展、人民文化的提高，对待传统艺术的审美也逐渐有了新的高度。传统的表演形式已经无法满足新的观众，传统艺术形式也继续新的改革，因此舞蹈形式的加入为传统艺术带来了新的思路。以中国东北的艺术“二人转”[4]为主要代表，不仅有传统的演唱风格，又有舞蹈与杂技的结合，目前这种表演方式迅速流行在东北和全中国。

很多人认为曲艺这种表演形式只存在于中国。这是错误的，古往今来，世界上很多国家都有其自己的曲艺表演形式：

- 古希腊：“荷马史诗”的吟唱；
- 印度：“罗摩里拉-罗摩耶那”；
- 吉尔吉斯斯坦：“阿肯艺术与吉尔吉斯史诗”；
- 巴勒斯坦：“伊卡耶”；
- 蒙古：“蒙古图利”；
- 菲律宾：“达兰根”史诗唱叙；
- 俄罗斯萨哈共和国：“欧龙霍-雅库斯克英雄”史诗唱叙；

据1983年出版的《中国百科全书》[5]中统计，中国的曲艺表演有345种，经过25年再一次整理和统计，中国的曲艺表演形式有将近1000种，期中有500多种已经失传。大致的表演形式如下图：

类型	表演形式	名称	备注
说	叙事	评书、评话、弹词 琴书、快书、快板书	讲说表演
唱	抒情	京韵大鼓、梅花大鼓、粤曲、二人转	以唱腔、曲牌为主
幽默	叙事	相声、数来宝、快板、谐剧、独角戏	以讲说为主

[2] 指中国戏曲中，演唱曲调风格和演唱法的总称。

[3] 一种具有中国文化特色的特殊化妆方法。

[4] 一种有着三百多年历史，中国原始文化传承特色的民间艺术形式。

[5] 包含66门学科和知识门类，8万个条目， 5万余幅插图。包括哲学、社会科学、文学艺术、文化教育、自然科学、工程技术等各个学科和领域的书籍。

当然中国民间艺术表演远不止如此，但表演形式大致可分为以上几种。随着中国经济发展的迅速发展，人们对艺术形式的要求日益提高，我们在学习西方艺术的同时也在对中国的民间艺术进行发展与改革。目前随着中国一带一路的发展，中俄共同携手发展并再一次提高全面战略伙伴，这意味着中俄两国将进一步的共同合作发展，这不仅是在经济、工业上，艺术的交流也日益增多。近年来每年都有数以万计的中国留学生来到俄罗斯学习，学习俄罗斯艺术文化的同时也给我们传播中国传统艺术的一个平台，因此整理和发扬中国传统不仅仅在中国。

文学

1. 姜昆.《中国曲艺概论》. 北京：人民文学出版社. 2005. 页次.45-47.
2. 中国艺术研究院.《说唱艺术简史》. 北京：文化艺术出版社 1986.
3. 《中国百科全书》. 第一版“曲艺”卷.北京：大百科全书出版社.1992. 页次.06-08.
4. 吴文科.《中国曲艺通论》. 山西：山西教育出版社. 2002.
5. 吴文科.《曲艺宗论》. 北京：北京时代华文书局. 2012.

Wei Pengfei

Heihe University
1 Xueyuan Road, Heihe City, Heilongjiang Province, 164311, People's Republic of China

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke
10 ul. Marshala Sokolovskogo, Moscow, 123060, Russian Federation

CHINESE TRADITIONAL ART — QUYI

The purpose of this article is to provide a comprehensive cultural and art history analysis of such a form of performing arts as Quyi, which has deep historical roots in China. Quyi art is endowed not only with a unique aesthetic function, but also has cultural significance and plays an important role in the history of China.

Based on the study of historical sources, the article analyzes the traditions of vocal performance of Quyi, taking into account the cultural characteristics of certain regions of China and dialect differences, vocal variations, types of performing techniques, styles, schools, etc. Key objects of the review are the individual vocal schools and the typology of Quyi.

In connection with changes in cultural trends and anatomical justifications of sound production, the author proposes an updated classification of schools and styles of traditional Chinese art, which represents an innovative approach to the theory of studying the debated form of vocal performance art.

Currently, in the background of the rapidly developing society, the accumulation of knowledge, the improvement of the cultural level of the population as a whole and the development of vocal traditions don't look optimistic. Most young people in China are not familiar with this form of traditional art and identify Quyi with singing, dancing, and other forms of musical creativity. In connection with the above, the study and the systematization of information about Quyi are relevant for modern musicology.

Keywords: Quyi, performing tradition, traditional vocal music, performing art form, typology

DOI: 10.34684/hon.202001017

Received: January 9, 2020
Accepted: February 13, 2020

Information about the author:
Wei Pengfei — PhD student, College Teacher (People's Republic of China)
184976074@qq.com
ORCID: 0000-0001-8055-6647

REFERENCES

1. Kang Kum. 中国曲艺概论 [Introduction to Chinese Quyi]. Beijing, 2005, pp. 45–47. (In Chinese)
2. 说唱艺术简史 [The Art of Speaking and Singing]. Beijing, 1986. (In Chinese)
3. 中国百科全书 [Encyclopedia of China. Vol. Quyi]. Beijing, 1992, pp. 6–8. (In Chinese)
4. Wu Wenke. 中国曲艺通论 [General Theory of Chinese Quyi]. Shanxi, 2002. (In Chinese)
5. Wu Wenke. 曲艺宗论 [Quyi: Theory and Conclusion]. Beijing, 2012. (In Chinese)

9 февраля 2020 года скончался выдающийся российский композитор, народный артист Российской Федерации, профессор

Сергей Михайлович Слонимский

В память о Сергее Михайловиче журнал публикует одно из последних интервью композитора, которое 2 ноября 2019 года провел старший преподаватель Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова Владимир Владимирович Красов. После завершения концерта «Слонимский-Гала», проходившего в Рахманиновском зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сергей Михайлович поделился своими мыслями о современном искусстве, композиторском творчестве, о коллегах и друзьях.

Сергей Михайлович Слонимский и Владимир Владимирович Красов

— *Сергей Михайлович, хотелось бы услышать Ваши впечатления о только что завершившемся концерте.*

— Я очень доволен приездом в Москву, хотя еще несколько дней назад мне казалось, что поездка не состоится. Я благодарен моему другу Елене Борисовне Долинской за организацию этого концерта, а также кафедре русской музыки Московской консерватории, возглавляемой профессором И. А. Скворцовой. И, конечно, я благодарен ректору Московской консерватории профессору Александру Сергеевичу Соколову, а также ректору Института имени М. М. Ипполито-

ва-Иванова, профессору Валерию Иосифовичу Вороне и всем исполнителям. Необходимо подчеркнуть, что благодаря их руководству Московская консерватория и Ипполитовка являются в настоящее время одними из наиболее прогрессивных музыкальных вузов. Я был в институте несколько раз. Там царит творческая атмосфера. Традиции и новаторские идеи взаимно дополняют друг друга. Я счастлив, что в сегодняшнем концерте мы услышали Валерия Ворону в качестве солиста Московского молодежного камерного оркестра ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова. Надо сказать, что он является также художественным руководителем и дирижером этого замечательного коллектива.

— *Сергей Михайлович, как руководителю хорового коллектива мне хотелось бы поговорить о Вашем хоровом творчестве.*

— Хор и человеческий голос — это мои любимые музыкальные инструменты. Хор особенно любим, потому что представляет собой органическую совокупность человеческих голосов — множество личностей, объединенных музыкально. Я не вижу противоречия между трактовкой хора у древних греков и в современной музыке. Хор греческой трагедии — это и голос автора, и центральный персонаж в известной мере. Иосиф Бродский, великий земляк, в своей Нобелевской речи справедливо сказал: «Настоящая трагедия не та, в которой гибнет герой, а та, где гибнет хор, то есть целое сообщество людей, чуть ли целая нация или континент человеческий». В античной трагедии, судя по всему, это была монодия, но монодия, видимо, с гетерофонией. Ужасно печально, что нет ни одной реальной записи, чтобы узнать, как они пели — это, конечно, невозможно. А вот письменная запись отдельных вокальных партий (сольных) в трагедии «Орест» Эврипида сохранилась — причем выяснилось, что это самая современная музыка, там четвертитоны берутся не поступенно, как в современной музыке (то есть певучие четвертитоны, что более удобно), а скачком, что невероятно! Это свидетельствует о том, что в ту эпоху поразительно было развито сольфеджио, так был развит слух и мастерство актера-певца! Конечно, греческая трагедия — прообраз оперы, и хор в трагедии — судья, справедливость вещается хором. То, что в опере «Виринея» из трех антрактов два хоровых и только один симфонический, да и увертюра написана не для симфонического оркестра, а в виде песни Виринеи с хором, и хоровой финал — это тоже идет от древнегреческой трагедии.

— *Сергей Михайлович, при всей любви к хоровым жанрам Вы — автор тридцати четырех симфоний.*

— Симфоний я написал столько, сколько мне хотелось. Всякого рода «ножницы» между жанрами искусственны. Например, симфония и песня имеют много общего. Если взять песни Ф. Шуберта, то они писались не ради коммерции, а от сердца к сердцу, да и сейчас симфония пишется не ради денег. Получилось так, что у меня довольно много симфоний. Некоторые люди принимают юмористическую позу: «Ха-ха, хотите догнать Гайдна?» А если бы у меня было не тридцать четыре симфонии, а тридцать четыре музыки к сериалам, к фильмам, так никто бы не смеялся, а все бы уважали, потому что я бы получил огромные деньги за это, а за симфонии и копейки не получишь.

— *Расскажите, пожалуйста, как у Вас рождается музыкальная идея?*

— Раньше я много импровизировал, даже на концерте в Большом зале консерватории в 1995 году. Причем задавали темы слушатели, и темы эти были не только музыкальные. Например, была импровизация «Сальвадор Дали», или поэт Евгений Рейн — друг моей молодости — прочел свои стихи из книги, только что изданной с предисловием Иосифа Бродского, и я импровизировал на эти стихи музыку.

Несомненно, основой музыки, даже с учетом того, что сейчас наступил третий авангард, является музыкальная мысль. Тематизм еще никто не отменял, потому что это самое сложное.

Как приходит идея — трудно сказать: может ночью, бывает там, где нет нотной бумаги, но это нужно обязательно записать. Интересный случай был с великим Берлиозом, которому ночью явилась музыкальная тема. Но он раздумал ее записывать, так как если запишешь тему — захочется написать симфонию, потом ее исполнить, а для этого нужно потратить огромные деньги, а жена больна, и много других обстоятельств. И он не записал, на вторую ночь тоже приснилась — не записал. А на третью — не явилась, и он забыл. Сказка это или нет — неизвестно, но красивая сказка.

Для сочинения необходима, прежде всего, музыкальная идея, для меня преимущественно мелодическая, но может и фактурная или тембровая. Со мной был уни-

кальный случай, когда темы пришли все сразу. Я слушал в исполнении великого пианиста Гленна Гульда «Прелюдии и фуги» И.-С. Баха, совершенно потрясающее впечатление и вдохновение. Потом в исполнении Татьяны Петровны Николаевой услышал «Прелюдии и фуги» Д. Шостаковича и подумал, что я тоже что-то могу. Подошел к роялю, и вдруг 24 темы фуг и прелюдий появились за пять минут. Такого со мной больше не было. Я с трудом успел их записать, затем на основе этих эскизов работал около двух недель по 24 часа в сути, не спал! С Реквиемом было нечто похожее — все темы пришли сразу, подряд, это для меня сокровенное сочинение.

— *Сергей Михайлович, а как создавался Реквием?*

— Реквием — сочинение, которое пишется один раз в жизни. Я написал его в 2013 году. Тогда я еще не был крещен. И мне особенно необходимо было написать произведение, в котором абсолютно искренне, от души я должен был сам исповедаться, причаститься, высказать мои сокровенные мольбы об отпущении грехов.

— *Это как-то повлияло на изменение последовательности частей?*

— Да, в нем сделан лирический акцент. Поэтому Lacrimosa обрамляет сочинение и повторяется, поскольку несет основную эмоциональную задачу — мольбу об отпущении грехов «невинно убиенным».

— *А имеют ли тональности для Вас семантическое значение?*

— Этого нет.

— *Сергей Михайлович, какое место в Вашем творчестве занимают жанры православной музыки?*

— Я должен признаться с гордостью или с трудом. 1 сентября 2014 года я официально принял крещение, затем я исповедался и причастился в Успенском соборе у батюшки Вадима с музыкантской фамилией Балакирев, замечательного человека. Что меня всегда отпугивало от сочинения такой музыки? Мне кажется, что православное пение — это, в первую очередь, знаменный распев, строчное пение, но традиция их исполнения утеряна. Русская многоголосная музыка необыкновенно оригинальна, и, как справедливо говорил замечательнейший ее знаток, мой учитель Николай Дмитриевич Успенский, строчному пению аналога в западноевропейской музыке нет. Это совершенно необыкновенный и до сих пор не раскрытый ресурс для симфонической и хоровой длительной линеарности. И этого я не слышу в церкви, где поют красивыми терциями. Только теперь, приняв крещение, я серьезно думаю над этими вопросами, чтобы все сделанное было не зря.

Знаете, все лучшие, самые чистые люди, каких я знал, были глубоко религиозны, я назову двоих. Это Ольга Даниловна Артоболевская (сестра знаменитого педагога по фортепиано Анны Даниловны). Я еще ребенком был в годы войны, шестьдесят лет назад, вместе Ромой Леденевым (ныне Романом Семеновичем, знаменитым композитором, профессором Московской консерватории) я учился в Центральной музыкальной школе в пятом классе. Уже тогда Ольга Даниловна проповедовала рай, христианские заповеди, была добрейшим и чистейшим человеком. Я удивлялся, что это такое рай. А она отвечала: «А ты последний акт оперы Римского-Корсакова “Сказание о невидимом граде Китеже” слышал? Вот это рай!». Второй чистейший человек, у которого я учился и, смею сказать, был чуть ли не любимым учеником, Николай Дмитриевич Успенский. Знаменитый знаток древнерусской музыки, выпустивший сборник «Образцы древнерусского певческого искусства». Сейчас, конечно, это и мой друг, глубоко верующий, чистейший человек Елена Борисовна Долинская. Вот это меня, конечно, привлекает в православии.

