



---

GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATOIRE

---

ISSN 2308-1031  
№ 4 (26) 2019

---

# JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES  
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2019

---

НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М. И. ГЛИНКИ

---

ISSN 2308-1031

№ 4 (26) 2019

---

# ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2019

## **ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

*Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор*

## **РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

*Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Красноярск)*  
*Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Минск, Белоруссия)*  
*Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Новосибирск)*  
*Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, доцент (Новосибирск)*  
*Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва)*  
*Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирск)*  
*Кърклисийски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (София, Болгария)*  
*Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, профессор (Якутск)*  
*Лесовиченко Андрей Михайлович, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор (Новосибирск)*  
*Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Санкт-Петербург)*  
*Стемпняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Ольштын, Польша)*  
*Ульмасов Фируз Абдушукурович, кандидат искусствоведения, доцент (Душанбе, Таджикистан)*  
*Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Владивосток)*  
*Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)*  
*Штуден Лев Леонидович, доктор культурологии, профессор (Новосибирск)*

## **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

Ответственные за направления

### **Отечественная музыкальная культура**

*Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент*

### **Западноевропейская музыкальная культура**

*Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, доцент*

### **Теоретические проблемы музыкознания**

*Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент*

### **Философия, эстетика, культурология**

*Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор*

### **Традиционная музыка народов Сибири**

*Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор*

### **Музыкальное востоковедение**

*Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор*

*Дубровская Марина Юзефовна, доктор искусствоведения, профессор*

### **Музыкальное образование, педагогика и психология**

*Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, доцент*

### **Исполнительское искусство**

*Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор*

### **Массовая музыкальная культура**

*Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент*

### **Краеведение, музыкальная жизнь**

*Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент*

### **Информационные технологии в музыкальном искусстве и образовании**

*Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения*

Консультант: *Отфрид Бюзинг, профессор (Фрайбург-им-Брайсгау, Германия)*

# ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

---

© Митрофанова, А.А., 2019  
УДК 78.01  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021

## ЛЕЙБНИЦ И БАХ: УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ МЫШЛЕНИЯ В ПОНИМАНИИ ИДЕИ АБСОЛЮТА

А.А. Митрофанова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** В избранном ракурсе темы статьи сопоставлены общие черты в мировоззрении Г.В. Лейбница и И.С. Баха, отразившие философские позиции своего поколения. Их взгляды основываются на теологических суждениях в рамках лютеранского вероисповедания, а также находят пересечение в склонности к точным исчислениям. Автор статьи видит связь между взглядами Г.В. Лейбница и И.С. Баха в воплощении идеи Абсолюта, как основы общелогических принципов и, как следствие, математических пропорций. Статья содержит сведения о литературных источниках мотетов И.С. Баха в аспекте философии Г.В. Лейбница, в качестве доказательства приводятся примеры в виде цитирования текстов хоралов в сопоставлении с тезисами, представленными в философских трудах Г.В. Лейбница. В ходе исследования автор приходит к выводу, что, несмотря на различие сфер деятельности, философские позиции Лейбница и Баха находят точки пересечения в поиске общелогических принципов Вселенной, суть истины которой заключается в законе Абсолюта, понимаемого как единство во множестве и множество в единстве.

**Ключевые слова:** Г.В. Лейбниц, И.С. Бах, лютеранство, монадология, Абсолют, общелогический принцип, математические пропорции, мотеты И.С. Баха, музыкальная символика Барокко.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Митрофанова, А.А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 5–13.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021.

---

## LEIBNITS AND BACH: UNIVERSALITY OF THINKING IN UNDERSTANDING THE IDEA OF ABSOLUTE

A.A. Mitrofanova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** In the chosen perspective, the themes of the article compare the common features in the worldview of G.V. Leibniz and I.S. Bach, reflecting the philosophical positions of their generation. Their views are based on theological judgments within the framework of the Lutheran religion, and also find the intersection in the propensity to exact calculus. The author of the article sees the connection between the views of G.V. Leibniz and J.S. Bach in the embodiment of the idea of the Absolute as the basis of general logical principles, as a result, of mathematical proportions. The report contains information about the literary sources of J.S. Bach's motets in the aspect of G. Leibniz's philosophy, as proof, examples are given in the form of citing choral texts in comparison with the theses presented in G. Leibniz's philosophical works. In the course of the study, the author comes to the conclusion

that, despite the different spheres of activity, the philosophical positions of Leibniz and Bach find intersection points in the search for general logical principles of the Universe, the essence of which is in the law of the Absolute, understood as unity in plurality and plurality in unity.

**Keywords:** G.V. Leibniz, I.S. Bach, Lutheranism, Monadology, Absolute, General Logical Principle, Mathematical Proportions, J. S. Bach's Motets, Baroque Musical Symbols.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Mitrofanova, A.A. (2019), "Leibniz and Bach: universality of thinking in understanding the idea of Absolute", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 5–13.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021. (in Russ).

Понимание идеи Абсолюта неоднократно рассматривается в философских трактатах Г.В. Лейбница и демонстрирует универсальность подхода к анализу его совершенной природы. Эта идея находит свое воплощение в музыкальном языке, композиционных формах, литературных текстах и их смыслах произведений И.С. Баха. Взгляды двух известнейших представителей Саксонии основываются, с одной стороны, на теологических суждениях в рамках лютеранского вероисповедания, с другой – они находят пересечение в склонности к точным исчислениям, связанным с математическими пропорциями, комбинаторикой.

Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1716) – основатель и первый президент Берлинской академии наук, крупнейшая фигура рубежа XVII–XVIII столетий, ученый, открытия которого и в современном мире остаются актуальными. Особенность универсального мышления Г.В. Лейбница проявилась в создании математического анализа дифференциального и интегрального исчисления, а также комбинаторики, которая, по мнению ученого, способна объяснить многие явления разных научных сфер. Лейбницу принадлежит идея использования математической символики в построении логических исчислений. Он считал, что присутствие пропорций, математической логики и математической символики в музы-

кальных, художественных и архитектурных произведениях свидетельствует о проявлении истинного искусства, так как математические истины строятся на общелогических принципах, а общелогические принципы и есть основа всего или Абсолют, который обладает всеми совершенствами и каждое принадлежит ему.

Напомним, что Г.В. Лейбница считают предвестником классической философии, создателем новой философской системы, которая получила название «монадология» (Лейбниц Г., 1982). Среди его философских работ, представляющих для нас интерес с точки зрения синтеза разных научных сфер, отметим: «Об искусстве комбинаторики» (1666), «Рассуждение о метафизике» (1686), «Монадология» (1714).

Математические, физические и богословские взгляды Лейбница неразрывно связаны и проникают из одной сферы в другую. Несмотря на то что ученый остался в истории в первую очередь как математик и физик, он рассматривал основные научные принципы с точки зрения философии и пытался найти ответы на вопросы о сущности и значимости явлений, изучаемых точными и естественными науками. Подобное взаимодействие наук или их циркуляция становится свидетельством существования пропорций истины, как отражения гармонии Вселенной.

Предпринятый в данной публикации ракурс исследования задействует основы философских представлений протестантизма и соответствующей картины мира, отвечающей во многом гуманистическим идеалам христианства. Отсюда берут свое начало истоки формирования схожих взглядов и позиций Баха и Лейбница. Следствием возникновения лютеранства явилось, как известно, перспективное формирование качественно нового европейского менталитета с развитым индивидуальным сознанием, в дальнейшем нашедшее отражение в мировоззрении ученого-философа и композитора. Радикальные перемены в религиозной жизни на волне развития лютеранского учения оказали существенное влияние на социально-политические взгляды в последующие столетия, а также явились импульсом в развитии нового пласта культуры, науки и философии.

Формированию философских позиций Г.В. Лейбница и появлению интереса к богословию способствовали трактаты М. Лютера, в дальнейшем взгляды философа приобрели экуменический характер. В работах «Теологическая система» (1686), «Опыты теодицеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла» (1710) Г.В. Лейбниц неоднократно выступал за сближение и объединение различных христианских конфессий и излагал теоретическую основу для унии в христианстве. Согласно Г.В. Лейбницу единообразие законов природы порождает всеобщую взаимосвязь, закон непрерывности, принципы всеобщего развития, поскольку существующий мир создан единым Богом и поэтому единство и гармония присутствует во всем (1983, с. 215). Также ученый считал, что цель всех наук одна и та же – познание Вселенной через поиск единства ее проявлений, установление всеобщей взаимосвязи, и что наука существу-

ет для человека, а не человек для науки. В этой связи он пришел к мысли, что отдельному человеку должно казаться наилучшим то, что плодотворно для всеобщего.