— *Сергей Михайлович, а Вам приходилось когда-нибудь петь в хоре?*

— Да. Когда был маленьким, пел в школьном хоре. Мы исполняли «Ах ты, свет Людмила» из «Руслана и Людмилы» М. Глинки. Мне кажется, что этот хор стал прообразом хорового вступления к «Виринее». Я и сейчас в трактовке хора опираюсь на глинкинские традиции.

— *Среди Ваших произведений для детей есть два хора на стихи А. Введенского: «Песня машиниста» и «Кто?». К ним Вы в скобках добавили программное название «Хоровые игры». Расскажите, пожалуйста, что для Вас значит хоровой театр?*

— Я не очень увлекаюсь хоровым театром. У меня есть хоровая опера «Антигона» да эта маленькая песня машиниста. На стихи А. Введенского невозможно неигровое воплощение. Если это не заменяет музыкальную выразительность, то это хорошо!

— *Сергей Михайлович, какими Вы видите пути развития музыкального искусства?*

— Мне кажется, что наступает эпоха Третьего авангарда. Это очень интересное направление, в котором прослеживается явное преимущество супертембра. Тембр — самое древнее свойство музыки, а отнюдь не мелодия. Вместе с мирозданием Всевышний создал Землю, начало было таким — одновременно с мирозданием явился звук в определенном тембре. Чуть позже появился ритм, так как звук может быть единичным, может быть нерегулярное мобильное чередование. Первое — звук! Второе — ритм! И только с рождением человека явилась мелодия, потом многие века была монодия (причем в Африке, в Азии долгое время была монодия), затем полифония, позже сферой новаторства явился гармонический язык. Это было в XIX – начале XX века. То есть степень новаторства композитора определяли по его гармоническому языку: вот Скрябин — новатор, а Метнер — нет (из-за гармонии), не верно! Вот Дебюсси — новатор, а Сен-Санс — нет, неправда! А сейчас степень новаторства определяет тембр, супертембр. Причем, как вы знаете, для Луиджи Ноно, к примеру, каждый инструмент интересен тем, чтобы извлекать из него нетрадиционные звучания нетрадиционным способом. Я сам немало пострадал за то, что применял четвертитоны в 60-е годы, играл на струнах роялях. Но сейчас знаменем третьего авангарда явился супертембр, помноженный на электронные и компьютерные технологии. Спектральная обертоновая шкала — это новый виток самого древнего свойства музыки.

При этом, на мой взгляд, третье тысячелетие может быть «золотым» тысячелетием музыки, если все запреты будут отброшены, прежде всего, запрет на мелодию, гармонию, полифонию — весь комплекс выразительных средств. Я против всякого запрета в искусстве, особенно музыкальном. То есть не надо повторять ошибки второго авангарда. Представители второго авангарда — гениальные музыканты! Я лично знал Луиджи Ноно. Это романтик авангарда! Его сочинение «*Il canto sospeso*» — романтическое произведение, где есть много необычных приемов хорового звучания, но это в комплексе со сложнейшей интонацией. Они не обязаны следовать асафьевской терминологии. Это мы привыкли говорить «интонация», они говорят — «интервал». Но что такое интервал Веберна, интервал Луиджи Ноно, интервал Булеза? Это музыкальное явление! Поэтому тембр не отделен от сложнейшей музыкально-тоновой шкалы, причем первоначальная серия уже мультипликационно утеряна, затеряна в лабиринтной постреальности. Единственная ошибка этих гениальных людей в том, что они с остервенением набросились на своих предшественников — А. Онеггера, П. Хиндемита, И. Стравинского, на музыку среднего периода С. Прокофьева. То есть на предыдущий авангард, на серьезную сложно-ладовую музыку с тональными элементами. Это был для них главный враг, и они обрушили на него всю свою злобу. При этом тот же П. Булез — великий музыкант — позволил себе в статье, опубликованной в одной английской газете, написать: «Для меня лучше пластинка Битлз, чем симфония Онеггера, хотя бы потому, что это короче». Мне неловко это читать. Во-первых, неверно, не короче. Во-вторых, понятно, что с «Битлз» лучше не связываться. Это опасно и бесполезно, так как у них миллионы фанатов! А Онеггера можно «давить». Обидно, что Булез радостно констатирует, что Онеггера стали меньше играть. Прискорбно, но и сейчас мало играют. Чем провинился Онеггер? Да, его музыка обладает сложно-ладовой природой. Но ведь сложно-ладовость является принципом античного искусства — свободно-ладовая, иногда с тональными элементами.

Сомнение в необходимости монополии сериальной техники в своих статьях высказывал и П. Хиндемит. И что же получилось? А вот что: простые слушатели музыки скатились в сторону Карла Орфа — совсем простой, примитивной музыки, хотя ярко талантливой. А сейчас в сторону Пьяццолы — совсем кафешантан! То есть чем более активно рафинированный авангард борется с предыдущей музыкой, сложно-ладовой, серьезной, тональной, тем спокойней выступает кич всякого рода, «пьяццеолизация». Мое субъективное: если я вижу фамилию А. Пьяццолы на афише, то я не пойду на этого музыканта — для меня это знак качества. Тем не менее Астор Пьяццола был очень милым человеком. Мой дядя Николос, американец, его хорошо знал. Он был скромным человеком и не думал, что его когда-то станут ставить выше Игоря Стравинского.

Таким образом, чрезмерная элитарность, непримиримость по отношению к малейшим элементам мелодики, гармонии, ладовости, тональности ведет к торжеству кича, примитива. Возьмем, к примеру, мини-музыку в ее примитивном варианте. Мы слышим

минимальный аккорд, но максимально долго длящийся или дополненный фигурациями. Так писали талантливые композиторы Стив Райх или Филип Гласс и другие. Еще в 1970-е годы американский композитор Эли Сигмейстер, серьезный симфонист, который начинал в 1930-е годы, со слезами на глазах мне говорил, что композитору нельзя попасть на Нью-йоркский фестиваль, если в его музыке больше трех нот. Мини должно быть мини-музыкой! И это до сих пор так. Эта мода сохраняется. Причем может быть очень талантливая мини-музыка. Минимализм может быть хорошей ареной для пародирования. К примеру, я применял это в своем балете «Волшебный орех» (Мариинский театр, постановка М. Шемякина), где образ крыс был выстроен на ротационно повторяющихся трех звуках c-e-d. В том же балете есть и целый акт компьютерной музыки. Все талантливое, что есть в мини-музыке — это, безусловно, очень хорошо. Но если это заменяет нечто более сложно организованное, нечто духовно более глубокое, то это печально.

— *Сергей Михайлович, есть ли среди Ваших учеников такие, кем Вы можете гордиться?*

— Мне кажется, что сейчас много талантливой композиторской молодежи, тех, кто широко мыслит. Настасья Хрущева, моя ученица, она уже самостоятельный композитор. Она привержена крайнему авангарду, но при этом она знает наизусть все 16 квартетов Л. Бетховена. Она делала интереснейшие доклады о них. И я за свой счет, хотя я и не Ротшильд, организовал исполнение квартета cis-moll в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии. Настя обладает чрезвычайными знаниями классической музыки. Она ее любит. Она написала интереснейшую диссертацию о взаимодействии литературы и искусства.

Третье тысячелетие будет «золотым», а не периодом всеобщего мора, когда будут запрещены мелодия, гармония, полифония, потом будет запрещен ритм и тембр!! И будет просто тишина! Повторюсь, я против всякого запрета в искусстве, особенно музыкальном!

— *Сергей Михайлович, у Вас есть вокализ «Вечерняя музыка». Что для Вас означает музыка без слов?*

— В вокализе весь акцент внимания приходится на тембр. Я считаю, что все новое, что можно будет сделать в искусстве, находится в области тембра. У меня был ученик Юрий Акбалькан, у которого тембровое дарование! Приходилось, работая с ним, заботиться, чтобы тембр не был однообразным, чтобы был сложно разработанный тембровый план. Он сделал очень хорошую дипломную работу. К сожалению, он не поступил в аспирантуру сразу после окончания консерватории. Получилось это потому, что я, будучи председателем приемной комиссии, поставил 10 баллов по специальности каждому из трех поступающих авангардно настроенных. То есть своего ученика не выгораживал, а чужих студентов тихо «не топил». Это было бы неприлично. Но Юрий, к сожалению, получил четыре балла по английскому языку и не прошел по конкурсу. Каждый ученик талантлив по-своему, каждому нужно помочь найти свой творческий индивидуальный стиль.

— *Сергей Михайлович, считаете ли Вы, что современные композиторы не должны ориентироваться на вкусы публики? Как, по Вашему мнению, нужно писать? Учитывать или нет степень понимания серьезной музыки непрофессионалами?*

— Я верю в обычного, простого человека труда. Очень хорошо написано у А. Солженицына в рассказе «Матренин двор». Матрена слушает Ф. Шаляпина и говорит: «балует голос». И она же слушает по радио романс М. Глинки — «вот это по-нашему». Крестьяне — это люди, которых я глубоко уважаю, среди них много верующих. Помню, в 1975 году мы приехали в Лугу и нам сказали, что не надо идти к Николаю Павлову, что он плохой человек. Конечно, мы тут же пошли к нему (улыбается). Это глубоко верующий человек, из семинарии, организовавший свой хор. В его хоре — старушки, поющие духовные стихи, религиозные песни, напевы. Этот материал, целый пласт духовных напевов, мы записали. Сейчас он опубликован в книге, которую подготовила моя жена. Люди труда сложнее нас, они очень трудно работают, у них не хватает времени и сил на тщеславие, зависть, суетность. Нельзя думать, что эти люди понимают только «два притопа и три прихлопа». У них богатый внутренний мир, позволяющий им воспринять и Бетховена, и Моцарта. Я очень доверяю неангажированным людям и не доверяю начальству, например, телеканалов. Я не считаю, что людям необходимы примитивные песни с банальными мелодиями. Скабрезность и бездарность никому не нужны.

Не вижу принципиального конфликта между песней и симфонией. Мне недавно задали странный вопрос, нужна ли симфоническая музыка? Вероятно, этот вопрос был спущен министерством культуры! Во-первых, я считаю, что критерием является слушатель. К примеру, я пришел на концерт мало кому известного «нераскрученного» дирижера Владимира Альтшулера. Это не Ю. Темирканов, не В. Гергиев, не Ю. Башмет. Концерт был из малоизвестных симфонических произведений Франца Листа, там не было «Испанских рапсодий», не было «Прелюдов». Через месяц тот же В. Альтшулер дирижирует программой «Шестидесятники»: А. Петров, В. Гаврилин, Б. Тищенко, Н. Успенский, Ю. Фалик и из ныне живущих, страшно сказать, ваш покорный слуга! Моя Симфония была последней. Абсолютно полный зал!! Можно ли говорить, что симфоническая музыка никому не нужна? Таким образом, когда пишешь, то слушателя ощущаешь равным себе, а не ниже себя, до которого нужно опускаться. Это этически важная вещь!

Редколлегия журнала «Художественное образование и наука» выражает соболезнование родным и близким Сергея Михайловича Слонимского.

Е. В. Фомченко

Тюменский государственный институт культуры
625000, Российская Федерация, Тюмень, улица Республики, 19

ПЕРФОРМАНС В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье рассматривается современное явление культуры и искусства – перформанс. Цель данного исследования — определение перформативных черт как особенностей современного художественного творчества и их влияние на развитие народной культуры. Тенденция обращения к ритуальным, обрядовым видам народного творчества, где в центр внимания выдвигается коммуникативное начало, рассмотрена на примере деятельности фольклорного ансамбля «Росстань». Отмечены такие перформативные характеристики, как создание события, атмосферы, организация пространства, коммуникации и взаимодействие присутствующих, что обеспечивает условия для восприятия и ответной реакции.

В работе автор опирался на исследования ученых Э. Фишер-Лихте, В. Тернера, А. Я. Флиера, Л. Н. Захаровой, Л. В. Деминой и др. В процессе изучения перфоманса были использованы диалектический, историко-логический методы, а также методы сравнения и обобщения.

В результате исследования творческой деятельности ансамбля «Росстань» были выявлены пути взаимодействия в фольклористике традиционного и инновационного направлений. Подчеркивается, что возрождение творческого потенциала народной культуры возможно при условии развития традиций, связанных с древними ритуальными и обрядовыми формами, и введения новаций, которые должны быть адаптированы к настоящему времени и понятны современной аудитории.

Ключевые слова: перформанс, перформативность, народная культура, ритуал, обряд, традиция, новация, событие, коммуникация, фольклорный ансамбль «Росстань»

DOI: 10.34684/hon.202001018

Статья поступила в редакцию: 13 декабря 2019 года
Рекомендована в печать: 21 января 2020 года

Сведения об авторе:
Фомченко Елена Владимировна — аспирант, преподаватель хореографии Детской школы искусств им. В. В. Знаменского
helenshape@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9806-0604

В настоящее время происходит поиск разнообразных форм представления, где в новых условиях могут бытовать и развиваться народная культура и традиции. Все более определенно заявляет о себе тенденция обращения к ритуальным, обрядовым видам народного творчества, в центр внимания которых выдвигается коммуникативное начало. Восприимчивость к происходящему становится предпосылкой формирования особого взгля-

да на художественное творчество, в котором коммуникация становится целью. В этом контексте на ведущие позиции выдвигается перформанс. Появление перформанса как определенного направления, олицетворяющего трансформацию традиций в художественном творчестве, обусловлено смыслообразующим фактором, создающим произведение искусства посредством события, происходящего в настоящий момент времени. Э. Фишер-Лихте ставит вопрос, уместно ли говорить о трансформации ритуала и зрелища в художественный перформанс? [13]

Ритуализированное поведение осуществляется благодаря коллективной деятельности, в связи с чем решается ряд определенных задач и проблем, связанных с межличностным взаимодействием и коммуникацией человека в обществе, поддерживается иерархический прядок ценностных ориентаций.

В. Тэрнер определил четыре аспекта, связанных с ритуалом: символический, теллический, ценностный, ролевой [10], которые можно обнаружить и при анализе перформансов:

• символический аспект — обладая эстетическим свойством, творческая деятельность заключает в себе выразительность, знаковость или символичность;

• ценностный аспект — создание произведения с целью донесения до присутствующих неких смыслов, известной точки зрения или определенного мировоззрения;

• теллический аспект — перформанс как некий целенаправленный процесс, осознанное действие, как событие, в котором участвуют люди со своими намерениями, целями, мотивами, представлениями;

• ролевой аспект — перформанс как конкретное действо с участием исполнителей и наблюдающих, в ходе которого осуществляются сценарии воображаемых и реальных событий, совместные действия, взаимообмен ролями — проигрываются роли.

Понятие перформанс используется для широкого круга художественных явлений в хореографическом, театральном, музыкальном, песенном творчестве. Перформативный характер современной культуры заключается в том, что произведение искусства рождается во взаимодействии с публикой. Передача информации, идеи происходит в контакте с присутствующими, что неизбежно связано с появлением непредсказуемых, естественных ответных реакций. Произведение искусства становится действием, происходящим в настоящий момент: «Суть перформансов связана с познанием условий человеческого бытия, в котором художественное творчество приравнивается к исследовательской деятельности, а произведение искусства — к социальному эксперименту» [12, *114*].

Применительно к народной культуре заслуживает особого внимания деятельность коллективов, связанная с обращением к древним ритуальным и обрядовым формам при условии коммуникации с публикой. Подобные формы коммуникации представляют собой наиболее удобный и психологически комфортный способ адаптации человека в обществе и природе. Объясняется это тем, что генезис обрядов и ритуалов связан не только с историческими предпосылками, но и затрагивает глубинные стороны внутреннего мира человека, отражающие коллективное бессознательное, базирующееся на архетипических и мифологических представлениях, где «архетипы выступают организующим принципом художественного творчества» [там же, *109*].

Тюменский фольклорно-этнографический ансамбль «Росстань» был создан в 1990 году на базе фольклорного отделения Тюменского училища искусств. В творческой деятельности ансамбля представлены образцы уникальной песенной культуры населения Среднего Зауралья (юг Тюменской области). Еще декабристами — первыми исследователями народной культуры этого региона — был отмечен особый тип говора, присущий крестьянам сибирской части России. Историк П. А. Словцов в своем труде «Историческое обозрение Сибири» (1838 год), исследуя историю и культуру коренных народов Сибири, обратил внимание на своеобразные черты их речи. Тобольский краевед М. Н. Костюрина опубликовала первый сборник текстов песен с нотами «Сибирские народные песни, записанные в подгородных деревнях около Тобольска летом 1804 г.» (1895), положив начало профессиональному собиранию западносибирского фольклора. Одной из главных задач фольклорно-этнографического ансамбля «Росстань», создатель которого — Лилия Васильевна Демина, является реконструкция обрядового фольклора старожилов и новопоселенцев Тюменской области.

Под руководством Л. В. Деминой проводятся ежегодные фольклорные экспедиции. Участники ансамбля собирают ценнейшие материалы, связанные с традиционной культурой. Наиболее плодотворный период работы экспедиций, проходивших в 22 районах Тюменской области, — 1986–2002 годы.

За это время лучшие образцы песенной культуры были собраны и опубликованы в восьми сборниках: «Русские народные песни», «Девичьи страдания», «Крестьянская свадьба», «Потешки», «Забава», «Россияночка», «Песенная жемчужина Исетского района», «Фольклорно-этнографический комплекс новопоселенческой свадьбы Западной Сибири» [2, *40*]. Фольклорные экспедиции организуются и в настоящее время, продолжается сбор этнографического материала, представляющего особую ценность для социокультурного и образовательного пространства региона, исследуются локальные варианты традиционного фольклора в контексте его историко-культурного развития.

Так, фольклорно-этнографический ансамбль «Росстань» реконструировал свадебные обряды старожилов Исетского, Тюменского районов и новопоселенцев Викуловского, Сладковского районов Западной Сибири, а также зимние и весенне-летние календарно-обрядовые комплексы такие, как Рождество — в Аромашевском, Викуловском и Ишимском районах, Масленица — в Армизонском, Упоровском районах, Троица — в Бердюжском районе. Обряды и обрядовые комплексы, приуроченные в разных районах к одним и тем же праздникам или событиям, отличаются оригинальностью исполнения, представляя собой пример вариативности локальной традиции в рамках определенной историко-этнографической области.

В песенной культуре новопоселенцев и старожилов аккумулируется европейско-русский и сибирский социокультурный опыт, передающий особенности традиционной культуры данного региона и представляющий интерес и возможности для творческого и научного исследования. Участники ансамбля исполняют лиричные протяжные (проголосные), исторические, балладные песни старожилов, обращаются к жанрам песенно-игрового фольклора переселенцев из разных районов России (хороводные, игровые, плясовые песни). Собранный фольклорно-этнографический материал составляет программу концертов и выступлений коллектива, используется в учебном процессе мастер-классов, семинаров для руководителей фольклорных ансамблей и преподавателей школ искусств Тюменской области, в серии телевизионных передач «Нити времен» (студия ТРТР–Тюмень), в документальных фильмах (Регион — Тюмень), а также в докладах на научно-практических конференциях, посвященных изучению локальных традиций России [там же, *40–41*].

Деятельность фольклорного ансамбля «Росстань» направлена не только на сохранение, но и на развитие народной традиции, ее адаптацию к современности через внесение в народную культуру перформативных черт.

Согласно современному подходу академик В. С. Степин определяет культуру как систему «исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях. Эти программы представлены многообразием знаний, предписаний, норм, навыков, идеалов, образцов деятельности и поведения, идей, верований, целей и ценностных ориентаций и т. д. В своей совокупности и исторической динамике они образуют накапливаемый и постоянно развивающийся социальный опыт» [8, *43*]. Далее В. С. Степин отмечает, что культура не только хранит и транслирует этот опыт (традицию), но и генерирует новые программы деятельности, поведения и общения до того, как они внедряются в социальную жизнь и меняют ее (творчество). Эти положения наглядно подтверждаются деятельностью ансамбля «Росстань».

Культуролог А. Я. Флиер считает, что воспроизводство традиции происходит путем повтора определенных образцов. Повторяясь каждый раз в новых условиях, традиция претерпевает изменения в связи с адаптацией, что приводит к трансформации канонического образца. В индустриальную и постиндустриальную эпоху социально-регулятивная функция традиции становится доминирующей в связи с тем, что символическая причина исполнения традиции преобладает над утилитарной, характерной для традиционного общества: «Действие повторяется потому, что сам факт повтора имеет особый символический смысл (как правило, социально-регулятивный), независимо от степени его практической полезности и эффективности» [14, *204*]. А. Я. Флиер выделяет трансформацию и модернизацию традиции как возможные пути ее развития, а новацию — как «преодоление традиции» [там же, *206*], смену традиции. Мы считаем, что новая культурная форма — перформанс — в данном случае и обладает новационными чертами, и выступает как продукт развития местной художественной традиции.

Так, например, А. В. Стовба в своей диссертации определяет традицию как субстрат любого инновационного процесса, воспроизводящий социальные мироотношения на более высоком качественном уровне. Далее он уточняет категориальный статус понятий «традиция», «новация», «инновация», что весьма своевременно, так как в научной литературе встречаются различные методологические подходы к определению данных феноменов, обладающих достаточно широким смысловым значением. А. В. Стовба характеризует новацию как целостное социокультурное явление, связанное с переходом от традиционной системы в качественно новое состояние. В то время как «инновация понимается как неполная, неоформленная новация и представляет собой лишь источник сущности нового» [9, *7*].

Фольклорист и этнограф К. В. Чистов утверждал, что «новация может существовать только как инновация, то есть когда она уже втянута в традицию, адаптирована ею, функционирует в ее составе» [15, *111*].

С. А. Арутюнов считает, что традиция оформляет и стабилизирует человеческую культуру, в то время как инновация служит ее развитию: «Любая традиция — это бывшая инновация, и любая инновация — в потенции будущая традиция» [1, *160*].

Э. С. Маркарян отмечал, что «именно в способности усваивать инновации и заключается живучесть, адаптивная лабильность традиции» [11, *106*].

Н. Т. Ултургашева и Л. Ю. Егле подчеркивают, что новация есть непременное условие для развития общества и культуры, в связи с чем «необходим активный поиск механизма органичного встраивания традиционных ценностей в современный контекст культурного пространства» [там же, *108*]. Авторы акцентируют внимание на переходе «от организованных, показных форм к формам естественного участия и самовыражения всех присутствующих на празднике или обряде» [там же], что позволит фольклору рождаться естественно, как бы из жизненной ситуации. «Сегодня необходим совместный поиск, содружество ансамблей, которое носило бы живой, неформальный характер и постепенно приобретало бы черты осознанного, целенаправленного и коллективного движения к подлинному фольклору» [там же].

Л. В. Демина, исследуя динамику культуры русского населения Среднего Зауралья в период с XVII–XXI века, прослеживает, как традиция становится новацией: «Материалы Среднего Зауралья позволяют утверждать, что многовековой опыт русских переселенцев постоянно подпитывался новыми волнами миграций из европейской части России, а также поддерживался за счет взаимодействия старожильческой и новопоселенческой традиций» [5, *14*]. Исследуя адаптационные механизмы динамики народной культуры, Л. В. Демина раскрывает их креативный характер, выраженный в сформированных оригинальных чертах, особенностях традиционной песенной культуры Среднего Зауралья: «Адаптивность народной культуры и ее динамичность, проявляющиеся во взаимодействии традиций и инноваций, позволяет говорить о ее креативности» [там же, *19*].

В ряду характерных черт перформанса можно выделить следующие: создание события, атмосферы, спектакулярности; приоритет знаковости и визуальности; организация пространства, коммуникация и взаимодействие присутствующих; взаимообмен ролями между зрителями и актерами, что создает условия для восприятия и ответной реакции. Данный комплекс перформативных характеристик, взаимодействуя с древними формами культуры, образует новую традицию — новацию, насыщенную глубоким смыслом, доступную для восприятия и понимания сегодняшним поколением. Именно перформативные черты определяют новационный характер творчества ансамбля «Росстань».

Выступления коллектива проходят не только на сцене, но и вне ее пространства, в местах, где есть возможность создать определенную атмосферу или усилить ее воздействие. Законы сцены и профессионального искусства, стесняющие внутренние проявления человека, не работают в перформансах. Поэтому для успешного функционирования действа обычно выбираются нестандартные площадки: парки, общественные места, вокзалы, деревенские и городские улицы и т. д. Там, где человек не ограничен формальными рамками, а отношения между артистами и зрителями практически не регламентированы, ощущается живое, естественное поведение и более непринужденная ответная реакция. Ценным является и то эстетическое наслаждение, которое получают сами исполнители.

Выделяя перформативные черты в работе коллектива, важно отметить приоритет знаковости и визуальности сценического события, которое происходит между исполнителями и зрителями в настоящее время и явля-

ется результатом совместного действия, коммуникации. Подобные условия способствуют гармонизации окружающего пространства, психо-эмоционального состояния, солидаризации и консолидации присутствующих.

На основе этнографического материала артистами ансамбля «Росстань» воссоздаются свадебные, зимние и весенне-летние обрядовые комплексы. Условия восприятия и организации пространства формируются в зависимости от того, является зритель непосредственным участником действа или, напротив, наблюдателем происходящего. Выступление коллектива с вовлечением зрителя в происходящее придают ему более живой, непосредственный характер. В связи с тем, что расположение актеров и зрителей, их взаимоотношения могут моделироваться по-разному, исполняемое произведение становится событием, обретая ценность происходящего в данный момент. Традиция претерпевает трансформацию и модернизацию, происходит процесс ее развития и адаптации к современным условиям.

Устный способ бытования традиции связан с проблемой ее фиксации, отмечено, что воздействие музыкального фольклора при воспроизведении через аудио- или видеозаписи, ноты, книги и т. д. снижается. Фольклорное слово, сопровождаемое жестами, мимикой, песней или танцем, объединяет вербальные и невербальные компоненты, создающие единый органический синкретический комплекс.

Театральное пространство в перформансе рождается благодаря возникающим предпосылкам для движения и восприятия — самой атмосфере, эмоциональному наполнению, способу взаимосвязи участвующих в представлении и наблюдающих. Например, звучание голоса способно вызвать среди присутствующих циркуляцию особой энергии, а совместные действия актеров и зрителей являются условием формирования сообщества. Сочетание голоса, движений артистов и зрителей создает особую атмосферу, «голос сочетает в себе телесность, звуковой и пространственный аспекты» [13, *238*]. Реконструкция обрядов позволяет составить представление о прошлом, перформативный характер исполнения дает возможность ощутить атмосферу и измененное пространство в условиях, приближенных к ритуальным. Спектакулярность и зрелищность как способы воздействия на зрителя и общество являются важными критериями перформанса.

Возрождение народной культуры возможно через обращение к древним формам обрядов и ритуалов, адаптированных к настоящему времени и понятных современному поколению. Развитие народной традиции должно происходить в обстановке, позволяющей ощутить чувства духовной близости, понимания, патриотизма. Перформанс с опорой на национальные традиции может выступать социокультурным фактором сохранения и сбережения, развития народной культуры, предотвратив деградацию общества: «Механизм действия традиции обладает способностью возрождать и одновременно трансформировать забытые культурные стереотипы и формы» [11, *106*].

Л. Н. Захарова высказывает предположение, «что искусство — саморазвивающаяся система, циклично воспроизводящая свои устойчивые элементы, — феномен, который в контексте теории синергетики называется “скрытый порядок”» [6, *268*]. «Как любая саморазвивающаяся система, искусство испытывает моменты бифуркации, перехода из одного состояния в другое и выбора траектории развития. И эта траектория порой бывает непредсказуема» [там же, *272*]. Отмечая повторяющиеся черты в различных проявлениях искусства, автор подчеркивает, что циклы, имея общую тенденцию, каждый раз реализуются по-разному, объясняя феномен не только влиянием факторов внешней среды, но и имманентным развитием.

Ритуалы и обряды, составляющие традицию, являются наиболее устойчивыми и жизнеспособными элементами, это система связей настоящего с прошлым — «найденное “новое”» – результат обновления уже готового, сложившегося и отработанного в прошлом стереотипа» [11, *106*]. В перформансах ритуалы и обряды воссоздаются в новых условиях, раскрывая витальность и творческий потенциал народной культуры. Вступая в процесс смыслообразования через символичное выразительное действо и коммуникацию присутствующих, эти традиционные формы способны передать некий заложенный смысл, информацию, донести определенную точку зрения, осуществить намерения, цели, мотивы, создать событие, формируя действительность уже на другом культурном уровне.