Открытие первого закона движения изменило представление о движении неодушевленных тел. Планеты, согласно взглядам Г.В. Лейбница, первоначально были приведены в движение рукой Бога. Но когда Бог привел в движение планеты и установил закон тяготения, все пошло самостоятельным образом, без дальнейшей необходимости в божественном вмешательстве. Когда же предположили, что силы, действующие в настоящем времени, возможно, явились причиной возникновения планет, которые выделились под действием этих сил из Солнца, роль божественного воздействия в развитии природы уменьшилась, но не исключилась. Бог мог оставаться творцом, но это мнение подвергалось сомнениям, так как не было известно точно – имел ли мир начало во времени. В этом проявляется объективное отношение Г.В. Лейбница к подобным философским размышлениям, имеющим научные истоки, интерпретация которых значительно шире лютеранского мировоззрения. Представления о проявлении божественного в системе мироздания Г.В. Лейбница, таким образом, не ограничиваются знаниями, берущими свои истоки только в контексте Ветхого или Нового Завета.

Близкие философские размышления о гармонии, целостности и свободе воли можно наблюдать в идеях, заложенных в музыке И.С. Баха. Как пишет А. Швейцер: «Бах был не только набожным, но и образованным в вопросах религии. В его наследстве фигурирует ряд теологических сочинений. Среди них полное собрание сочинений Лютера, проповеди Таулера, «Истинное христианство» Арндта» (Швейцер А., 2004, с. 122). Как известно, И. Арндт также

изучал труды средневековых богословов, мистиков Бернарда Клервоского, Иоганна Таулера, Фомы Кемпийского, анонимную немецкую теологию.

Из этого следует, что сам И.С. Бах также во многом опирался на средневековую теологию, производную греческого мировосприятия, для которой свойственно понимание Бога Ветхого Завета – как Бога силы, Бога Нового Завета – Бога любви. По представлениям теологов XIV в. притягательная сила Бога заключается в его интеллектуальности: его существование разрешает некоторые загадки, которые иначе создали бы спорные вопросы в понимании Вселенной. Такой взгляд определяет Бога не в качестве культа, но как наиболее совершенное Существо. По словам Г.В. Лейбница, это Существо – Абсолют, является субъектом всех совершенств, а совершенство определяется как «простое качество, которое положительно и абсолютно выражает без всяких ограничений все, что выражает» (Рассел Б., 1994, с. 92).

Монада, в учении Г.В. Лейбница, становится не просто единицей или субстанцией, а «неделимым, первым существом, имеющим определение как Божество или Абсолют» (Лейбниц Г., 1982, с. 6). Монадология – произведение, написанное на французском языке в форме тезисов, излагает основы его философской системы. Центральное место в «Монадологии» занимает учение о монадах, бестелесных истинных атомах природы. Монадам приписываются отрицательные свойства, такие как неделимость, неуничтожимость, нематериальность, неповторимость (поскольку не существует двух одинаковых монад) (Лейбниц Г., 1982, § 4–9) и положительные свойства – самодостаточность, саморазвитие, психическая активность, состоящая в «восприятии (perception) и стремления (appetition)» (Лейбниц Г., 1982, § 10–19). Учение о бессознательных воспри-

ятиях, «малых перцепциях» используется в «Монадологии» для обоснования непрерывности психической жизни и всеобщей взаимосвязи происходящих в мире процессов. В силу этой взаимосвязи любая из монад воспримет все и таким образом станет «постоянным живым зеркалом Вселенной» (Лейбниц Г., 1982, § 56). Взаимная согласованность восприятий различных монад оправдывается в «Монадологии» теорией предустановленной гармонии (Лейбниц Г., 1982, § 56–62), которая также используется для объяснения психофизического взаимодействия, обоснования гармонии души и тела, причин конечных и причин действующих (Лейбниц Г., 1982, § 63–81).

Мировая гармония, в которой заключается закон мироздания, становится единством во множестве и множеством в единстве, считал Г.В. Лейбниц. По его мнению, суть истины содержится в числе, в котором это множество объединяется и становится началом всякой меры. Лейбниц разделял мнение пифагорейцев о том, что число является принципом звуковой гармонии, определяющейся математическими законами. И этот принцип, как известно, проверялся Пифагором опытом интервальных соотношений на монохорде. В результате последователи Пифагора пришли к выводу: звуковая гармония – это частный случай всеобщей гармонии, имеющий музыкальное выражение.

На эти принципы опирался И.С. Бах. В инструментальной музыке один из наиболее ярких примеров – сборник «Искусство фуги». Музыкальный мотив, выступающий в роли темы каждого из контрапунктов сборника отражает мысль о принципе мировой гармонии, – тема является зерном или той самой монадой, из которой прорастают самые разнообразные полифонические, ритмические и мелодические структуры, демонстрируя единство во множестве и множество в единстве.

Стоит обратить внимание на структуры, которые Г.В. Лейбниц называл необходимыми элементами цикличности и бесконечности движения, неизменно повторяющегося круг развития. Философ придавал цикличности как бесконечному процессу большое значение и соотносил его с наблюдениями небесных явлений, оказывающих воздействие на все важнейшие изменения земной жизни, наступление которых также сопряжено с математически точной повторяемостью в определенные периоды (Лейбниц Г., 1983, с. 311).

В вокально-хоровых сочинениях композитора эти философские идеи претворены особенно наглядно, в частности, в оформлении тем хоралов. Следуя традициям не только барочной музыки, но и гораздо более ранним временам, когда только складывался словарь музыкально-риторических фи-

гур, композиторы использовали риторические фигуры, как элементы музыкального языка, с помощью которых подчеркивалось смысловое значение литературных текстов, что способствовало ясному выражению определенного аффекта. Figurenlehre – учение о музыкально-риторических фигурах явилось одним из общепринятых рациональных методов композиции или канонем в духовной музыке. Интересным представляется использование И.С. Бахом наиболее распространенной фигуры *circulatio*, которая появляется в его мотетах совместно со словом Geist – Дух. Присутствие движения, выраженного постоянством шестнадцатых длительностей, их секвенционными повторами, способствует формированию самостоятельной смысловой единицы, определяющей данный аффект (пример 1, 2).

Пример 1. Мотет «Der Geist hilft»

Пример 2. Мотет «Jesu, meine Freude»

6. Ihr aber seid nicht fleischlich

Неизвестно, в какой мере И.С. Бах придавал значение расчету момента кульминации и точки золотого сечения при создании своих произведений или же использованию определенного количества тактов, количества тональностей. Важно отметить, что присутствие этого расчета, знаковых чисел в его музыке, выступающих в значении символа (Троицы, количества апостолов, количества дней создания мира и др.) или исходной единицы общего целого (в значении Г.В. Лейбница – монады), является продолжением учения о пропорциях и универсальном законе общего порядка.

Литературные тексты хоралов, используемые и переработанные И.С. Бахом, – это отражение философских и теологических взглядов композитора. Они наполнены размышлениями о Боге и его силе, о жизни и смерти, прегрешениях и покаянии, любви и всепрощении. Комбинация разных литературных источников способствует возникновению внутреннего диалога, наполненного предельной сдержанностью, отказом от земных благ в стремлении достичь нравственного или религиозного идеала, и размышлениями об общечеловеческих ценностях.

Литературные тексты, используемые Бахом, имеют различное происхождение: это и библейские цитаты, и традиционные для лютеранской общины церковные песни-хоралы и авторская свободная поэзия. Перед многими исследователями, интересующимися литературным содержанием вокально-хоровых произведений И.С. Баха, неоднократно возникал вопрос об авторстве текстов, гипотезы о принадлежности их самому композитору (М.А. Сапонов (2009), К. Хофман

(2003), Д.Р. Меламед (1988), А. Швейцер (2004)). Это позволяет взглянуть иначе на процесс создания сочинения, осмыслить, как в результате комбинаций литературных источников проявляется личное философское рассуждение композитора, отражающее его понимание картины мира. Литературные тексты и их музыкальное оформление, наполненное символами, расчетами и пропорциями, также имеют черты метафизического проявления, т. е. видения всеобщей взаимосвязи с позиции Истинного Первоначала (Дугин А., 1990) или Абсолюта.

Одно из понятий, которое вводилось в науку во времена Г.В. Лейбница и И.С. Баха, – понятие силы. Учеными того времени было установлено, что существующие взаимодействия тел в материальном мире могут быть зафиксированы определенными функциями, где в качестве переменных могли бы выступать различные силы, которые действуют в мире повсеместно и являются связью для всех тел и явлений. Лейбниц считал, что кроме сил в мире больше ничего не существует, и если человек может стать свидетелем какого-либо наблюдения, это значит лишь то, что он испытывает на себе влияние любой из сил. Кроме ощущения предметов и их сопротивления, человек сталкивается с ощущением присутствия духовных сил (Лейбниц Г., 2017, с. 17).

Во многих хоралах Баха затрагиваются вопросы нравственности, силы воли. Так, в нескольких хоралах мотета BWV 227 «Jesu, meine Freude» представлены размышления композитора о законе духа, освобождающего человечество от греха, а также о помощи благодати через прекращение пре-

одолеваемого сопротивления ей. В своих произведениях И.С. Бах осознанно транслировал идею силы духа, силы воли, борьбы с порочностью человека. В качестве примера приведем цитату фрагмента текста мотета BWV 227 «Jesu, meine Freude»:

4. Ибо закон Духа,  
Дающий жизнь во Христе Иисусе,  
Освобождает меня от закона греха  
И смерти.

5. Прочь, древний змий,  
Прочь пасть смерти.  
Прочь страх!  
Беснуйся мир и скачи,  
А я стою здесь и пою спокойно.

Божья сила держит меня в безопасности;  
Земля и бездна умолкнут...  
(пер. наш. – А.М.)

По мнению Лейбница, сила духа, прежде всего, заключает в себе стремление к гармонии души и тела. В книге «Опыты теодицеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла», ученый писал: «Когда я сделал новые открытия о природе активной силы и о законах движения, то я показал, что они не подчинены абсолютно геометрической необходимости, а также не подчинены и совершенному произволу, но зависят отсообразности... Я показал также, что именно эта гармония производит связь как будущего с прошедшим, так и настоящего с отсутствующим. И эта связь обнаруживается в единении души с телом» (Лейбниц Г., 2017, с. 13).

Там же Лейбниц описывает идею признания силы и всемогущества Бога, управляемого совершеннейшей мудростью: «Говорят, если будущее необходимо, то произойдет то, что должно

произойти, как бы я ни поступал. Но будущее, необходимо потому, что Божество, управляющее всем универсумом, все предвидит и предопределяет... Наш Господь внушает мысли более возвышенные и даже учит нас находить средство быть довольными, уверяя нас, что Бог, всеблагий и всемудрый, заботится обо всех так, что не пренебрегает и единым волосом на нашей голове; а потому наше успокоение в нем должно быть полным: если бы мы были в состоянии понять это, тогда мы увидели бы, что ничего лучшего мы не могли бы для себя пожелать, как только того, что делает для нас Бог» (Лейбниц Г., 2017, с. 10).

Эти рассуждения очень близки позиции И.С. Баха. Одним из доказательств тому служит пример текста из мотета BWV 226 «Der Geist hilft unser Schwachheit auf»:

Дух помогает нашей слабости,  
Потому что мы не знаем,  
О чем мы должны молиться,  
Как поступить достойно;  
Но сам Дух представляет лучше нас  
и просит с невыразимым вздохом  
(пер. наш. – А.М.)

Помимо стремления к благодати, через принятие Бога и доверие к нему, Лейбниц пишет о божественном проявлении через искусство и придает большое значение музыке в формировании всеобщей гармонии: «Порядок, соразмерность, гармония восхищают нас, живопись и музыка служат их выражением: но Бог есть всецело порядок, он всегда сохраняет правильность соотношений и производит всеобщую гармонию: все прекрасное есть изливание Его лучей» (Лейбниц Г., 2017, с. 7). Принципы по-

рядка, гармонии и соотношений мы можем встретить в любом из хоралов И.С. Баха, величие средств его композиционного языка в этих произведениях полностью соответствует величию и красоте замысла.

В ряде исследований, определенных нумерологическими и эзотерическими подходами к анализу музыки И.С. Баха, выдвигаются предположения о значении математики при создании композитором своих произведений. Мы находим связь между идеями Лейбница и музыкой Баха, прежде всего, не в специальном осуществлении идей математических пропорций и гармонии, как первоосновы, а в высокохудожественном воплощении их гением композитора<sup>1</sup>.

В результате мы приходим к выводу, что, несмотря на различие сфер деятельности, философские позиции Лейбница и Баха имеют общие черты. Универсальность их мышления заключила в себе познание Вселенной через рациональное начало, выраженное в научном подходе, который отразился в поиске математических пропорций, структурных и интервальных сочетаний в звуковом пространстве. Их представление о картине мира оставалось открытым, оно качественно изменялось вместе с творческим и научным опытом. При этом они оставались верны убеждению, что мир

сотворен по замыслу высшей сущности, которая трансцендентна и недоступна опытному познанию.

Находясь в русле единых идей, Г.В. Лейбниц и И.С. Бах имели адресатами разную аудиторию. Аудиторией Лейбница была, прежде всего, интеллектуальная элита научного сообщества, и это отражалось в более сложных и всеобъемлющих рассуждениях. Творчество И.С. Баха предназначалось для людей, приходящих в храм за пониманием, принятием и разрешением насущных тревог. При этом достоинством произведений Баха явилось то, что они способствовали эмоциональному отклику на передовые философские идеи своего времени. Бах, посредством музыкального языка, сделал их понятными и убедительными для простых верующих.

В заключение процитируем определение, принадлежащее Г.В. Лейбницу: «Музыка есть потаенное арифметическое упражнение души, счисляющей неведомо для себя самой» (Коростелев В., 2013, с. 33). Оно отражает суть творческого подхода И.С. Баха – сочетание элементов сознательного рационального начала, подразумевающего математические пропорции в качестве средства для познания истины, и одухотворенного представления о принципах устройства мироздания.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Одним из первых исследователей музыки Баха, считающим математику основополагающим элементом в произведениях композитора, был Лоренц Кристоф Мицлер (1711–1778) (в журнале «Музыкальная библиотека» он публиковал статьи с рассмотрением этого вопроса). Из современных исследований, затрагивающих вопросы взаимодействия символики

и математики, назовем статьи Клауса Хофмана «Старый стиль в церковной музыке Баха. О хоральной адаптации BWV 28/2» (1985), В.Б. Носиной «Символика музыки И.С. Баха» (1997), Уве Вольфа «И.С. Бах и саксонский мотет» (2000), И.В. Розанова «Равномерная и “хорошая” темпериации. К вопросу об изучении истории темпериации» (2010) (Коростелев В., 2013, с. 33).

**ЛИТЕРАТУРА**

- Дугин А.Г. Пути Абсолюта. М., 1990.
- Коростелев В. Между Л. Мицлером и И. Маттезоном: (Творческий процесс И.С. Баха и «музыкальная математика») // Юж.-Рос. муз. альм. 2013. № 1. С. 27–35.
- Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. Т. 1. Метафизика. Монадология. М.: Мысль, 1982. 636 с. (Философ. наследие).
- Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. Т. 2. Новые опыты о человеческом разумении. М.: Мысль, 1983. 686 с. (Философ наследие).
- Лейбниц Г.В. Опыты теодицеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла. М.: Либроком, 2017. 554 с.
- Рассел Б. История западной философии: В 2 т. Т. 2 / Подгот. текста В.В. Целищева. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1994. 400 с.
- Сапонов М.А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 287 с.
- Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
- Hofmann K. Johann Sebastian Bach Die Motetten. Bärenreiter, 2003. 263 p.
- Melamed D.R. The Authorship of the Motet “Ich lasse dich nicht” (BWV Anh. I59) // American Musicological Society and University of California Press are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Journal of the American Musicological Society. Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1988), P. 491–526.

**REFERENCES**

- Dugin, A.G. (1990), *Puti Absolyuta* [Ways of the Absolute], Moscow. (in Russ).
- Hofmann, K. (2003), Johann Sebastian Bach Die Motetten. Bärenreiter. (in Germ).
- Korostelev, V. (2013) “Between L. Miller and I. Matteson: Creative process of J. S. Bach and «musical math»”. *South-Russian musical anthology*, no. 1, pp. 27–35. (in Russ).
- Leibnits, G.V. (1982), *Sochineniya: V 4 t. T. 1. Metafizika. Monadologiya*. [Works, in 4 vol. Vol. 1. Metaphysics. Monadology], Moscow. (in Russ).
- Leibnits, G.V. (1983), *Sochineniya: V 4 t. T. 2. Novye opyty o chelovecheskom razumenii* [Works, in 4 vol. Vol. 2. New experiments on the human mind], Moscow. (in Russ).
- Leibnits, G.V. (2017), *Opyty teoditsei o blagosti Bozhiei, svobode cheloveka i nachale zla* [Experiences of theodicy on the goodness of God the freedom of man and the beginning of evil], Moscow. (in Russ).
- Melamed, D. R. (1988), The Authorship of the Motet «Ich lasse dich nicht» (BWV Anh. I59). American Musicological Society and University of California Press are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Journal of the American Musicological Society, vol. 41, no. 3, pp. 491–526. (in Eng).
- Rassel, B. (1994), *Istoriya zapadnoi filosofii: V 2 t. T. 2* [History of Western philosophy in 2 vol. Vol. 2], Novosibirsk. (in Russ).
- Saponov, M.A. (2009), *Shedevry Bakha po-russki. Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy* [Bach's masterpieces in Russian. Passions, oratorios, masses, motets, cantatas, musical dramas], Moscow. (in Russ).
- Shveitser, A. (2004), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Moscow. (in Russ).