Изучение и развитие перформанса, а также привнесение перформативных черт в культуру, несомненно, помогут решить вопросы интеграции традиционной народной культуры в городскую среду, предложат

новые форматы проведения фольклорных мероприятий, обеспечат перспективы развития фольклорного движения в регионах и способы культивирования национальных ценностей в условиях поликультурного пространства и кризиса ценностей духовных. Перформанс как новационное обновление, основанное на национальных традициях, позволит создать нечто оригинальное в искусстве и обеспечить социокультурной динамике векторную направленность. Таким образом, могут быть сформированы новые подходы к развитию региональной политики в области традиционной культуры.

Выражаю благодарность своему научному руководителю, доктору философских наук, профессору Людмиле Николаевне Захаровой за ценные советы и рекомендации, а также помощь при работе над исследованием и в процессе подготовки настоящей статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнов С. А.* Народы и культура. Развитие и взаимодействие. М. : Наука, 1989. 247 с.
2. Большая Тюменская энциклопедия : в 3 т. Т. 3: Р–Я. / под ред. Н. В. Абрамова [и др.]. Тюмень; Екатеринбург : НИИ регион. энцикл. ТюмГУ; Сократ, 2004. 495 с.
3. *Демина Л. В.* Народное музыкальное творчество: свадебный обряд славян Тюменской области : учеб. пособие. Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2009. 240 с.
4. *Демина Л. В.* Обрядовый комплекс Троицко-Семицкой недели русских старожилов и новопоселенцев Западно-Сибирского Зауралья // Общество: философия, история, культура. 2016. № 7. С. 85–88.
5. *Демина Л. В.* Феномен песенной культуры русского населения Среднего Зауралья : автореф. дис. … доктора культурологии : 24.00.01. Челябинск, 2011. 40 с.
6. *Захарова Л. Н.* Культура как цикл // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. Т. I. СПб. : Алетейя, 2008. С. 266–273.
7. Молодежное движение «Фолк-молодость». URL: https://vk.com/folkmolodost (дата обращения: 27.11.2019)
8. *Степин В. С.* Цивилизация и культура. СПб. : СПбГУП, 2011. 408 с.
9. *Стовба В. А.* Традиция и новация в развитии современного российского общества : автореф. дис. … кандидата философских наук : 09.00.11. Уфа, 2015. 22 с.
10. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / сост. и авт. предисл. В. А. Бейлис. М. : Наука, 1983. 277 с.
11. *Ултургашева Н. Т., Егле Л. Ю.* Методологические проблемы исследования традиций и новаций в музыкальном фольклоре Сибири // Вестник КемГУ. 2012. № 3 (51). С. 105–109.
12. *Федосеева И.* Перформансы и художественное творчество в современной культуре // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 107–115.
13. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской. М. : Play&Play; Канон-плюс, 2015. 375 с.
14. *Флиер А. Я.* Избранные работы по теории культуры. М. : Согласие, 2008–2013. 398 с. (Академическая библиотека российской культурологии)
15. *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л. : Наука, 1986. 304 с.

E. V. Fomchenko

Tyumen State Institute of Culture
19 ul. Respubliki, Tyumen, 625000, Russian Federation

PERFORMANCE IN FOLK CULTURE

The article deals with such a modern phenomenon of culture and art — as performance. The purpose of this study is to determine the performative features as characteristics of modern artistic creativity and their influence on the development of folk culture. The tendency for turning to ritual, ceremonial types of folk art, whereby the communication is put forward, is considered on the example of the creative activity of the folklore ensemble "Rosstan". The article notes such performative characteristics as the creation of an event and atmosphere, space and communication organization, the interaction of the audience, that provide conditions for perception and response.

The author relies on the works of such scientists as: E. Fischer-Lichte, V. Turner, A. Ya. Flier, L. N. Zakharova, L. V. Demina and others. In the process of studying following methods were used: generalization, comparison and also dialectical, historical and logical once.

Modern features in folk culture, expressed in the interaction of traditional and innovative folkloristics are revealed on the example of the creative activity of "Rosstan". The revival of folk culture, the realization of its creative potential is possible through the development of cultural traditions and the creation of innovations related to ancient ritual forms of interaction, which should be adapted to the present and be understood by modern generation.

Keywords: performance, performativity, folk culture, ritual, rite, traditions, innovation, event, communication, folklore ensemble "Rosstan"

DOI: 10.34684/hon.202001018

Received: December 13, 2019
Accepted: January 21, 2020

Information about the author:
Elena V. Fomchenko — PhD student, Choreography Teacher at the Children`s Art School named after V. V. Znamensky
helenshape@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9806-0604

REFERENCES

1. Arutyunov S. A. Narody i kul'tura. Razvitie i vzaimodejstvie [Peoples and Culture. Development and Interaction]. Moscow, 1989. 247 p. (In Russian)
2. Abramov N. V. (ed.) Bol'shaya Tyumenskaya entsiklopediya [The Big Tyumen Enciclopedia : in 3 vol.]. Vol. 3. Tyumen; Ekaterinburg, 2004. 495 p. (In Russian)
3. Demina L. V. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: svadebnyi obryad slavyan Tyumenskoi oblasti [Folk Music: Wedding Rite of the Tyumen Region Slavs]. Tyumen, 2009. 240 p. (In Russian)
4. Demina L. V. Ceremonial Complex of the Green Week of the Russian Old Residents and New Settlers of the West Siberian Trans-Urals. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [*Society: Philosophy, History, Culture*]. 2016, no 7, pp. 85–88. (In Russian)
5. Demina, L. V. Fenomen pesennoi kul'tury russkogo naseleniya Srednego Zaural'ya [The Phenomenon of Song Culture of the Russians of the Middle Urals]. Doctoral dissertation abstract. Chelyabinsk, 2011. 40 p. (In Russian)
6. Zakharova L. N. Fundamental'nye problemy kul'turologii [Fundamental Problems of Cultural Studies: in 4 vol.]. Vol. 1: Culture as a Cycle. Saint Petersburg, 2008, pp. 266–273. (In Russian)
7. Youth Movement "Folk-youth". (In Russian). Available at: https://vk.com/folkmolodost (accessed: 27.11.2019)
8. Stepin V. S. Tsivilizatsiya i kul'tura [Civilization and Culture]. Saint Petersburg, 2011. 408 p. (In Russian)
9. Stovba V. A. Traditsiya i novatsiya v razvitii sovremennogo rossiiskogo obshchestva [Tradition and Innovation in the Development of Modern Russian Society]. PhD dissertation abstract. Ufa, 2015. 22 p. (In Russian).
10. Terner V. Simvol i ritual [Symbol and Ritual]. Moscow, 1983. 277 p. (In Russian).
11. Ulturgasheva N. T., Egle L. Yu. Methodological Problems in Research of Traditions and Innovations in Musical Folklore of Siberia. *Vestnik KemGU* [*Bulletin of KemGU*]. 2012, no. 3 (51), pp. 105–109. (In Russian)
12. Fedoseeva I. Performances and Artistic Creativity in Modern Culture. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury* [*International Journal of Cultural Studies*]. 2015, no. 3 (20), pp. 107–115. (In Russian)
13. Fisher-Likhte E. Estetika performativnosti [The Aesthetics of Performativity]. Moscow, 2015. 375 p. (In Russian)
14. Flier A. Ya. Izbrannye raboty po teorii kul'tury [Selected Works on the Theory of Culture]. Moscow, 2008–2013. 398 p. (In Russian)
15. Chistov K. V. Narodnye traditsii i fol'klor. Ocherki teorii [Folk Traditions and Folklore. Essays on the Theory]. Leningrad, 1986. 304 p. (In Russian)

М. И. Сергеева

Дворец Культуры «Химволокно»
170100, Российская Федерация, Тверь, площадь Гагарина, 1

РЕЗЧИКИ ПРЯНИЧНЫХ ДОСОК (ЗНАМЕНЩИКИ): ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Статья посвящена тверским знаменщикам, резчикам пряничных досок, и особенностям их ремесла. История возникновения и развития печатного пряника неразрывно связана с народной культурной традицией. Пряник активно входит в народную обрядовую практику не только в зоне календарно-аграрной обрядности, но и в зоне семейно-бытового обрядового круга, часто замещая те или иные формы обрядовой выпечки.

В комплексном процессе изготовления пряника сакральным было изготовление резной пряничной доски, изготовление самого пряника и его функционирование в обряде. Именно этим объясняется высокий статус печатного пряника, который он приобрел в социальной жизни наших соотечественников, хотя его смыслы в настоящее время несколько изменились. Значимость изготовления пряничной доски была обусловлена как ее сакральным характером и узорами, которые наносил резчик, так и ценой за работу и материал. При этом ценность самого пряника хотя и обеспечивалась, прежде всего, магической ролью ингредиентов теста: муки (полученной из зерна), мёда, растительных пряностей, но во многом определялась и его стоимостью.

Культурные зоны народной пряничной традиции изучены мало и неравномерно. Одна из слабо исследованных страниц истории печатного пряника — творчество мастеров-резчиков пряничных досок или, как их называют, мастеров-знаменщиков, которые во многом определяли план выражения мифопоэтических сакральных смыслов традиционного пряника.

Ключевые слова: пряничная традиция, печатный пряник, мастер резьбы по дереву

DOI: 10.34684/hon.202001019

Статья поступила в редакцию: 25 ноября 2019 года
Рекомендована в печать: 10 декабря 2019 года

Сведения об авторе:
Сергеева Мария Ивановна — заведующая отделом по культурно-массовой работе
mvgask@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5155-6784

Изучение пряничной традиции подразумевает не только обращение к функционированию печатного пряника в обрядах и быту, семантике образов на пряничных изделиях, рецептуре, но и изучение пряничной доски как результата деятельности мастера резьбы по дереву. Ведь именно искусный мастер-знаменщик создает пряничную доску, которая в свою очередь вызывает к жизни печатный пряник.

Первые пряники на Руси появились около IX века и назывались «медовым хлебом». Изготавливали их из смеси ржаной муки и ягодного сока с медом, причем мед в этой рецептуре был основным компонентом. Позднее в «медовый хлеб» стали добавлять лесные травы и коренья, а уже в XII–XIII веках на Руси начали появляться экзотические приправы, и пряник получил привычные нам название и рецептуру [4, *243–248*].

В XVII–XIX веках, когда пряности распространяются повсеместно и в избытке, пряничное дело становится поистине народным промыслом. В каждом регионе выпекали свои пряники по традиционным рецептам, а секреты приготовления передавались из поколения в поколение. Мастера, которые занимались пряничным производством, то есть непосредственным изготовлением самого тестяного изделия, назывались пряничниками.

Наряду с непосредственно пекарским искусством совершенствуется и мастерство резьбы по дереву. Мастеров, изготавливающих пряничные доски, называли знаменщиками, и их работа ценилась чрезвычайно высоко.

Ведь именно от того, насколько качественно и красиво выполнен узор на пряничной доске, зависела форма и декоративность пряника.

Сведения о мастерах-знаменщиках крайне скупы, при этом самые ранние упоминания о них можно найти в архивах Оружейной палаты. «В 1667 году ноября 24 резного деревянного дела мастер Степан Зиновьев с товарищами 8 человек получили в награду по ведру вина, по полу осетру, по четверику круп овсяных для того, что делали они в оружейной палате образцы деревянные лебединые, журавлиные, гусиные» [3, *119*]. Это и есть пряничные формы, за изготовление которых мастера получили награду.

Сведения о мастерах — резчиках пряничных досок — по Тверской губернии немногочисленны. В начертании своем надписи имеют характер позднего полуустава[1], иногда вязи, иногда гражданских шрифтов послепетровского времени[2].

Содержанием надписей могло являться имя мастера или владельца завода:

— «1792 году месеца июля тридесятого дня сию доску рисовал василе вановъ сын козищниковъ устюжанинъ города великого устюга пряник заздравной»;

— «1763 году июня седесять дня это доску резал горотзанинъ петръ марковъ снъ пряников сеі прян».

В названии часто фигурировало наименование города или села, иногда сопутствуемое цифровой датой:

— «сия ковришка вяземская»,

— «воровская ковришка»,

— «пряник с вяземска»,

— «сия ковришка тверская кушай»,

— «1766 году ей вара 2 дня сия доска горотчанина ии».

Особо интересными являются пряники, содержащие приветственное пожелание, обращение к получающему пряничную почетную ковригу:

— «Е. Н. в знакъ преданности»,

— «прошу в здравие кушать»,

— «ковришка сия осташковская посылается донести до честных людей кушать ея во здравие и чес/т/».

Иногда пряник назывался по отличительному ингредиенту:

— «сыропъ»,

— «сия ковришка вяземская с гвоздикою с анисом спец»,

— «сей пряник смедомъ і с перцемъ і з духами сия доска села работак івана кузмина красильникова».

Часто на резных пряничных досках встречаются надписи, которые пока не поддаются расшифровке:

— «сия ковришка таропецкая а до ре т. ку ми ни с июля 10».

У известного исследователя народного искусства В. С. Воронова приведен ряд характерных надписей на почетных пряничных досках, обозначающих имена мастеров-резчиков и одновременно указывающих на место происхождения доски:

— «резал сию досъку данила дмитревъ сынъ кириловъ купецъ тверской а сия доска кир 1»,

— «пряни ковришку сию осташковскую посылаю к приятелю и другу помня твою ко мне верную услугу»,

— «1764 году Литъ въ твери въ заводъ тверскихъ купцовъ ивана и михаил и степановыхъ братьевъ Капустины» [1, *264–265*].

В середине XIX века «заработок мастера был одним из самых высоких — 65 рублей. Мастера объединялись по профессиям в цеха и подчинялись ремесленной управе. Так, в Твери в 1859 году было четыре резчика, восемь рабочих и три ученика» [2, *135*]. Мастерство тверских знаменщиков было востребовано и за пределами губернии, «пекарня Поповых в Вельске Вологодской губернии в XIX веке пользовалась тверскими пряничными досками» [2, *134–135*].

Пряничное ремесло было делом непростым и довольно затратным, требующим участия квалифицированных мастеров резьбы по де-

---

[1] Во второй половине XIV века возникает новый тип русского кириллического письма — полуустав. Жизнь полуустава оказалась долгой: в пространстве культуры рукописной книжности он просуществовал фактически до наших дней, еще и в XX веке продолжая использоваться старообрядцами. Важнейшей отличительной особенностью полуустава по отношению к уставу является большая свобода в исполнении как отдельных письменных знаков, так и текста в целом: в рамках полуустава возможен отход от строгой геометричности, характерной для устава, допускаются кривые линии не в форме правильной дуги, сокращения и использование выносных элементов, а также наклон письма. Однако при этом общий геометрический характер письма в полууставе сохраняется. Благодаря своим особенностям, полуустав позволял писцам быстрее исполнять текст, чем при уставном письме, сохраняя его удобочитаемость.