**Сведения об авторе**

Митрофанова Александра Андреевна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.П. Недоспасова)  
E-mail: sashmit@mail.ru

**Author information**

Mitrofanova Alexandra Andreevna, postgraduate student of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), the associate professor A.P. Nedospasova)  
E-mail: sashmit@mail.ru

Поступила в редакцию 22.05.2019  
После доработки 24.10.2019  
Принята к публикации 05.11.2019

Received 22.05.2019  
Revised 24.10.2019  
Accepted for publication 05.11.2019

© Гаврилова, Л.В., 2019

УДК 782. 1

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10022

## ОПЕРА «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК» ЦЕЗАРЯ КЮИ: ИЗ ЗАБВЕНИЯ К ВОЗРОЖДЕНИЮ?

Л.В. Гаврилова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена опере Ц. Кюи «Кавказский пленник», которая вернулась на театральную сцену благодаря премьере в Красноярском театре оперы и балета (2017) спустя сто с лишним лет после ее последней постановки в Большом театре. Автор акцентирует внимание на нескольких аспектах: истории создания и постановок оперы в XIX – начале XX вв., метаморфозах пушкинского сюжета в различных версиях (балет, театральные спектакли, литературные произведения), причинах его популярности. Отдельно рассматривается отношение к опере «Кавказский пленник» современников и исследователей, что помогает раскрыть причины ее забвения в XX столетии. Одновременно это объясняет, почему постановщики В. Рылов и С. Бобров предложили новую редакцию оперы Ц. Кюи, где попытались соединить в сюжетосложении основные мотивы трех литературных первоисточников: «Кавказского пленника» А. Пушкина, М. Лермонтова и Л. Толстого. Основные изменения, внесенные в красноярскую версию, нашли отражение в композиции оперы, внедрении в текстовую основу либретто, увеличении сюжетно-драматургической нагрузки балетных сцен, а также решении финала.

**Ключевые слова:** опера, Ц. Кюи, А. Пушкин, «Кавказский пленник», новая редакция, драматургия.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Гаврилова, Л.В. Опера «Кавказский пленник» Цезаря Кюи: из забвения к возрождению? Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 14–22.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10022.

---

## PRISONER OF THE CAUCASUS, THE OPERA BY CÉSAR CUI: FROM OBLIVION TO REBIRTH?

L.V. Gavrilova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the opera by César Cui Prisoner of the Caucasus, which has returned to the stage thanks to the premiere at the Krasnoyarsk State Opera and Ballet Theater (2017) more than a hundred years after its last performance at the Bolshoi Theatre. The author focuses on several aspects: the history of creation and staging of the opera in the XIX – early XX centuries, the metamorphoses of Pushkin's plot in different versions (ballet, theater performances, works of literature), the reasons for its popularity. The attitude of contemporaries and researchers to the opera Prisoner of the Caucasus is considered separately, what helps to reveal the reasons for its oblivion in the XX century. At the same time it explains why the directors V. Rylov and S. Bobrov offered today's audience a new version of the opera by Cui, where they tried to join in the plot formation the three main motives of literary source materials: The prisoner of the Caucasus by A. Pushkin, M. Lermontov and L. Tolstoy. The main changes made to the Krasnoyarsk version were reflected in the composition

of the opera, the introduction of the libretto into the text basis, the increase in the plot of the dramaturgic burden of the ballet scenes, as well as the decision of the finale.

**Keywords:** opera, C. Cui, A. Pushkin, “Prisoner of the Caucasus”, new edition, drama.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Gavrilova, L.V. (2019), “Prisoner of the Caucasus, the opera by César Cui: from oblivion to rebirth?”. *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 14–22.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10022. (in Russ).

В мае 2017 г. на сцене Красноярского театра оперы и балета состоялась премьера оперы Ц. Кюи «Кавказский пленник», которую вызвали из столетнего забвения Сергей Бобров – автор новой сценической редакции и хореографии и Владимир Рылов – музыкальный руководитель, автор новой версии либретто оперы и оркестровки. Показ спектакля в Москве в театре им. Н. Сац сопровождался большим количеством восторженных статей в различных средствах массовой информации. Все заговорили о возрождении забытой оперы. В связи с этим возникает ряд вопросов, которые хотелось бы обсудить в статье.

Главный из них можно сформулировать следующим образом: почему опера, которая до революции считалась едва ли не самой популярной из музыкально-театральных творений Кюи, была предана забвению, и приведет ли красноярская постановка к ее возвращению на сцену? Однако, прежде чем найти на него ответ, нужно поразмышлять над противоположным по своей сути вопросом: действительно ли она, как, впрочем, и другие оперы композитора, была столь востребована на сцене музыкальных театров в то время? Если да, то каковы причины их популярности и последующего забвения? Как оценивалась опера «Кавказский пленник» современниками? Чем объясняется необходимость создания новой редакции в XXI столетии?

Итак, попытаемся найти ответы на эти вопросы.

Приведу фрагмент из статьи В. Стасова 1894 г., написанной к 25-летию оперы Ц. Кюи «Вильям Ратклиф». «Все его главные музыкальные произведения, те, где он в самом деле всего себя выразил, принадлежат к оперному роду и без театральной сцены обходиться не могут, а театра им именно и не дают» (Стасов В., 1952). Из этой цитаты можно сделать вывод, что сценическая судьба пяти опер<sup>1</sup>, созданных композитором к этому времени, была отнюдь не легкой. Тем не менее, на рубеже XIX–XX вв. ситуация изменилась. В начале 1900-х гг. на разных московских сценах шли практически все оперы Кюи!!! Только на сцене Московской частной оперы С. Мамонтова в сезоне 1899/1900 г. на афише значатся пять опер композитора. В этом отношении очень показателен пример с «Кавказским пленником».

Напомню, что опера создавалась в 1857 г. и была завершена в апреле 1858 г. Выпускнику Николаевской инженерной академии поручику Цезарю Кюи тогда едва исполнилось 23 года. Он только начинал путь военного инженера и композитора, познакомившись с М.А. Балакиревым. Премьера была назначена на бенефис Павла Петровича Булахова в сентябре 1858 г. Композитор обсуждал с Булаховым исполнителей, а газета «Северная пчела» сообщала, что опера «усердно разучивалась», упоминая о замечательной горской лезгинке, «музыка для которой заимствова-

на из черкесских подлинных мотивов» (Назаров А., 1989, с. 41). Однако премьера так и не состоялась. Сам Кюи в качестве одной из причин называл неудачную оркестровку. Препятствием был и небольшой формат произведения – всего два акта, что не соответствовало требованиям дирекции императорских театров того времени. В 1881–1882 гг. опера была переработана автором – несколько изменены речитативы, добавлен средний акт, танцы в третьем акте, и главное, сделана новая оркестровка.

Премьера второй редакции состоялась в Петербурге, в Мариинском театре 4 (16) февраля 1883 г. под управлением Э. Направника. Партию Казенбека пел Ф. Стравинский, Фатиму исполняла М. Славина, Пленника – В. Васильев. Спектакль, несмотря на успех и полные сборы, был вскоре снят со сцены. Это стало следствием открытого письма Ц. Кюи, опубликованного 12 апреля 1883 г. в защиту «Хованщины» М. Мусоргского, отклоненной от постановки дирекцией императорских театров во главе с И. Всеволожским. Напомню, что Цезарь Кюи был не только военным инженером и композитором, но и не менее известным музыкальным критиком, вставшим на защиту Новой русской школы. Во многом неприязненное отношение к Кюи дирекции императорских театров и презрительное отношение, питаемое к его музыке целым рядом музыкантов, объясняется резким, порой язвительным тоном его статей и некоторыми личными качествами. Вероятно, этим можно объяснить нелегкий путь на сцену первых пяти опер композитора, созданных до 1890-х гг.

В 1885 г. появилась новая редакция оперы – на французском языке<sup>2</sup>,

созданная для премьеры во французском городе Льеже, состоявшейся 1 января 1886 г. Это была первая опера Новой русской школы, поставленная за рубежом. В Бельгию Кюи приехал вместе с Бородиным, который в своем письме в Россию сообщал о большом успехе спектакля.

Приведем даты последующих постановок «Кавказского пленника»:

1887 – Киев;

1893 – Оперное товарищество в Санкт-Петербурге;

1898 – Большой театр;

1899 – Московская частная опера;

1907 – Мариинский театр;

1909 (16 декабря) – премьера в Большом театре в постановке В. Лосского с Л. Собиновым в роли Пленника.

Эти свидетельства позволяют сделать вывод о достаточно успешной дореволюционной сценической судьбе «Кавказского пленника». Каковы причины этой популярности? Думается, их несколько.

Во-первых, необычайно высокая и все возрастающая популярность на протяжении XIX в. пушкинского сюжета, к которому в свое время обратились композитор и либреттист. Вот несколько фактов.

Пушкин написал поэму «Кавказский пленник» в 1820–1821 гг., в возрасте 22 года. В этом отношении есть определенная общность между создателями поэмы и оперы: Кюи писал «Пленника» в 1857–1858 гг., ему было 22–23 года, а его друг Виктор Крылов написал либретто в 19 лет<sup>3</sup>.

Это первая романтическая поэма Пушкина, в которой переживания героя были близки и самому автору, и его эпохе. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни к ее наслаждениям, эту

преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века», – писал А.С. Пушкин В.П. Горчакову в октябре–ноябре 1822 г. (Пушкин А., 1979, с. 52). Пушкин не очень высоко оценивал свое произведение: «Все это слабо, молодо, неполно...», он считал характер пленника неудачным.

Однако публикация поэмы в 1822 г. встретила восторженный прием читателей, что далеко не случайно. Все дело в историко-политической ситуации. Взаимоотношения России с Северным Кавказом на протяжении XIX в. были сложными и обострялись постоянными военными конфликтами. Это придавало пушкинской поэме особую актуальность. Уже в следующем году 15 января в Большом театре Петербурга состоялась премьера «большого пантомимного балета» Ш. Дидло «Кавказский пленник, или Тень невесты» на музыку К. Кавоса. 2 октября 1827 г. этот балет показали в постановке А. Глушковского в Москве. Действие балета разворачивается в условные славянские времена, пленник – это князь Ростислав, помимо этого был введен и образ его невесты Гориславы. Трагическая развязка в 3-актном спектакле превратилась в счастливый финал<sup>4</sup>.

В 1828 г. появляется «Кавказский пленник» М. Лермонтова, в котором ощутимо влияние пушкинского произведения (включая даже некоторые строки целиком). У Лермонтова герой утрачивает черты разочаровавшего в жизни молодого человека с «преждевременной старостью души», он тоскует по родине, свободе и далекой милой.

В 1835 г. была написана драма К. Бахтурина (одного из авторов будущего либретто «Руслана») «Пятнадцать лет

разлуки». Вторая картина «Плен у черкесов» очень близка «Кавказскому пленнику», правда автором был введен мотив коварства черкешенки, которая оклеветала пленника перед своим мужем, тот узнал об этом и убил ее. В 1897 г. драма была переделана артистом И. Шуваловым в драматическое представление из кавказской жизни трех действиях под названием «Кавказский пленник» (с пляской «Лезгинкой»). Были изменены имена персонажей, стихи заменены прозой (правда, фамилия Бахтурина нигде не была упомянута).

В 1859 г. издаются музыкальные номера к «Кавказскому пленнику», принадлежащие композитору А. Алябьеву. В 1872 г. в журнале «Заря» был опубликован рассказ Л. Толстого «Кавказский пленник».

В 1890 г. либретто В. Крылова было переделано А. Алексеевым-Яковлевым в драматические сцены «Кавказский пленник» для народного театра. С. Денисенко отмечает, что в народных театрах ставили «Кавказских пленников» достаточно много, так как пушкинский сюжет был необычайно популярен. «Виною тому – извечный кавказский конфликт, тема актуальная и на сегодняшний день. Эти пьесы призваны воспитывать и поддерживать у народа патриотические чувства» (Денисенко С., 2010, с. 104). Наконец, в 1898 г. появилась пьеса «Кавказский пленник» в трех действиях, четырех картинах для детского театра<sup>5</sup>.

Итак, на протяжении всего XIX столетия пушкинский сюжет оставался одним из популярных, порождая достаточно значительное количество произведений.

Возвращаясь к причинам возросшего интереса к опере Кюи в конце XIX в., нельзя не отметить, что пыл

полемики и споры вокруг Новой русской школы к этому времени давно утихли. Общественный авторитет Ц. Кюи необычайно утвердился: он неоднократно избирался почетным членом Петербургского отделения Русского музыкального общества, почетным членом Санкт-Петербургского Филармонического общества. К 1901 г. он уже оставляет постоянную критическую деятельность<sup>6</sup>. Поэтому не только «Кавказский пленник», но и другие оперы Кюи активно ставятся на рубеже столетий. Более того, начиная с 1898 г., Кюи обращается к жанру оперы практически каждые два года, создав еще 10 опер (среди них – 4 детские).

Для того чтобы объяснить причины забвения «Кавказского пленника» после 1910 г., обратимся к оценке современников. Они отмечали как несомненные художественные достоинства партитуры, так и ее очевидные недостатки. Приведем несколько мнений, среди которых весьма показательны высказывание П.И. Чайковского: «Это до крайности ничтожно, слабо, ребячески-наивно! А главное, курьезно, что критик, целую жизнь преследовавший рутину, на склоне лет дает оперу, рутинную до безстыдства!...» (цит. по: (Чешихин В., 1905, с. 238)).

Г-н Соловьев писал: «Кюи, холерик в своих статьях, в своей музыке – лимфатик. По своему дарованию Кюи лирик, но лирик без полета, мягкий, элегический...». Отмечая достоинства «Ратклифа», тем не менее критик подчеркивает, что «к драматической музыке Кюи не имеет призвания...» (Чешихин В., 1905, с. 238).

Вторит Соловьеву и Ларош, характеризуя Кюи как «элегического лирика, не лишённого искреннего и нежного чувства,

но чуждого силы и смелого полета, приятной и тщательной гармонии» (Ларош Г., 2017, с. 178).

В исследовании Всеволода Чешихина «История русской оперы» (с 1674 по 1903 г.), которое вышло в свет в 1905 г., отмечается, что «в творческой индивидуальности Кюи отсутствует драматический темперамент...». Но не менее важным видится и его замечание: «...не пошлая, не вульгарная, а хорошенькая и умненькая оперная музыка в лирическом, на французский лад, складе, без примеси немецкого тяжелого сентиментализма... Лучшая его опера в мелодическом жанре – “Кавказский пленник”» (Чешихин В., 1905, с. 242).

Дополним вышеприведенные высказывания оценкой творчества Ц. Кюи, данной Б. Асафьевым: «Композитор, лишенный симфонического размаха, неспособный к мужественно-сочному и театрально-декоративному письму, но всю жизнь очень стремившийся к крупным театральным концепциям. Акварелист по своим способностям и характеру мелоса и гармоний, хрупких и нежных, он хотел быть мастером больших концепций... Романс, салонная лирика – вот настоящая сфера Кюи... В опере он остается композитором отдельных удачных моментов, а не драматургом» (Асафьев Б., 1979, с. 40–41). В сноске также читаем о существенном недостатке композитора – «неспособность к драматическому развитию, мелкость форм» (Асафьев Б., 1979, с. 41).

Таким образом, в опере Ц. Кюи «Кавказский пленник» практически все современники и исследователи отмечали безусловные достоинства лирико-мелодического характера и недостатки драматургического плана. Как не вспомнить высказывание Ю. Энгеля: «Опера вряд ли когда-нибудь... найдет себе всеобщее

сочувствие, хотя как музыка это замечательная вещь, особенно для знатока» (цит. по: (Гозенпуд А., 1965, с. 74)). Именно этим, на наш взгляд, объясняется последующее забвение оперы и осознание необходимости создания новой редакции «Кавказского пленника» авторами красноярского спектакля – Владимиром Рыловым и Сергеем Бобровым.

На композиционном уровне они решили вернуться к двухактной структуре. Это привело к сокращению нескольких номеров: исключены № 8, 11, 12, 15, 16, 17, 20. Внутри других также есть купюры. Чаще всего это обусловлено желанием избежать многословных повторов, которых довольно много у Кюи в ансамблях. В то же время все вмешательства в партитуру являются следствием изменений, внесенных авторами новой редакции в сюжетно-образную структуру оперы. Проработав множество документов, связанных с оперой, они решили акцентировать ту сторону сюжетосложения, которая наиболее ярко проявляет художественное дарование Ц. Кюи – его лирико-мелодическое свойство. «Я воспринимаю это произведение как трогательную историю Ромео и Джульетты, просто иного времени и в иных обстоятельствах», – сказал в одном из интервью режиссер постановки Н. Кунигас (Мировая премьера).

Главной темой оперы становится тема любви, реализующаяся во взаимоотношениях Фатимы и Пленника. Практически это единственная драматургическая линия, которая имеет в опере развитие. Все остальные лишь намечены: Фатима – ее отец Измаил (имя Казенбека изменено в соответствии с французской редакцией оперы), Фатима – ее жених Абубекер, Фатима – Мариям. Конфликт религиоз-

ного противостояния мусульман и православных, который попытались обозначить Крюлов и Кюи введением образа мулы Фехердина и его вмешательства в судьбу Фатимы (он сообщил Измаилу о тайных встречах его дочери с пленником, ее измене вере Аллаха, он же подтолкнул Измаила к решению о необходимости убить русского), в красноярской редакции исключен<sup>7</sup>. Этим объясняются целый ряд купюр и текстовых замен<sup>8</sup>, однако восточная молитва в начале первого акта, которую поет мула, находясь на балконе зрительного зала, сохранена и выполняет очевидную декоративную функцию, создавая необходимую атмосферу местного колорита.

Фактически, если судить о драматургии оперы в ее новой редакции, то она стала еще более слабой в драматическом отношении и по своей сути – малоконфликтной. Внести необходимую динамику и внешнюю конфликтность удалось благодаря введению балетных сцен. Если у Кюи танцы по традиции помещены в третий акт и дополняют праздничный свадебный пир, то Бобров поставил целых четыре балетные сцены, которые значительно усилили зрелищный компонент спектакля<sup>9</sup> и восполнили недостаток кавказского колорита, о котором писали все критики оперы Кюи<sup>10</sup>.