[2] Вязь — тип письма, в котором буквы сближаются или соединяются одна с другой и связываются в непрерывный орнамент. Гражданский шрифт введен Петром I для печати светских изданий и приближен по графике к западноевропейскому.

реву. Естественным образом пряничная доска, по сути — орудие труда, превратилась в произведение искусства. Поскольку пряничная доска обеспечивала функционирование пряника, то прежде всего именно от нее, а, точнее, от мастера-знаменщика, зависела эстетичность, привлекательность и соответствующий назначению (обрядовому либо профанному событию) внешний облик пряничного изделия.

Можно предположить, что первоначально мастера-знаменщики были обычными резчиками по дереву, которые встречались практически в каждом населенном пункте. Чаще всего самые талантливые из них и, как правило, живущие недалеко от столиц попадали в мастерские Оружейной палаты, Адмиралтейства, где работали и учились лучшие резчики государства.

С распространением пряничной традиции требовалось увеличение числа мастеров-знаменщиков. Ремесленники стали объединяться в артели, цеха и брать себе учеников, что, безусловно, способствовало пополнению ассортимента, расширению пряничных производств и являлось одним из факторов большей доступности и популярности пряничных изделий.

Знаменщик, изготавливая пряничную доску, идет по пути воспроизведения ранее созданных образцов, но, тем не менее, делает это через призму собственного опыта и знаний. Этим обусловлена, с одной стороны, невозможность создания в условиях ручного труда двух абсолютно одинаковых пряничных досок даже одним мастером. С другой стороны, гарантируется сохранность через многие поколения традиционных образов, орнаментов, приемов резьбы. Иными словами, навыки и умения знаменщика, не нарушая традиции, позволяют вносить авторские творческие черты в результат труда. Использование новых способов декора пряничных изделий вносит творческое начало в повседневную деятельность. Именно это делает узнаваемыми печатные пряники разных мастеров и областей.

К сожалению, угасание тверской пряничной традиции в начале XX века привело к тому, что до нас дошли крайне скудные свидетельства ее былого величия. Полевые материалы о тверских пряниках, а тем более упоминания об именах резчиков пряничных досок в историко-этнографических источниках практически не встречаются. В ходе экспедиционной работы Тверского филиала Государственной академии славянской культуры (ГАСК) под руководством Ситниковой С. А. в (январь, 2013 год) была выявлена информация о семейном пряничном производстве, бытовавшем в Конаковском районе в начале XX века. Особенно обильной была продажа пряников на грандиозных масленичных ярмарках, которые устраивались на площади, неподалеку от церкви в селе Дудинó. Однако данных о том, кто изготавливал пряничные доски для этого производства, выявлено не было. В период коллективизации семья мастеров-пряничников была раскулачена и выселена. Традиция пряничного производства в этой местности утратилась.

Основная работа по выявлению информации о тверской пряничной традиции и, в частности, о мастерах — резчиках по дереву — в силу ограниченности полевого материала проводится в архивах и музеях и связана со свидетельствами о резчиках пряничных досок второй половины XX – начала XXI века. В настоящее время мастерами резьбы по дереву зачастую являются не только любители-кустари, но и профессионалы высокого уровня. В Твери специалистов резьбы по дереву обучают в Профессиональном художественно-полиграфическом лицее № 12. Некоторые из его выпускников пытаются освоить традиции резьбы тверских пряничных досок.

Следует упомянуть молодого мастера резьбы по дереву Евгения Геннадьевича Соловьева, выпускника Профессионального художественно-полиграфического лицея № 12, который продолжил обучение в Тверском филиале ГАСК, где получил серьезную научную подготовку в области исследования традиционной народной культуры. Им осуществлена разработка и изготовление несколько копий этнографических образцов тверских пряничных досок, а также вариации этнографических образцов пряничных досок других регионов России.

Поиск образцов пряничных досок нередко связан и с частными коллекциями. В одной из них удалось обнаружить ряд пряничных досок середины XX века, изготовленных Александром Горемыкиным.

Среди других резчиков, наших современников, следует назвать Александра Егоровича Ладонина, который в течение нескольких лет сотрудничал с ЗАО «Пищевой комбинат “Лазурь”», изготавливая для этого производства пряничные доски. Лучшие из его работ хранятся в фондах Тверского государственного объединенного музея (демонстрируются в тематических экспозициях), выставлены в Старицком краеведческом музее. Резьбой

по дереву Ладонин серьезно занялся с 1976 года, когда попал в тверскую Лабораторию по развитию художественных промыслов. Сегодня Александр Егорович — мастер художественного промысла и мастер Союза художников России. Однако специализацией заслуженного резчика были и остаются тверские ковши. Творчество этого мастера резьбы по дереву самобытно и отражает социокультурную ситуацию второй половины XX века.

Современные промышленные производства печатных пряников на территории Тверской области существуют в нескольких районах. Нам известны пряничные изделия из Кашина, Осташкова, Торжка, Конакова, Ржева, Удомли. Достоверно известно, что в Удомле для изготовления пряников используются деревянные пряничные доски, выполненные современным мастером из Вышнего Волочка.

Характеристика внешнего вида и оформления этих пряников не является задачей настоящей публикации и заслуживает отдельной статьи. Однако следует сказать, что ближайшими задачами современных исследователей-энтузиастов в области традиционной национальной культуры должны стать возрождение пряничной традиции, популяризация творчества мастеров-резчиков и привлечение внимания к проблеме их обучения и подготовки. Сегодня это особенно важно на фоне активизирующейся деятельности в зоне традиционной календарно-аграрной обрядности, когда воссоздаются народные песни и игры, обряды, национальный костюм, поскольку печатный пряник в течение последних столетий является неотъемлемым атрибутом культурно-обрядовой практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воронов В. С.* О крестьянском искусстве. М., 1972. 350 с.
2. *Гончарова Н. Н.* Тверские пряничные доски // Труды ГИМ. 1990. № 75. С. 131–144.
3. *Жегалова С. К., Жижина С. Г., Попова З. П., Просвиркина С. К., Черняховская Ю. С.* Пряник, прялка и птица Сирин. М. : Просвещение, 1983. 192 с.
4. *Шкаровская Н.С.* Пекарское художество. Обрядовые фигурки и декоративные пряники // Советское декоративное искусство. М., 1988. Вып. 5. С. 238–258.

M. I. Sergeeva

Khimvolokno Cultural Centre
1 pl. Gagarina, Tver, 170100, Russian Federation

CARVERS OF GINGERBREAD BOARDS: TRADITIONS OF THE PAST AND THE PRESENT

This article is devoted to the traditions and features of the craft of gingerbread boards' carvers of Tver. As known, the history of the emergence and the development of the printed gingerbread is inextricably linked with the folk cultural tradition. From the first steps, the gingerbread started to be actively introduced into the folk ritual practice, not only in the calendar agrarian ritual zone, but also in the family household ritual circle, often replacing other forms of ceremonial baking.

The whole process of making gingerbread was sacred, including the manufacture of a carved board, the preparation of the gingerbread and its functioning in the ceremony. That is what explains the high status of the printed gingerbread, which it acquired in the social life of our compatriots, although its meanings have partly changed nowadays. The importance of making a gingerbread board was due not only to the sacred nature and patterns that the carver applied, but also to the price of work and material. However, the value of gingerbread was provided primarily by the magical role of dough ingredients, such as flour (obtained from grain), honey, floral spices, but at the same time it was largely determined by the cost of gingerbread.

Unfortunately, the cultural zones of the folk gingerbread tradition are poorly and unevenly understood. One of the little-studied pages in the history of printed gingerbread is the work

of masters-carvers of gingerbread boards, who largely determined the plan for expressing the mythological and poetic sacred meanings of the traditional gingerbread.

Keywords: gingerbread tradition, printed gingerbread, master of wood carving

DOI: 10.34684/hon.202001019

Received: November 25, 2019
Accepted: December 10, 2019

Information about the author:
Mariya I. Sergeeva — Head of the Department of Cultural and Public Work
mvgask@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5155-6784

REFERENCES

1. Voronov V. S. O krest'ianskom iskusstve [On the Peasant Art]. Moscow, 1972. 350 p. (In Russian)
2. Goncharova N. N. Tver Gingerbread Boards. *Trudy GIM* [*Works of the State Historical Museum*]. Moscow, 1990, no. 75, pp. 131–144. (In Russian)
3. Zhegalova S. K., Zhizhina S. G., Popova Z. P., Prosvirkina S. K., Chernyakhovskaya Yu. S. Pryanik, pryalka i ptitsa Sirin [Gingerbread, Spinning Wheel and the Sirin Bird]. Moscow, 1983. 192 p. (In Russian)
4. Shkarovskaya N. S. Baker's Art. Ritual Figurines and Decorative Gingerbread. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo* [*Soviet Decorative Art*]. Moscow, 1988, vol. 5, pp. 238–258. (In Russian)

М. А. Егорова, Т. М. Рабина

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

МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СЛАБОВИДЯЩИХ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА ОСНОВЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ КАРЛА ОРФА

В статье раскрывается методика музыкально-ритмического воспитания слабовидящих детей дошкольного возраста на основе педагогической системы Карла Орфа в процессе музыкальных занятий в детском саду. Настоящая методика направлена на развитие речи, образного мышления, эмоциональной отзывчивости слабовидящих детей, их коммуникабельности и креативности, а также на работу по координации движений.

Методика включает различные музыкальные задания с использованием простого литературного текста, позволяющего подпевать педагогу, что помогает детям развивать свою речь, привлечение понятных им литературных и музыкальных образов. Работа со слабовидящими дошкольниками предполагает выполнение упражнений, в процессе которых слова песни постепенно заменяются определенными движениями, помогающими развитию пространственной координации, внимания, памяти, что вовлекает детей в творческое соучастие. В статье приведены примеры таких заданий, как песня с заменой, которые выполняются с движениями под музыку. В процессе совместной работы уделяется особое внимание манере общения педагога с детьми, тону его речи. В контексте темы исследования была учтена технология Йоса Вуйтака, помогающая развитию двигательной импровизации и музицирования.

Ключевые слова: методика, слухо-зрительное восприятие, релятивная сольмизация, звуко-высотный слух, метро-ритмическая структура, диагностика музыкального развития.

DOI: 10.34684/hon.202001020

Статья поступила в редакцию: 14 ноября 2019 года
Рекомендована в печать: 3 февраля 2020 года

Сведения об авторах:
Егорова Маргарита Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования
ma-margo@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6814-206X

Рабина Татьяна Михайловна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования
tatyana_rabina@mail.ru.
ORCID: 0000-0001-6230-3865

В настоящее время воспитание и обучение детей дошкольного возраста с нарушениями зрения осуществляются на основе модернизации всей системы образования в России и решают три основные задачи, в числе которых: а) ранняя социализация ребенка через развитие его личности; б) коррекция и компенсация нарушений развития; в) медико-социальная реабилитация и психолого-педагогическая поддержка семьи в вопросах воспитания, коррекции и компенсации развития ребенка с тяжелыми проблемами зрения.

В Российской Федерации дети дошкольного возраста с ограниченными возможностями по зрению и их родители могут получить медико-психолого-педагогическую помощь в государственных дошкольных образовательных учреждениях как компенсирующего вида, так и общего назначения с созданием в них условий интегрированного воспитания и обучения.

Дошкольные учреждения компенсирующего вида посещают слобовидящие дети в возрасте от двух до семи лет с разной степенью нарушения зрения. В детских садах этого типа реализуется программа, имеющая наряду с общеразвивающей еще и коррекционную направленность. Основными задачами общеразвивающего характера в условиях интегрированного воспитания и обучения слабовидящих детей являются: а) охрана и укрепление здоровья ребенка; б) обеспечение его всестороннего развития; в) подготовка к школе.

Деятельность детских садов компенсирующего вида, которые наряду с коррекционно-развивающими целенаправленно реализуют и общепедагогические задачи, направлена на раннюю социализацию ребенка и его интеграцию в общество. Процесс развития, воспитания и обучения детей дошкольного возраста с нарушениями зрения сопровожден учебно-методическим комплексом, содержащим программное, методическое, организационное, дидактическое и диагностическое обеспечение. При этом коррекционно-развивающая работа, осуществляемая воспитателями, тифлопедагогом, логопедом, психологом, инструктором по физическому воспитанию и др., направлена:

• на формирование у детей с нарушениями зрения навыков пространственной и социально-бытовой ориентации;

• овладение способами познания предметов и явлений окружающего мира на суженной сенсорной основе;

• развитие психических процессов (ощущений, восприятия, представлений, внимания, памяти);

• формирование высших форм психической деятельности (речи, мышления);

• воспитание самостоятельности и активности детей.

Детские сады компенсирующего вида поддерживают связь со специальными (коррекционными) и общеобразовательными школами, тем самым обеспечивая преемственность в системе такого вида образования.

Кроме детских садов компенсирующего вида, дети дошкольного возраста с нарушением зрения могут посещать специальные группы, организованные на базе дошкольных учреждений общего назначения (детские сады комбинированного вида). Дети, находясь здесь в специальных группах, с одной стороны, получают общеразвивающие, коррекционно-развивающие и лечебно-восстановительные услуги, а с другой — наряду с воспитанниками, не имеющими нарушений зрения, принимают участие в большинстве общих культурно-воспитательных и образовательных мероприятий: физкультурных праздниках, детских утренниках и др. [5]. Поскольку исследование проводилось в Екатеринбурге, мы посчитали целесообразным осветить в данной статье работу учебных заведений и организаций для слабовидящих людей, включая детские учреждения, функционирующие в этом городе.

Проблемам людей с нарушениями зрения в уральской столице уделяется серьезное внимание. В частности, в Екатеринбурге располагается областная организация Всероссийского общества слепых (СОО ВОС), которая весной 2017 года отметила свое 90-летие. Организация ВОС имеет 28 филиалов, которые расположены в городах и районах области. Помимо этого к ВОС относятся екатеринбургская школа-интернат № 78 для слабовидящих детей и верхнепышминская школа-интернат для слепых и слабовидящих детей, в которых обучаются 642 человека.