Самой яркой из них, безусловно, является зажигательная Лезгинка, которая привлекла внимание публики с первых постановок оперы. Наиболее выразительной в лирическом плане стала сцена-воспоминание пленника о своей любимой – это настоящее балетное адажио в лучших традициях жанра, для которого использована музыка *Andantino* из вступления ко второму акту оперы Кюи. Данная

сцена навеяна «Кавказским пленником» Ю. Лермонтова: «Однажды, погружаясь в мечтанье, / Сидел он позднею порой...».

Два других балетных эпизода представляют собой сценический бой: в первом акте в результате сражения русский попадает в плен; в финале второго акта реализован сюжетный мотив из рассказа Л. Толстого: Фатиму и Пленника преследует погоня, которая реализуется в виде боя казаков и черкесов.

Подобное пересечение различных литературных первоисточников – Пушкина, Лермонтова, Толстого – далеко не случайно. Новая редакция содержит достаточно очевидное вмешательство В. Рылова в текст либретто Виктора Крылова, причем это не заимствование фраз и выражений из разных источников, а переписывание ряда фрагментов с соблюдением стилистики XIX столетия, в чем, безусловно, проявился талант Рылова. Тем самым вносятся любопытные штрихи к портретам персонажей. Так, Пленник обретает родину в граде Петра: «Ты далеко, холодный град Петров, тебя против воли покинул». Конкретизируется и тема любимой женщины: «Прощай и ты, кого звал милой, мою отвергла ты любовь...». Она закрепляется и в Арии Пленника (№ 6): «Лишь во сне я вижу образ той, чьи лобзанья пил ночью над Невой». Здесь можно обнаружить и парафраз на текст Лермонтова: «Путь кремнистый лежит предо мною, ночь тиха, небеса внемлят богу и звезда говорит со звездою»<sup>11</sup>. В Каватине

Пленника (№ 21) цитируется текст из пушкинского «Кавказского пленника» (в либретто Крылова его нет). Несколько измененные стихи из «Хаджи Абрека» Лермонтова используются в арии Абубекера (№ 13).

Наибольший интерес в новой редакции представляет решение финала. Дело в том, что в многочисленных версиях пушкинского пленника, о которых упоминалось выше, главной проблемой был именно финал. У Пушкина пленник переплывает Терек и спасается, а Фатима погибает, бросаясь в воды реки. У Кюи – Пленника освобождает Фатима и он убегает; черкесы, обнаружив это, призывают «убить изменницу», но Фатима закаляется со словами: «Карайте тех, кто вам принадлежит. А я принадлежу Пророку и Аллаху, но не вам». У Толстого и Жилин, и девочка Дина остались живы. Рылов и Бобров в финале соединили сюжетный мотив погони Толстого и лермонтовскую концовку<sup>12</sup> – выстрел убивает обоих героев: последнюю фразу: «О, всеблагое! На суд иду я твой!» – поют вместе Фатима и Пленник.

Итак, каков итог наших размышлений? Можно ли говорить о том, что красноярская постановка «Кавказского пленника» Кюи положит начало возрождению забытой русской оперы XIX в. на театральной сцене? Думается, лучшим ответом станет крылатая медийная фраза: «Время покажет».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кавказский пленник (1858), Сын мандарина (1859), Млада (1-й акт;

остальное сочинили Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин

и Л.Ф. Минкус; 1872), Вильям Ратклиф (1868), Анджело (1875).

<sup>2</sup> Перевод сделала бельгийская графиня Луиза де Мерси-Аржанто, чья дружба с Ц. Кюи воплотилась в 3000 писем: она была знакома с Ф. Листом, Ш. Гуно, К. Сен-Сансом, А. Рубинштейном и многими другими представителями музыкальных и литературных кругов Европы, с особой любовью относилась к русской музыке, страстно пропагандировала ее.

<sup>3</sup> «Мы выбрали сюжетом пушкинского “Кавказского пленника”, – вспоминал либреттист. – Десятилетним юношей я драматизировал поэму, применяясь к формам оперных либретто, и Кюи горячо взялся за работу. Он писал оперу не последовательно, а отдельными номерами, к чему более расположен в данную минуту; таким образом, второй акт был написан ранее первого... в апреле 1858 года опера вся была кончена» (Назаров А., 1989, с. 41).

<sup>4</sup> Подробно о постановке см. книгу А. Гозенпуда (1959) и статью И. Боглачевой (2019).

<sup>5</sup> В книге Сергея Денисенко еще приводится пьеса В. Шалковского на сюжет «Кавказского пленника» Пушкина и Лермонтова, но без указания даты создания.

<sup>6</sup> Изредка его статьи публикуются в прессе. В них сохраняется тот же

острый стиль. Пример тому публикация в петроградской газете «Новое время» в 1917 г. под названием «Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором».

<sup>7</sup> Можно вспомнить, что Кюи сам отмечал недостаточную проработанность этого персонажа.

<sup>8</sup> Например, в тексте слово «христианин» заменяется на «русский пленник».

<sup>9</sup> Этому также способствовало приглашение для постановки в качестве консультанта народного артиста Чеченской Республики, художественного руководителя Чеченского государственного ансамбля танца «Вайнах» Аднана Мажидова. Важную роль сыграла и новая оркестровка партитуры, выполненная В. Рыловым.

<sup>10</sup> «Опере, разумеется, вредит бледность ее восточного колорита», – отмечает В. Чешихин (1905, с. 242).

<sup>11</sup> Лермонтов: «Выхожу один я на дорогу: / Сквозь туман кремнистый путь блестит; / Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездой говорит».

<sup>12</sup> «Как вместе с ним поражена,  
Без чувства падает она;  
Как будто пуля роковая  
Одним ударом, в один миг,  
Обеих вдруг сразила их.  
Но кто убийца их жестокой?  
...Убит гяур отца рукой».

#### ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.

Боглачева И. «Кавказский пленник» на сцене Большого театра в Петербурге. URL: [http://lermontovka-spb.ru/m/колом\\_чт\\_2011\\_боглачева\\_и..docx](http://lermontovka-spb.ru/m/колом_чт_2011_боглачева_и..docx) (дата обращения: 15.04.2019).

Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.

Гозенпуд А. Оперный словарь. М.; Л.: Музыка, 1965. 479 с.

#### REFERENCES

Asaf'ev, B. (1979), *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian music. XIX and early XX centuries], Leningrad. (in Russ).

Boglacheva, I. "Kavkazskii plennik" na stsene Bol'shogo teatra v Peterburge ["Prisoner of the Caucasus" at the Bolshoi Theater in St. Petersburg], available at: [http://lermontovka-spb.ru/m/колом\\_чт\\_2011\\_боглачева\\_и..docx](http://lermontovka-spb.ru/m/колом_чт_2011_боглачева_и..docx) (Accessed 15 April 2019). (in Russ).

Cheshikhin, V. (1905), *Istoriya russkoj opery (s 1674 po 1903 g.)* [History of Russian

Денисенко С. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб.: Нестор-История, 2010. 494 с.

Ларош Г. Опера. Избранные статьи. М.: Юрайт, 2017. 345 с.

Мировая премьера. «Кавказский пленник». Возвращение через 100 лет. URL: <http://krasopera.ru/news/mirovaya-premyera-kavkazskiy-plennik-vozvrashcheniye-cherez-100-let.htm> (дата обращения: 01.04.2019).

Назаров А. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.

Пушкин А.С. Письмо Горчакову В.П., октябрь–ноябрь 1822 г. Кишинев // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 10. Письма. Л.: Наука, 1979. 711 с.

Стасов В. Цезарь Антонович Кюи: Биограф. очерк // Стасов В. Избранные сочинения: В 3 т. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. М.: Искусство, 1952. URL: [http://az.lib.ru/s/stasow\\_w\\_w/text\\_1894\\_vezar\\_antonovich\\_kyui.shtml](http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1894_vezar_antonovich_kyui.shtml) (дата обращения: 12.04.2019).

Чехихин В. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб.: у И. Юргенсона, 1905. 648 с.

opera (from 1674 to 1903)], Saint Petersburg. (in Russ).

Gozenpud, A. (1959), *Muzykalnyj teatr v Rossii: Ot istokov do Glinki* [Musical theater in Russia: from the origins to Glinka], Leningrad. (in Russ).

Gozenpud, A. (1965), *Opernyi slovar'* [Opera dictionary], Moscow. (in Russ).

Denisenko, S. (2010), *Pushkinskie teksty na teatral'noi stsene v XIX veke* [Pushkin texts on the stage in the 19th century], Saint Petersburg. (in Russ).

Larosh, G. (2017), *Opera. Izbrannye statii* [Opera. Selected Articles], Moscow. (in Russ).

Mirovaya prem'era. "Kavkazskii plennik". *Vozvrashchenie cherez 100 let* [World premiere. «Prisoner of the Caucasus». Return in 100 years.], available at: <http://krasopera.ru/news/mirovaya-premyera-kavkazskiy-plennik-vozvrashcheniye-cherez-100-let.htm/> (Accessed 01 April 2019). (in Russ).

Nazarov, A. (1989), *Tsezar' Antonovich Kyui* [Caesar Antonovich Cui], Moscow. (in Russ).

Pushkin, A.S. (1979), "Letter to Gorchakov V. P., October-November 1822 Chisinau". *Polnoe sobranie sochinenij V 10 t. T. 10. Pis'ma* [Complete works in ten vol., vol. 10. Letters], Leningrad. (in Russ).

Stasov, V. (1952), "Caesar Antonovich Cui: Biographical sketch". *Izbrannyye sochineniya: V 3 t. Zhivopis', skul'ptura, muzyka. T. 3* [Selected works in three vol. Painting, sculpture, music. vol. 3], Moscow, available at: [http://az.lib.ru/s/stasow\\_w\\_w/text\\_1894\\_vezar\\_antonovich\\_kyui.shtml](http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1894_vezar_antonovich_kyui.shtml) (Accessed 12 April 2019). (in Russ).

#### Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: [mgavrilova55@gmail.com](mailto:mgavrilova55@gmail.com)

#### Author information

Gavrilova Liudmila Vladimirovna, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: [mgavrilova55@gmail.com](mailto:mgavrilova55@gmail.com)

Поступила в редакцию 07.08.2019

После доработки 24.10.2019

Принята к публикации 05.11.2019

Received 07.08.2019

Revised 07.08.2019

Accepted for publication 05.11.2019

© Бегичева, О.В., 2019.  
УДК 784.3(740)  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023

## РУССКАЯ БАЛЛАДА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX в. ГЛАЗАМИ ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ

О.В. Бегичева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Волгоградский государственный институт искусств и культуры, Волгоград, 400001, Российская Федерация

**Аннотация.** В работе рассматриваются научные труды зарубежных ученых – С. Норкотта («Баллада без слов») и Джеймса Паракиласа («Баллады без слов: Шопен и традиция инструментальной баллады») в переводе автора данной статьи, посвященные исторической динамике музыкальной баллады. Цель – ознакомление отечественного читателя с позицией западного – английского и американского – искусствоведения относительно концепции жанрового архетипа баллады, ее релевантных признаков, а также места русской музыкальной баллады в европейской культуре. Освещаются отдельные вопросы теоретической рефлексии западного музыкознания, приводятся интересные факты из истории создания, публикации, трактовки программных источников русских оркестровых баллад, содержащиеся в двух названных работах зарубежных коллег. Это расширяет, уточняет и корректирует сложившееся представление отечественной музыкальной науки о таких произведениях, как «Воевода» П. Чайковского, «Тамара» М. Балакирева, «Алеша Попович» А. Танеева, баллады С. Ляпунова и А. Глазунова. Высказывается полемическая позиция, обозначающая иную точку зрения на типовые признаки романтической баллады в соответствии с научными представлениями автора статьи, выдвигающего тезис о существовании в романтизме двух типологических разновидностей жанра – табуированной и национально-исторической.

**Ключевые слова:** русская баллада, романтическая культура, Дж. Паракилас, С. Норкотт.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Бегичева, О.В. Русская баллада конца XIX – начала XX в. глазами зарубежных ученых. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 23–29.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023.

---

## THE RUSSIAN BALLAD OF THE END XIX – AND EARLY XX CENTURIES IN REVIEWS OF FOREIGN SCIENTISTS

O.V. Begicheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Volgograd State Institute of Arts and Culture, Volgograd, 400001, Russian Federation

**Abstract.** The paper discusses the scientific works of foreign scientists-Sidney Norcott ("Ballad without words") and James Parakilas ("Ballads without words: Chopin and the tradition of instrumental ballads") in the translation of the author of this article, devoted to the historical dynamics of musical ballads. The aim is to familiarize the domestic reader with the position of Western-English and American-art criticism regarding the concept of the genre archetype of the ballad, its relevant features, as well as the place of the Russian musical ballad in European culture. The article highlights some issues of theoretical reflection of Western musicology, provides interesting facts from the history of creation, publication, interpretation of program sources of Russian orchestral ballads contained in the two works of foreign colleagues. This expands, clarifies and corrects the existing idea of the traditional musical science about such works as "Voivode" by P. Tchaikovsky, "Tamara" by M. Balakirev, "Alyosha Popovich" by

A. Taneyev, Ballads by S. Lyapunov and A. Glazunov. A polemical position is expressed, indicating a different point of view on the typical features of a romantic ballad in accordance with the scientific ideas of the author of the article, who puts forward the thesis about the existence in romanticism of two typological varieties of the genre-taboo and national-historical.

**Keywords:** Russian ballad, romantic culture, J. Parakilas, S. Norkott.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Begicheva, O.V. (2019), "The Russian ballad of the end XIX – and early XX centuries in reviews of foreign scientists", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 23–29.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023. (in Russ).

Исследование музыкальной романтической баллады американским ученым Джеймсом Паракиласом считается самым крупным и авторитетным трудом зарубежного искусствоведения. Его монография «Баллады без слов: Шопен и традиции инструментальной баллады», выпущенная издательством «Amadeus Press» в 1992 г. (Parakilas J., 1992), продолжает линию, прочерченную английским музыковедом, культурологом, крупным общественным деятелем Сиднеем Норкоттом (1942). В книге «Баллада в музыке», изданной в Оксфорде за 50 лет до выхода в свет научного бестселлера Дж. Паракиласа, автор разметил «карту балладного жанра», оставив открытым вопрос, какие произведения (помимо вокальных или хоровых) можно считать балладами<sup>1</sup>.

Спустя полвека взгляд из-за Атлантики утвердил в правах «баллады без слов» (авторское название фортепианных баллад Ф. Шопена, которое впоследствии было сокращено редактором «Всеобщей музыкальной газеты»), отдав должное истории, рассказанной в звуках «от имени» темы-персонажа по формуле поэтической баллады. Паракилас поднял непростую для музыкальной науки историю теоретического обоснования жанра инструментальной баллады, которой более полувека было отказано в праве на самостоятельность жанровой модели, несмотря на огромную популярность

и многочисленность ее художественных образцов в музыкальной культуре романтизма.

Без понимания требований слушательской, исполнительской, композиторской аудитории XIX столетия сегодня не будут ясны трудности, возникающие на пути научной рефлексии в интерпретации американского исследователя, поэтому сначала осветим этот вопрос, а затем перейдем к характеристике инструментальных баллад русских композиторов. Как отмечает Паракилас, баллада в романтизме появилась как реакция прогрессивных деятелей искусства на засилье аристократической салонной культуры, как протест против мертвого опыта итальянской оперной традиции, когда С.Т. Кольридж поднял знамя борьбы, объявив живым источником поэзии фольклорную песню, увидев в балладе «истинную природу музыки». Начало сближения поэтической, затем музыкальной баллады с фольклором было положено в Поэмах Оссиана, бюргеровской «Леноре», «Песнях шотландской границы» В. Скотта, которые для европейской публики были открыты в начале XIX в.

Однако, как отмечает ученый, композиторы, отвечая на запросы слушательской аудитории, писали свои баллады по «оперной канве». Первой альтернативой итальянской оперной арии выступили балладные песни И. Цумпштега.

В преддверии нового столетия это были самые смелые, яркие и удачные опыты композиторской работы в балладном жанре. Уже спустя четверть века в Германии сложилась композиторская школа, адаптирующая фольклорный материал к академической традиции. Среди ее флагманов – К. Лёве, сумевший в своих сочинениях соединить драматические элементы и повествовательную стилистику – прием, получивший кульминационное выражение в творчестве Ф. Шуберта.

Как справедливо замечает Паракилас, без такого пути, пройденного вокальной балладой, появление инструментальных баллад Ф. Шопена было бы невозможно. Утверждение в них повествовательной стилистики, не теряющей красоты и гибкости речи, работа с музыкальной темой, как с героем в оперной сцене, персонификация тематического материала при отсутствии программы – вот, казалось бы, сложившийся алгоритм жанра, явленный признанным мастером баллады. Однако композиторы, увидев новаторские идеи польского гения, не прониклись глубиной его открытий, не стали следовать курсу, взятому Шопеном и, номинируя свои опусы как баллады, копировали стилистическую, а не жанровую модель его баллад.

Неслучайно, когда в 1836 г. появились первые баллады К. Вик и Ф. Шопена, издатели не поспешили признать новый жанр и включить его в свои словари. Лишь спустя сорок три года у Дж. Гроува появляется первая публикация о балладе (1879), но и здесь балладам Шопена, при упоминании блистательного качества его музыки, было отказано в новизне их жанрового профиля, поскольку, по мнению редактора, баллада не имела ни собствен-

ной формы, ни выделяющей ее среди прочих жанров индивидуальной содержательной характеристики.

Такое положение вещей Паракилас связывает с несколькими моментами. Во-первых, свою негативную роль сыграло то самое стилистическое подражание Шопену, которое вызвало к жизни немалое количество произведений, написанных по балладной канве, но не получивших этого жанрового имени. Во-вторых, образовалась огромная «шлаковая» продукция салонных пьес, номинированных как баллады, но таковыми не являющихся, наконец, в творчестве других композиторов выделилась ветвь жанра, отличная от шопеновских баллад. Все это вместе взятое затрудняло установление жанрового портрета «баллады без слов».