Следует подчеркнуть, что в Екатеринбурге работает специальный автоинформатор для людей с нарушениями зрения, поскольку в столице Урала проживает несколько тысяч инвалидов по зрению. Кроме того, в день слепых, 13 ноября, в городе традиционно проходят мероприятия социальной направленности — круглые столы, организованные как в районных ячейках организаций ВОС, так и в областном министерстве соцзащиты, где обсуждаются проблемы слабовидящих людей. Чрезвычайно важным с точки зрения *музыкальной* самореализации слабовидящих

является тот факт, что при СОО ВОС в Екатеринбурге имеется свой Дом культуры, в котором работают десять коллективов художественной самодеятельности, а также клубы любителей музыки, пения, караоке.

Несмотря на большую работу, которая проводится для слабовидящих людей, проблемы, связанные с образованием детей дошкольного возраста с нарушением зрения, тем не менее, остаются. Среди них — проблема музыкального развития, которая требует специального внимания. В частности, специфическими особенностями в рамках музыкального воспитания слабовидящих детей дошкольного возраста являются:

• низкий уровень проявления эмоциональности и художественно-образного мышления;

• снижение речевой и ритмической активности;

• отсутствие коммуникативности.

Кроме того, остается открытым вопрос о разработке и реализации *эффективных методик обучения музыке*, ориентированных на специфические особенности психофизического развития детей дошкольного возраста с нарушениями зрения. В этом контексте речь идет о создании специальной программы, направленной на развитие музыкальных способностей у детей с ограниченными возможностями зрения, основу которой могут составить следующие *принципы педагогической концепции Карла Орфа*:

• самостоятельное сочинение детьми музыки и сопровождения к движению, хотя бы в самой скромной форме;

• обучение детей игре на простых музыкальных инструментах, не требующее большого труда и дающее ощущение радости и успеха. Главный инструмент ребенка — он сам: руки и ноги. Ребенок свободно пробует хлопать, топать, щелкать, шлепать и т. д.;

• проведение занятий с детским коллективом. Минимальная группа состоит из двух детей, каждому из которых обеспечено равноправное участие в воспроизведении или импровизационном оформлении пьесы. Максимальное количество участников группы практически не ограничено, то есть для такого музицирования переполненные школьные классы — не помеха;

• предоставление детям известной свободы на занятиях: возможности хлопать, топать, двигаться;

• работа со словом, ритмизация текстов, речевая основа которой — имена, считалочки, простейшие детские песни;

• постижение ребенком импровизационным путем значения интонаций при выборе наиболее точной для данного контекста. Из интонации возникает ладовая конструкция и затем — переход к пятиступенному звукоряду;

• музицирование в пределах пятиступенного звукоряда в течение как минимум одного учебного года, а, возможно, и дольше. Органичное существование воспитанника в пятиступенном звукоряде обеспечивает мягкое вхождение в семиступенный звукоряд [2].

Прежде чем обратиться к содержанию данной программы, необходимо проиллюстрировать способы адаптации методики музыкально-ритмического воспитания для обучения именно слабовидящих детей, а также охарактеризовать ее основные методы и формы. Речь идет о таких методах, как словесный, наглядного восприятия, игровой и практической деятельности, закрепления и совершенствования музыкально-ритмических движений, а также их форм, включая, игроритмику и игрогимнастику, выражение музыки движениями, различные виды ходьбы под музыку, пляски, танцы, хороводы и др.

Как известно, любой педагог отбирает подходящие, на его взгляд, приемы и методы, с помощью которых предполагает решать поставленные задачи. И этот выбор зависит от возраста и уровня развития детей. Так, в *младшем возрасте* дети не имеют еще разнообразного жизненного и музыкального опыта, а потому в их обучении возрастает роль наглядных и практических методов. В случае со слабовидящими детьми наглядные методы не могут апеллировать к зрению и должны быть направлены на *слуховое восприятие и тактильные ощущения*. Дети дошкольного возраста еще не способны свободно оперировать словами, в связи с чем роль наставника в развитии их речи (в том числе образной) значительно возрастает. Педагог должен использовать приемы, побуждающие детей применять новые слова, и одновременно помогать им в этом. Так, можно подобрать альтернативные или наводящие вопросы, которые подскажут ребятам, как охарактеризовать то или иное явление. Педагог дополняет ответы детей и разъясняет им новые слова с помощью слуховой наглядности (звучания музыки). Для удержания внимания детей и возбуждения у них интереса чаще используются игровые приемы и ситуации занимательности [1].

Большое значение в музыкальном воспитании детей с ограниченными возможностя-

ми зрения имеют *тон речи педагога*, манера его общения с детьми. Эмоциональная окраска речи способна вызывать и поддерживать интерес ребят к музыке и музыкальной деятельности. Тон беседы может усилить впечатление необычности, сказочности ситуации, придать разговору поэтичность или праздничность. Новые музыкальные впечатления также обогащают детей и запоминаются ими надолго, они способствуют формированию музыкально-эстетического сознания (эмоционального отклика, воображения, мышления, оценок, вкусов), ценностного отношения к музыке. «Известно, что воздействующая способность музыки зависит как от жанровой разновидности самой музыки, так и от различных социальных и психологических особенностей человека. Например, двигательные реакции на звуки представляются одним из первых ориентиров взаимоотношения ребенка с окружающим миром. Исследования показали, что реакция на звуковые раздражители и особенно мелодические интонации проявляется очень рано» [3, *36*].

На занятиях под руководством педагога ребенок овладевает всеми видами исполнительства: приобретает певческие, музыкально-ритмические навыки и умения, учится играть на музыкальных инструментах. С помощью исполнительства педагог стремится приобщить детей к музыке, обучить их самостоятельным способам действий, умениям и навыкам, которые они смогут применять в жизни. Важно вызвать у ребенка радость общения с музыкой, эмоциональные проявления, соответствующие ее характеру, внимание, интерес. Поэтому важным моментом в работе является выбор репертуара. Нужно всегда помнить, что даже в младшем возрасте (3–4 года) дошкольники должны накапливать опыт слушания различных произведений — как созданных композиторами специально для детей, так и коротких пьес или небольших фрагментов классической музыки разных эпох, близких детям по эмоционально-образному содержанию. Поддержать интерес к музыке помогает также повторение выученного ранее репертуара, так как знакомые мелодии воспринимаются детьми с большим удовольствием. Чтобы усилить их эмоциональную реакцию, можно сопоставить контрастные произведения, например, колыбельную и плясовую.

Для формирования в этом возрасте устойчивого положительного отношения к музыке необходимо использовать различные *игровые приемы, игрушки и всевозможные атрибуты,* такие как *платочки, обручи, мячи, прикрепленные к палочкам ленты и др*. Работа с наглядными материалами чрезвычайно важна для слабовидящих детей, так как любой образ в музыке должен быть осознан ребенком и восприниматься им как реально существующий.

На начальном этапе обучения детей трехчетырех лет ведущим видом музыкальной деятельности, объединяющим занятие, является *восприятие музыки*, что включает простейшие движения, игровые действия или подпевание: «Педагог должен поощрять малейшие музыкальные проявления малышей, одобрять их действия, согласующиеся с музыкой, тактично поправлять ошибки» [4, *246*]. *Продолжительность музыкальных занятий не должна превышать 15–20 минут*.

Таким образом, в работе со слабовидящими детьми дошкольного возраста можно выделить следующие наиболее важные моменты:

— необходимость широкого использования слуховой наглядности;

— особо выраженная эмоциональная окраска тона речи педагога;

— тщательный подбор репертуара, в котором присутствуют контрастные музыкальные произведения;

— широкое использование игровых приемов (игровых действий, движений, игрушек).

В работе с детьми с ограниченными возможностями зрения можно также использовать опыт выдающегося педагога международного уровня, бельгийского профессора, специалиста в области музыкальной педагогики Йоса Вуйтака. Применительно к музыкальному воспитанию он разработал активный и креативный (творческий) подход, основанный на принципах системы Карла Орфа.

При подготовке настоящей статьи ее авторы опирались на методическую разработку Йоса Вуйтака, для которого главным в его деятельности является «единство языка, музыки и движения, отраженное в феномене активности и креативности» (“*Unity of Language, Music and Movement through Activity, creativity in community*”). Из представленных в его разработке методов и заданий были отобраны наиболее подходящие для обучения детей дошкольного возраста с ограниченными возможностями зрения, удовлетворяющие следующим требованиям:

— задания должны быть основаны на наиболее простом литературном тексте, по-

зволяющем детям подпевать педагогу, что помогает развить речь;

— литературные и музыкальные образы, представленные в заданиях, должны быть понятны детям, их характеристики могут быть дополнены различными атрибутами (в качестве атрибутов используется то, что можно воспринять через тактильные ощущения или обоняние — знакомые детям запахи);

— задания должны быть направлены на развитие пространственной координации, а именно: произносимый текст необходимо совмещать с определенными движениями под музыку, с помощью чего и достигается нужный эффект.

В этой связи целесообразно остановиться на таком виде деятельности, как исполнение «песен с заменой» (они могут сопровождаться игрой на простейших музыкальных инструментах). В этом задании слова песни постепенно заменяются определенными движениями, что направлено на развитие координации, внимания, памяти и способствует творческому участию детей в исполнении.

При разучивании нового материала педагог должен опираться на конкретные законы восприятия, что отражено в следующих этапах обучения:

1) покажи мне, и я запомню;

2) включи меня в процесс, и я пойму.

Однако в работе со слабовидящими детьми второй этап имеет свои особенности по причине сниженной зрительной модальности и невозможности увидеть то, что делает педагог. Показать слабовидящему ребенку и помочь ему выполнить задание можно только через непосредственное тактильное направление его движений. После объяснения педагога (этап 1) ребенок включается в процесс, направляемый руководителем, этап 2 завершается приобщением ребенка к самостоятельному участию в общей деятельности. Отметим, что действия, связанные с тактильным направлением движений ребенка, возможны только при условии абсолютного доверия и взаимопонимания между учеником и педагогом. Сталкиваясь с такой проблемой, нужно учитывать количество детей в группе, распределяя тем самым время на индивидуальную работу с каждым из них. Для достижения желаемого результата наполненность группы не должно превышать три-четыре человека.

Ниже приводятся тексты *песен с заменой*, которые выполняются с движениями под музыку.

1. Попутная песня

На машине, мотоцикле, самолетом, поездом,
Катером, на велосипеде
Путешествовать люблю

Движения:

Слова: «на машине» сопровождаются движениями рук (крутится воображаемый руль);

«на мотоцикле» – руки держат воображаемый руль;

«самолетом» – руки направлены в стороны, подобно крыльям самолета;

«поездом» – руки изображают вращающиеся колеса;

«катером» – руки подражают движению волн;

«на велосипеде» – руки вращаются как педали;

«путешествовать» – руки разводятся в стороны;

«люблю» – руки прижимаются к сердцу.

2. Я люблю свой компьютер

Свой компьютер я люблю.
Он слушает и думает.
Свой компьютер я люблю.
Он пишет и печатает

Движения:

Слова «свой компьютер» сопровождаются движением рук, изображающих квадрат;

«я люблю» – руки прижимаются к сердцу;

«он слушает» – руки указывают на уши;

«и думает» – руки указывают на голову;

«он пишет» – движения пальцев имитируют удары по клавиатуре;

«и печатает» – руками изображается лист бумаги.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующий вывод: при использовании технологии обучения слабовидящих детей, основанной на принципах системы Карла Орфа, были решены педагогические задачи, связанные с развитием координации движений, речи, образного мышления, эмоциональной отзывчивости и креативности.

В процессе эксперимента использовались различные методы:

• *метод формирования сознания*, представленный беседой, объяснением, упражнениями, требованиями, анализом музыкальных фрагментов и песен.

• *метод организации деятельности*, в том числе *творческой деятельности* слабовидящих детей, отражающийся в сюжетно-ролевых играх, обращении к эстетиче-

скому чувству, восприятии музыкальных произведений.

• *метод стимулирования и мотивации*, представленный различного рода поощрениями, посещением концертов.

В процессе музыкального развития детей дошкольного возраста с нарушением зрения были использованы такие *приемы*, как импровизация, эстафета мнений, самоанализ, самоконтроль, самокоррекция.

Вместе с тем были задействованы всевозможные *детские игрушки* и вспомогательные средства в виде различных *литературных жанров* — в первую очередь, *детская поэзия*, *проза* — и *музыкальных жанров* — *сказка*, *танец*, *песня*, *хоровод*, *марш* и др.

В контексте темы исследования была учтена технология Йоса Вуйтака, развивающая начатки двигательной импровизации и музицирования.

Музыкальное развитие детей дошкольного возраста с нарушением зрения происходило в различных формах, в том числе в процессе групповых и индивидуальных занятий, включая открытые уроки.

Таким образом, постановка цели и решение задач, направленных на музыкальное воспитание слабовидящих детей дошкольного возраста, способствовали эффективному развитию чувства ритма, музыкальности, коммуникативности, повышению уровня эмоциональной отзывчивости и художественно-образного мышления. При этом строго соблюдался главный принцип *единства музыки*, *речи и движения*.

В этой связи особо актуальным представляется утверждение отечественного ученого — ректора Российской государственной специализированной академии искусств, доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации А. Н. Якупова, который писал: «Количество детей-инвалидов с каждым годом неуклонно увеличивается… нужно создавать многокомпонентную систему образования и реабилитации таких детей, в том числе путем увеличения роли образовательных учреждений искусства в этом процессе, что может способствовать наиболее эффективной реабилитации детей с органическими нарушениями здоровья» [6, *13*]. Важную роль в этом процессе может сыграть методика музыкально-ритмического воспитания детей-инвалидов дошкольного возраста, основанная на педагогической системе Карла Орфа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ветлугина Н. А.* Методика музыкального воспитания в детском саду: учебник. М. : Просвещение, 1982. 271 с.
2. *Пашкова Т. Н.* Система Карла Орфа как база для эстетического развития детей младшего школьного возраста. URL: http: //www.redm.ru (дата обращения: 23.01.2020)
3. *Матонис В. П.* Музыкально-эстетическое воспитание личности. Л. : Музыка, 1988. 88 с.
4. *Радынова О. П., Комиссарова Л. Н.* Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учебник / под ред. О. П. Радыновой. М. : Юрайт, 2019. 296 с. (Бакалавр. Академический курс).
5. *Солнцева Л. И.* Адаптация диагностических методик при изучении детей с нарушениями зрения // Дефектология. 1998. № 4. С. 9–15.
6. *Якупов А. Н.* О социально-культурной реабилитации инвалидов в сфере искусства (история, современное состояние, перспективы) // Художественное образование и наука. 2014. № 1. С. 3–16.

M. A. Yegorova, T. M. Rabina

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

METHODS OF MUSICAL AND RHYTHMIC EDUCATION OF PRESCHOOL CHILDREN WITH VISUAL DISABILITIES BASED ON PEDAGOGICAL SYSTEM OF KARL ORFF

The article reveals the methods of musical-rhythmic education of preschool children with visual disabilities on the basis of pedagogical system by Karl Orff in the process of musical

lessons in kindergarten. This method includes the development of speech, figurative thinking, coordination of movements, the development of communication skills, emotionality and creativity of children with visual disabilities.

The method provides different musical quests using simple literary text, that allows children to sing along with the teacher, thereby developing their speech; literary and musical images, displayed by various attributes, which children are able to understand, and also tasks for the development of children's spatial coordination. The method involves different kinds of tasks, such as "Songs with replacement", in which words are replaced by defined movements, aiming to develop coordination, attention and mind, as well as creative participation of all children in the execution of the musical composition. The tone of voice of the teacher, his manner of communication with children are of great importance along with the laws of perception: a) Tell me an I forget, b) Show me and I remember, c) Put me in the process and I understand.

Keywords: methods, auditory and visual perception, relative solmization, high-pitched ear, meter-rhythmical structure, diagnostics of musical development

DOI: 10.34684/hon.202001020

Received: November 14, 2019
Accepted: February 3, 2020

Information about the authors:
Margarita A. Yegorova — Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the Department of Music Education
ma-margo@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6814-206X

Tatyana M. Rabina — Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the Department of Music Education
tatyana_rabina@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6230-3865

REFERENCES

1. Vetlugina N. A. Metodika muzikalnogo vospitaniya v detskom sadu [Methods of Music Education in the Kindergarten]. Moscow, 1982. 271 p. (In Russian)
2. Pashkova T. N. The Karl Orff System as a Basis for the Aesthetic Development of Primary School Children. (In Russian). Available at: http: // www. redm.ru (accessed: 23.01.2020).
3. Matonis V. P. Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie lichnosti. [Music and Aesthetic Education of a Person]. Leningrad, 1988. 88 p. (In Russian)
4. Radynova O. P., Komissarova L. N. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya detej doshkol'nogo vozrasta [Theory and Methodology of Music Education of Preschool Children]. Moscow, 2019. 296 p. (In Russian).
5. Solntseva, L. I. Adaptation of Diagnostic Methods in the Studying Children with Visual Impairments. *Defektologiya* [*Defectology*]. 1998, no. 4, pp. 9–15 (In Russian)
6. Yakupov A. N. On the Socio-Cultural Rehabilitation of Persons with Disabilities in the Field of Art (History, Current Status, Perspective). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [*Arts Education and Science*]. 2014. no. 1, pp. 3–16. (In Russian)

Саито Момо

Айти Префектурный Университет Искусств
4801194, Япония, Нагакутэ, Язако, Сагаминэ 1-114

НИКОЛАЙ МЕТНЕР — ПРОФЕССОР МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В статье освещается история педагогической деятельности русского композитора и пианиста Н. К. Метнера, чья 140-летняя годовщина со дня рождения отмечается в 2020 году. В статье представлены новые сведения о первых наставниках Метнера при обучении на фортепиано, а также о Метнере-педагоге, о его музыкальных предпочтениях. На основе архивных материалов Московской консерватории и воспоминаний воспитанников Николая Карловича выявлены имена тех, кто обучался в его классе в течение неполных семи лет, когда он преподавал в России. Изучение личных дел учащихся первого десятилетия XX века позволило затронуть принципиальные проблемы: на каком материале строился педагогический процесс Метнера, использовал ли он собственные сочинения для обучения студентов. Из классических композиторов в его классе лидировали И.-С. Бах, Л. ван Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен и Ф. Лист. Русский репертуар был представлен сочинениями от М. А. Балакирева до А. Н. Скрябина. Как правило, ученики высказывали просьбы включить в их программы сочинения их профессора, которые Метнер крайне редко удовлетворял. Отмечается, что преподавание Н. К. Метнера в Московской консерватории, в частных музыкальных заведениях Москвы не завершило его наставническую педагогическую деятельность, которая затем продолжилась за пределами России.

Ключевые слова: Московская консерватория, педагогическая деятельность, фортепианное исполнительство, Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов, русская пианистическая школа.

DOI: 10.34684/hon.202001021

Статья поступила: 22 декабря 2019
Рекомендована в печать: 6 февраля 2020

Сведения об авторе:
Саито Момо — магистр искусств музыкального факультета, пианистка (Япония)
fantasie0214@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6626-897X

На рубеже XIX–XX веков из стен Московской консерватории вышла плеяда великих композиторов. В своем творчестве все они были по-своему уникальны, и с каждым из них связан значительный этап в развитии не только русской музыки, но и всего мирового музыкального искусства.

Среди них выделяются имена Сергея Васильевича Рахманинова и Николая Карловича Метнера. Оба пианиста-композитора обладали выдающимся талантом, их творчество связано с одним и тем же историческим периодом в жизни России. Они пронесли через всю жизнь бескорыстную, верную дружбу. Од-

нако на поприще творческой деятельности их судьбы сложились по-разному. Эмоционально окрашенная, проникновенная музыка Рахманинова сразу же завоевала сердца своих верных почитателей, он быстро приобрел мировую известность и как пианист. Однако философски-углубленные и более сложные для восприятия сочинения Метнера нелегко пробивали себе путь к широкой публике. При этом С. В. Рахманинов неустанно повторял, обращаясь к другу: «Ваше время придет. Уверен в этом». И он оказался прав.

Сегодня интерес к музыке Николая Карловича Метнера постоянно растет. В 2020 году широко отмечается его 140-летний юбилей, который, несомненно, подвигнет ученых к серьезным исследованиям творческого наследия композитора.

«“Что самое важное в преподавании?” — задает вопрос русский князь Сергей Волконский и отвечает — скажут: “уметь научить”. А я думаю, что преподаватель меньше всего учитель, он прежде всего пробудитель» [1, *46*]. И это верно, когда речь идет о талантливом учителе и его способном ученике, так как учитель убеждает, что для решения той или иной задачи существует не один, а множество способов.

Николай Метнер был из тех выдающихся наставников, кто умел раскрыть в воспитанниках индивидуальность, которую считал лучшим украшением каждого музыканта. Его педагогика по сути была полицентричной, а такие ее составляющие, как творчество и исполнительство, напрямую влияли и на особенности его педагогических воззрений. Николай Карлович обладал удивительной, уникальной возможностью преподавать так же совершенно, как он умел творить и исполнять. Именно этим объясняется огромное количество желающих попасть в специальный фортепианный класс видного профессора Московской консерватории. Но не только.

К счастью, о том, как учил Метнер, сохранились воспоминания нескольких известных музыкантов, прошедших его школу и передающих дальше традиции мастера. Но есть и другая, не менее показательная область знаний о Метнере-педагоге. Она заложена в вопросе: кого учил Метнер в России, кому преподавал в годы странствий и в завершивший его жизненный путь Лондонский период? Ограничимся задачей скромной, но, на наш взгляд, по-своему результативной. Изучая архивные материалы Московской консерватории, мы выявили достаточно большой список учеников Николая Карловича, которые прошли через его класс за те неполные семь лет, что он преподавал в России. Изучение личных дел учащихся первого десятилетия XX столетия позволяет прежде всего коснуться принципиальных вопросов: на каком материале строился педагогический процесс Метнера, а также использовал ли он собственные сочинения для их прохождения в своем классе, свои бесценные знания в сфере фортепианного исполнительства обучающихся в его *Alma-mater*?

Прежде чем представить новые сведения о Метнере-педагоге, необходимо напомнить о том времени, когда он учился сам. Николай Карлович получил первые уроки игры на фортепиано в возрасте шести лет у матери. Затем учился у своего дяди, Федора Карловича (Фридрика Павела Александра) Гёдике (отца Александра Гёдике). В 1892 году Метнер поступил на четвертый курс младшего отделения[1] Московской консерватории в класс А. И. Галли. С 1894 года на старшем отделении он обучался в классах П. А. Пабста, В. Л. Сапельникова, и В. И. Сафонова. Метнер окончил Московскую консерваторию с малой Золотой медалью. Композицией он занимался практически самостоятельно. На старшем отделении теоретические предметы, которые он изучал у Н. Д. Кашкина (элементарная теория), А. С. Аренского (гармония, энциклопедия) и С. И. Танеева (контрапункт), играли, скорее, подсобную роль. Однако даже после ухода из класса последнего, Метнер часто показывал ему свои сочинения и сохранил на всю жизнь к нему особый пиетет.

Сразу после окончания Московской консерватории и до приглашения в нее в 1909 году Метнер занимался педагогической работой в частной школе музыки Л. Э. Конюса и в женском Елизаветинском институте. До отъезда в Западную Европу Метнер дважды был профессором класса фортепиано в *Alma-mater*.

Метнер формирует свой педагогический класс, ограничивая его собственным творческим процессом. Главным в жизни он считает сочинение музыки. Предложение директора Консерватории М. М. Ипполитова-Иванова он принял не без колебаний: «Мне очень хотелось бы знать, что вы об этом вопросе думаете. Могу ли я взять больше 10-ти человек-специалистов, принимая во внимание вечера, экза-

[1] Структура консерватории тех лет предусматривала обучение сначала на младшем отделении (пять лет), а затем на старшем (четыре года).

мены и прочие консерваторские учреждения, а также и то, что вознаграждение далеко не так блестяще (100 рублей годовой час), чтобы я мог совсем обойтись без частных уроков. А главное, конечно, сочинение! <…> Настоящая композиторская работа требует такого сосредоточения, что, собственно говоря, и два или три дня в неделю перерывы в этой роботе является большой помехой. <…> Но 20 человек одних консерваторов неминуемо потребуют 4 часа ежедневно»[2].

На первом этапе преподавания в консерватории класс Метнера составляет всего 12 человек. Но уже на следующий, 1910-й, год он считает эту цифру для себя слишком большой. В годы второго приглашения он писал М. М. Ипполитову-Иванову: «Несмотря на то, что я был искренне тронут вторичным приглашением меня в число профессоров Московской консерватории, что мне хотелось бы быть полезным родной консерватории, я все-таки чувствую себя не в силах принять это приглашение, так как моя служба в консерватории при количестве 6-ти учеников была бы уже слишком ничтожной, а если бы мой класс стал увеличиваться (чего я, собственно говоря, всего больше и боюсь), то это вызвало бы необходимость изменить весь уклад моей жизни, и тогда это весьма чувствительно отозвалось бы на моей личной деятельности. Очень прошу Вас верить мне, что отказываться от столь лестного и ценного для меня приглашения было для меня очень нелегко, и потому я так долго собирался написать Вам об этом»[3].

В отличие от других профессоров, Метнеру в 1913 году предложили вести класс максимум из восьми музыкантов, что означает «класс меньшинства-элиты». Музыкант вернулся в Московскую консерваторию не просто для «личной творческой деятельности», он работал с каждым учеником и всецело отдавался занятиям. В силу этого было особенно трудно стать его учеником. Одна из известных учениц класса Николая Карловича, Мария Александровна Гурвич, писала: «Учиться у Метнера стало моей мечтой». Другая ученица, Елена Александровна Карницкая, живо воспоминает разговор с Ипполитовым-Ивановым о своем желании поступить в его класс: «Директор внезапно стал очень серьезным: он долго смотрел на меня и затем повторил мои слова: “Стать ученицей Метнера!.. Вы понимаете, что Вы говорите!” Затем он начинает со мной долгий разговор, поясняя, чем является класс Метнера… Все же он предложил подать заявление и посоветовал подумать о другом классе, если Метнер не примет меня… На следующий день я играла Метнеру… Ровно через неделю я играла снова, но на этот раз — как его ученица» [3, *154*].

Чаще всего ученики, которые после отъезда Николая Карловича остались без музыкального руководителя, традиционно переходили к Карлу Августовичу Киппу[4]. Некоторые ученики Метнера по Московской консерватории оставили воспоминание о своем профессоре. Из этих воспоминаний можно почувствовать атмосферу, которая царила в его классе. Он занимался с учениками в Консерватории один раз в неделю. «Музыкальные питомцы» Николая Карловича собирались вместе в указанный час, и каждый из них слушал, как Метнер работал со всеми. Какая музыка звучала в то время в этом священном классе? Какие именно произведения «отец» давал «детям»? Ведь профессор декларировал: «У меня очень небольшой репертуар пьес, которые я могу давать ученикам, но это все такие вещи, которые я знаю, как свои пять пальцев»[5]. Из классических композиторов лидировали И.-С. Бах, Л. ван Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист. Русский репертуар привлекался широко — от М. А. Балакирева до А. Н. Скрябина. Как правило, ученики просили Метнера включить в их программы его сочинения. Ведь за годы его педагогической работы в консерватории было создано уже довольно много произведений. Просьбы своих учеников Метнер крайне редко удовлетворял. Вот один из показательных примеров. Выпускник класса Метнера 1917 года, Николой Штембер[6], воспроизводит разговор с педагогом о своем выпускном экзамене: «“Я вообще ученикам сво-

[2] Письмо Н. К. Метнера своей матери, А. К. Метнер, 19 июля/2 августа 1909г. [5, *124–125*].
[3] Письмо от 8 августа 1913 г. [5, *147–148*].

[4] Карл Августвич Кипп (1865–1925) — пианист, педагог. С 1892 года более 32 лет проработал в Московской консерватории. Его класс быль многочисленным, только официально число его учеников достигает около 300 человек.
[5] Письмо Н. К. Метнера А. Ф. Гёдике 7/20 июня 1913 г. [5, *145*].
[6] Николай Викторович Штембер (р. 1891 год) — племяник Метнера. С маленького возраста общался “со своим дядей Колей” и иногда брал у него уроки по фортепиано. Поступил в класс Метнера Московской консерватории в 1916 году и окончил в 1917 году.

их вещей не даю…" Но тут я решил не уступать, не сдаваться, я просто взмолился и… победил: "Ну так уж и быть, в виде исключения… возьми Импровизацию[7]"» [10, *90*].

С разрешения своего педагога Н. Штембер исполняет Импровизацию Метнера на выпускном экзамене в мае 1917 года. В том году на выпускных экзаменах студенты из пяти классов профессоров Гёдике, Гольденвейзера, Игумнова, Киппа и Фрея играли разные произведения Метнера. Среди них особую популярность получили «Сказки» фа минор соч. 26 № 3 и до минор соч. 8, си-бемоль минор соч. 20 № 1, «Восемь картин настроений», Соната до мажор соч. 11 № 3, Импровизация соч. 31 № 3, Идиллия си минор соч. 7 № 1, Новелла соль мажор соч. 17 № 1[8].

Парадоксально, но факт: в классах разных профессоров (и не только) музыка Метнера широко звучала в студенческой интерпретации. В своем же классе Николай Карлович этого избегал. Однако его ученики в итоге стали пропагандистами музыки Метнера. Они активно играли произведения своего педагога на концертах, и их записывали. М. А. Гурвич вместе с Л. Г. Лукомским и П. И. Васильевым (последними учениками Метнера по Московской консерватории) составили и опубликовали небольшую книгу «Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек» [4].

Эту книгу открывает рассказ о некоторых методах Метнера, которые он использовал в процессе занятий, в частности о его замечаниях, касающихся работы над произведением: «...слушать и слушать, не смотреть на клавиши», «погружение в тишину, и все из тишины», «закрывать глаза», «долой врозь и на свободу», «не насиловать пальцевого рычага», «все должно быть под рукой», «понимать о темпах в связи со звуком данного рояля», «давать то, что дается», «помнить о широких линиях, волнах, перспективах» и т. п. Ученица Метнера М. А. Гурвич была первым педагогом по фортепиано выдающегося русского дирижера-пианиста-композитора Е. Ф. Светланова. Неслучайно, пройдя школу М. А. Гурвич в Институте им. Гнесиных, Светланов никогда не расставался с музыкой Метнера. «Внук» Метнера сказал об этом композиторе: «Забыт пока что Метнер. Но я уверен — время его впереди!» [9, *30*]. Как это соответствует пророческим словам С. В. Рахманинова!

Все пишущие о педагогике Метнера (здесь прежде всего назову И. З. Зетеля, автора книги «Н. К. Метнер-пианист: Творчество, исполнительство, педагогика» [3]) обычно ограничиваются несколькими именами. В их числе А. Шацкес, П. Васильев, Л. Лукомский. Архивные материалы позволили восстановить списочный состав двенадцати учеников класса Метнера за 1909 год: Алексей Ефременков, Ольга Ковалевская, Екатерина Мамаева, Алиса Марам, Николой Марков, Лидия Маштакова, Евгения Небогатикова, Вера Панова-Генке, Ксения Резникова, Николай Сизов, Элпис Черченова, Нина Шокина. Здесь наиболее приметная фигура Николая Ивановича Сизова. Он учился у Метнера четыре года в частной школе музыки Л. Э. Конюса и в 1909 году поступил в Московскую консерваторию. После первого ухода Метнера из консерватории он перешел к К. Н. Игумнову и в 1914 году окончил обучение с Большой Серебряной медалью.

Постепенно (с 1915 по 1920 год) список сократился до четырнадцати обучающихся: Елизавета Аносова, Эмилия-Мария Бандровская, Пантелеймон Васильев, Мария Генрихсон, Вера Гольдинг, Елена Карницкая, Зинаида Куприевич, Леопольд Лукомский, Мария Розенблюм (девичья фамилия Гурвич), Анна Спиридонова, Макс Шапиро, Абрам Щацкес, Николай Штембер, Николай Яковлев. Особо скажем о Елене Карницкой, которая после окончания фортепианного факультета перешла в класс пения Варвары Зарудной. Она стала первой исполнительницей Сонаты-вокализа соч. 41 № 1 Метнера. [6, *1*; 8, *1*].

В списке фигурируют фамилии его племянников: Николай Штембер и Ирина Метнер[9]. Николай Карлович очень заботился, чтобы династийность Метнер-Гёдике не прерывалась, о чем писал брату Александру, уверяя, что возьмет в свой класс Ирину, а также выделит необходимое для них материальное обеспечение.

---

[7] Импровизация си-бемоль минор, соч. 31 № 2.

[8] Как следует из личных дел, в 1917 году три студента окончил консерваторию по классу профессора Метнера: Н. Штембер, Э. Бандровская и З. Куприевич. Бандровская играла первую часть четвертого концерта Бетховена с каденцией Метнера [7, *15*].

[9] Метнер Ирина Александровна (1899–1968) — племянница Николая Карловича (дочь Александра Карловича Метнера). Всего три года училась у Николая Карловича и в 1914 году поступила в класс Г. Э. Конюса. В 1920 году перешла в класс К. А. Киппа.

В числе обучающихся в классе Н. Метнера в последние годы его пребывания на посту профессора Московской консерватории значится имя Макса Григорьевича Шапиро. Молодой пианист пребывал в классе Метнера с 1917 по 1919 год. После окончания Московской консерватории М. Г. Шапиро уехал в Японию и вел активную частную педагогическую деятельность. Кроме того, он концертировал сначала в Японии[10], а затем в Америке, куда позднее переселился. В свои программы Шапиро включал разные сочинения Метнера, которого справедливо полагал одним из выдающихся русских композиторов XX века.

Как известно, Метнер уезжал из Москвы не по своей воле. Существовавший тогда правопорядок способствовал разгулу негативных сил, что и стимулировало массовый исход из СССР ведущих представителей интеллигенции — музыкантов, художников, литераторов. Был, например, выдворен из страны победившего социализма и выдающийся поэт Иосиф Бродский, который писал: «Мир меня давно не удивляет. Я думаю, что в нем действует один единственный закон — умножение зла. По-видимому, и время предназначено для него же самого».

Юному Метнеру довелось учиться у педагогов Московской консерватории, которые представляли различные пианистические школы. На начальном этапе это был А. И. Галли, ученик Н. С. Зверева, который подготовил одаренных пианистов: А. И. Зилоти, К. Н. Игумнова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и др. На старших курсах Николая Метнера обучали П. А. Пабст, учителем которого был великий Ф. Лист, а также В. Л. Сапельников — ученик И. Мошелеса, и В. И. Сафонов, который был учеником К. Черни. Таким образом, пианизм Николая Карловича Метнера формировался под влиянием представителей разных фортепианных школ, как это было характерно и для многих других выдающихся музыкантов XIX века.

Как использовал это богатство Н. К. Метнер в работе со своими учениками, чью методику предпочитал в разные периоды своей педагогической деятельности, какие выбирал произведения для иллюстрации техники исполнения и погружения учеников в содержание музыкального произведения — все эти вопросы имеют интерес не только для исследователя личности самого педагога, но могут быть ключом для понимания процессов развития русского пианизма в целом, его истории.

Преподавание Н. К. Метнера в Московской консерватории, в частных музыкальных учебных заведениях Москвы не завершило его наставническую педагогическую деятельность. Она продолжилась за пределами России. Но этот период — предмет дальнейших исследований.

[10] Свидетельствую, что до моего приезда для изучения музыки Метнера в России, я уже была наслышана в Японии о ярком выпускнике Московской консерватории Максе Григорьевиче Шапиро.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волконский С. М.* Мои воспоминания. М. : Захаров, 2002. 544 с.
2. *Гурвич М. А.* В классе Н. К. Метнер // Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы. М. : Советский композитор, 1981. С. 125–128.
3. *Зетель И. З.* Н. К. Метнер-Пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. М. : Музыка, 1981. 232с.
4. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек // сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский. М. : Музыка, 1979. 71 с.
5. *Метнер Н. К.* Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. М. : Советский композитор, 1973. 616 с.
6. Московская консерватория. Расписание часов занятий в классах 1909 г. // Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 132. Ед. хр. 422. Л. 1
7. Московская консерватория. Экзаменационные работы оканчивающих курс в 1917 г. май // Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 132. Ед. хр. 423. Л. 24.
8. *Метнер Н. К.* : Программа по классу фортепиано // Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 132. Ед. хр. 434. Л. 8
9. *Светланов Е. Ф.* Мы разговаривали с Богом // Галина Писаренко : сб. статей. М. : Человек слова, 2016. С. 27–30.
10. *Штембер Н. В.* Из воспоминаний о Н. К. Метнере // Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М. : Советский композитор, 1981. С. 82–93.

Saito Momo

Aichi Prefectural University of the Arts
1-114, Sagamine, Yazako, Nagakute, Aichi, 4801194, Japan

NIKOLAI MEDTNER — PROFESSOR OF MOSCOW CONSERVATORY

The article presents the history of the pedagogical activity of the Russian composer and pianist N. K. Medtner, whose 140th birthday is celebrated in 2020. The article presents new information about Medtner's first piano mentors, as well as about Medtner as a teacher, and his musical preferences. Based on archives of The Moscow State Conservatory, as well as on the memories of Medtner's students, a list of master's successors who studied in his class for approximately seven years during his teaching in Russia was revealed. The study of personal files of students of the first decade of the XXth century allows us to touch upon fundamental questions: what material was used for the pedagogical process of Medtner, whether he used his own compositions for teaching students in his class. Among classical composers Medtner chose for his class J. S. Bach, L. van Beethoven, R. Schumann, F. Chopin and F. Liszt. The Russian repertoire was represented by the works from M. A. Balakirev to A. N. Scriabin. Students often made requests to include their Professor's essays in their programs, which Medtner rarely granted. It is noted, that N. K. Medtner's teaching at The Moscow Conservatory and in private musical institutions in Moscow, did not complete his mentoring pedagogical activity, which continued later outside of Russia.

Keywords: Moscow State Conservatory, teaching, piano performance, N. K. Medtner, S. V. Rachmaninov, Russian piano school.

DOI: 10.34684/hon.202001021

Received: December 22, 2019
Accepted: February 6, 2020

Information about the author:
Saito Momo — Master of Arts, pianist (Japan)
fantasie0214@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6626-897X

REFERENCES

1. Volkonskii S. M. Moi vospominaniya [My Memories]. Moscow, 2002. 544 p. (In Russian)
2. Gurvich M. A. In the class of N. K. Medtner. *Nikolai Metner. Vospominaniya. Statii. Materialy* [*N. K. Medtner. Memories. Articles. Materials*]. Moscow, 1981, pp. 125–128 (In Russian)
3. Zetel' I. Z. N. K. Metner — pianist. Tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika [N. K. Medtner — the Pianist. Works, Playing, Pedagogics]. Moscow, 1981. 232 p. (In Russian)
4. Gurvich M. A., Lukomskii L. G. (ed.) N. K. Metner. Povsednevnaya rabota pianista i kompozitora: stranitsy iz zapisnykh knizhek [N. K. Medtner. The Daily Work of the Pianist and Composer: Pages from Notebooks]. Moscow, 1979. 71 p. (In Russian)
5. Apetyan Z. A. (ed.) N. K. Metner. Pis'ma [N. K. Medtner. Letters]. Digest of letters. Moscow, 1973. 616 p. (In Russian)
6. Moskovskaya konservatoriya: Raspisanie chasov zanyatiy v klassakh 1909 [Moscow Conservatory: Class Schedule, 1909]. *Russian National Museum of Music*. F. 132. Ed. khr. 422. L. 1. (In Russian)
7. Moskovskaya konservatoriya: Egzamenatsionnye raboty okanchivayushchikh kurs, mai 1917 [Moscow Conservatory: Programs of Graduation Exams, May, 1917]. *Russian National Museum of Music*. F. 132. Ed. khr. 423. L. 24. (In Russian)
8. Metner N. K. Programma po klassu fortepiano [Programs for Piano Class]. *Russian National Museum of Music*. F. 132. Ed. khr. 434. L. 8. (In Russian)
9. Svetlanov E. F. We Talked to God. *Galina Pisarenko*. Digest of articles. Moscow, 2016, pp. 27–30 (In Russian)
10. Shtember N. V. From memories of N. K. Medtner. *Nikolai Metner. Vospominaniya. Stat'i. Materialy* [*N. K. Medtner. Memories. Articles. Materials*]. Moscow, 1981, pp. 82–93 (In Russian)

Требования, предъявляемые к публикациям

Правила публикации статей

Предлагаемый для публикации материал должен быть оригинальным, не опубликованным ранее в других изданиях.

Решение о публикации или отказ в публикации статьи после ее рецензирования принимает редакционная коллегия. Согласно редакционной политике в журнале «Художественное образование и наука» используется двойное слепое (анонимное) рецензирование (*double-blind peer-review*).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и редакции журнала право публикации статьи. За авторами статей сохраняются все права собственников рукописей.

Авторы отвечают за содержание своих статей и факт их опубликования. Редакция журнала и его учредитель не несут ответственности перед авторами за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

За публикацию статей взимается плата http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/avtoram. Гонорар за опубликование статьи не выплачивается. Автор может бесплатно получить один экземпляр номера журнала, в котором опубликована его статья, предварительно заказав его в редакции по электронной почте: **jurnalrgsai@list.ru**

.

Комплектность авторских материалов

Текст статьи может быть представлен на русском, английском и китайском языках.

Название статьи — на языке оригинального текста с переводом на английский язык, в случае публикации статьи на английском языке — на русском.

Аннотация (Abstract) (не менее 150 слов) на русском, английском, в случае публикации статьи на китайском языке — на китайском и английском;

Ключевые слова (Keywords) (на русском, английском, в случае публикации статьи на китайском языке — на китайском и английском) — до 10 слов или словосочетаний, не повторяющихся в заголовке статьи, отражающих специфику темы, объекта и предмета изучения, его результаты.

Список литературы — нумеруется и оформляется в алфавитном порядке (сначала источники на русском, затем, при наличии, на иностранных языках) в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Каждый источник, указанный в списке литературы, должен иметь ссылку в тексте. Китайскоязычная литература оформляется на языке оригинала.

References — полностью повторяющий список литературы с транслитерацией и переводом на английский язык русскоязычных источников, переводом на английский язык китайскоязычной литературы и литературы на других языках (см. п. 6 Руководства для авторов).

Сведения об авторе(ах) (Information about the author(s) на русском, английском, в случае публикации статьи на китайском языке –– на китайском и английском языках должны содержать фамилию, имя, отчество, ученую степень, ученое звание, должность, e-mail, ORCID. Официальное название организации (без сокращений), почтовый адрес организации: индекс, страна, город, улица, номер дома.

Требования к оформлению и комплектности авторских материалов изложены в Руководстве для авторов, размещенном на сайте журнала в разделе «Авторам» http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/avtoram

ISSN 2410-6348

Индекс 93547