Таким образом, даже в период своего расцвета баллада ускользала от теоретической дефиниции. Точнее сказать, она осознавалась только как поэтический опус или как жанр вокальной музыки. Со времен Дж. Гроува, с сожалением высказывается Паракилас, музыкальная наука в этом вопросе не сильно продвинулась вперед.

Подтверждением изложенному служит научная позиция С. Норкотта, который вначале в исследовании весьма уклончиво характеризует балладу, предпочитая «прятаться» за оригинальной цитатой из книги своего коллеги по университету литературоведа Уильяма Кера, где, по сути, ничего не сказано о признаках жанра, а затем отказывает инструментальной балладе «в правах» на жанровое имя<sup>2</sup>. Приводим его слова: «К сожалению, композиторы, как и поэты были предрасположены к неразборчивости в использовании термина баллада. Хоровые баллады, само собой, эффективны и удобны для

длительного повествования, но использование термина для инструментальных композиций (от сольных фортепианных до оркестровых партитур) не является органичным...» (Northcote S., 1942, p. 12). И хотя в монографии приведены подобные примеры, помещенные в раздел «Divers Ballads», ученый не признает их в качестве балладных образцов.

Итак, перед Паракиласом стояла задача определиться с релевантными признаками инструментальной баллады. С этой целью ученый максимально расширил географию жанра и исполнительский состав. Так музыковедом были выделены и обоснованы два вида инструментальной баллады – небольшое повествование в традициях песенного жанра в фольклорном духе (брамсовского типа) и развернутая драматическая поэма (шопеновского типа). На протяжении всего исследования автор постоянно обращается к названным моделям, показывая их трансформацию в различных национальных культурах, в том числе и в России. Однако, чтобы понять специфику русских баллад, необходимо проследить преемственность жанровых традиций, выстроенных в монографии как передача эстафеты от одной страны к другой.

Выделяя в первых рядах оркестровые баллады «немецкоговорящих» стран Европы («German-Speaking Countries»), развивающих шопеновскую модель драматической «истории в звуках», Паракилас отмечает значительную роль программности в их сочинениях. Затем рассматривает баллады Франции и Британии. Парадокс французских баллад, по мнению ученого, заключался в обращении композиторов к немецкой литературе – Г. Бюргеру, Л. Уланду, И. Гёте – и как следствие в развитии тенденций программной оркестровой баллады в своей стране.

Принятие французами традиций прусской культуры уходит корнями в историю Франко-прусской войны 1871 г. Подчеркивая, что многие французские композиторы были участниками обороны Парижа, американский историк музыки объясняет причины франко-немецкой творческой ассимиляции. Музыка объединенной Германии, где процветала мифологическая драма Р. Вагнера, напоенная духом древних легенд, для К. Сен-Санса, С. Франка, В. Д'Энди, П. Дюка стала художественным открытием. Они с энтузиазмом изучали симфонические поэмы Ф. Листа, а в немецкой поэзии нашли для себя живой источник национального духа. Так, концепция «Леноры» А. Дюпарка более соответствует вагнеровской идее любви-в-смерти, манифестируемой в «Тристане и Изольде», нежели традициям средневековых французских баллад. Их оркестровые сочинения<sup>3</sup> укрепили позиции жанра в инструментальной музыке последней трети XIX столетия, затем передав эстафету странам славянской Европы, включая Россию.

Из сочинений русских композиторов в поле зрения ученого попадают «Воевода» П. Чайковского, «Тамара» М. Балакирева и непрограммные баллады С. Ляпунова, А. Танеева<sup>4</sup>, А. Глазунова. Трудно не согласиться с американским музыковедом в том, что шедевры П. Чайковского, М. Балакирева были написаны по мотивам баллад, входящим в золотой фонд славянской литературы периода ее наивысшего расцвета.

Кстати, сильной стороной монографии Паракиласа является погружение анализируемых произведений в широкий культурно-исторический контекст и пророчечность «биографических» деталей некоторых опусов. Автору до-

статочно указать на незначительную деталь и меняется сложившееся представление об известном сочинении. Например, вызывает интерес упоминание о творческом союзе П. Чайковского и Э. Направника, связывающем их не только линией оперных премьер, где Направник выступал в качестве дирижера «Орлеанской девы», «Пиковой дамы», «Иоланты», но и разработкой общих сюжетов – «Франчески да Римини» и «Воеводы»<sup>5</sup>. Более того, как свидетельствует Паракилас, с подачи Направника, который в 1877 г. использовал этот балладный сюжет в вокальном сочинении для баритона с оркестром, возникает замысел «Воеводы» Чайковского.

Кроме того, в монографии есть упоминание о том, что Чайковский самостоятельно сделал перевод баллады, не используя пушкинскую версию, что расходится с принятой точкой зрения в отечественном музыкознании, которое опирается на партитуру, выпущенную в издательстве М. Беляева и содержащую на титульном листе указание на А. Пушкина «Из Мицкевича». В то же время известно, что баллада была уничтожена автором, позже собрана по оркестровым голосам и издана после смерти композитора. Именно эта тонкость, заключенная в прочтении перевода, до последнего времени составляла проблемный узел программного решения произведения, поскольку содержание «Воеводы» Чайковского сохраняло тесную связь с оригиналом и противоречило пушкинскому тексту, в котором пародирована модель табуированной баллады Мицкевича. Следовательно, П. Чайковский продолжил традиции западноевропейской оркестровой баллады<sup>6</sup>.

Называя «Воеводу» Чайковского «оперной сценой для оркестра», американский исследователь сравнивает это сочинение

с «Тамарой» Балакирева, считая, что русская оркестровая баллада выбрала путь экзотического Востока, заданный «Кавказской «Лорелеей»» с ее описательно-повествовательной программностью, нежели путь симфонической драмы «Воеводы». В качестве аргументов приводится «Шехеразада» Римского-Корсакова и ее повествовательная стилистика. Как представляется, в таких ссылках Паракиласа отчетливо проступает теоретическая недоработка признаков балладного жанра, имеющая место в монографии.

В качестве примера русской ориентальной баллады ученый обращается к анализу неизвестного в России опуса А. Танеева «Алеша Попович», который на титульном листе имел русский подзаголовок «Музыкальный эпизод по поэме графа А.К. Толстого», а во французском варианте именовался «Баллада по стихотворению графа А.К. Толстого» (Parakilas, 1992, p. 241). Поэтический источник повествует о похищении героем русских былин чужеземной царевны, ее оболыщение сладкозвучной песней и смертельные для обоих объятия реки. Жанровый анализ Паракиласа убеждает в том, что музыкальная разработка этого балладного сюжета наследовала традициям балакиревской «Тамары».

Однако трудно согласиться с американским взглядом на другой опус русской музыки – Балладу, ор. 2 С. Ляпунова, который также рассматривается как продолжение традиций Балакирева. Несмотря на то, что композиторов связывали тесные творческие узы ученика и учителя, на наш взгляд, С. Ляпунов открыл иной путь развития баллады. Аргументов о фольклорной природе тематизма, недостаточно, чтобы провести нити преемственности с Балакиревым

и тем более с Шопеном или Брамсом. Ни характер развития балладного действия, ни образный строй основных тем русский композитор не копировал с иностранных образцов. Неубедительны доводы зарубежного исследователя и относительно онейрических тенденций русской литературной баллады, пути, по которому, по мнению автора монографии, следовал в этом сочинении С. Ляпунов.

Еще более спорным представляется анализ Баллады, ор. 78 А. Глазунова. Точнее сказать, жанровый анализ, ожидаемый в ракурсе проблемы, заявленной в монографии, подменяется краткой характеристикой формообразующих принципов и образной характеристикой этой «лирической» музыки, построенной на ноктюрновой интонации.

Таким образом, становится очевидным, что обозначенный американским ученым критерий жанровой детерминанты инструментальной баллады в виде «музыкальной повествовательности» является нерелевантным. Однако нельзя не отдать должное автору самого крупного до настоящего времени исследования баллады в трудности описания бесконечного разнообразия форм повествовательности в музыке, таких как песенно-повествовательная стилистика, повествовательность как драматургическая доминанта балладного жанра, повествовательность, явленная в виде воплощенной программности. Все это в итоге, по мнению Паракиласа, рождает,

с одной стороны, «балладу без слов», моделирующую песню (ее строфичность, подражание простоте народного слога), с другой – моделирующую процесс *рассказывания песни* (последовательность репрезентативных событий, взятых из литературного жанра).

Взгляд на балладу в отечественном музыковедении в лице автора данной статьи строится на культурологическом подходе, обобщающем методологию, сложившуюся в целостной системе гуманитарного знания. Через обращение к культурфилософскому и мифопоэтическому дискурсам выявляются базовые категории жанровой поэтики (иррациональный страх и народный дух – *Geist eines Volkes* по И. Гердеру), что приводит к мысли о наличии в романтической культуре двух типологических моделей баллады романтизма – «табуированной» и «национально-исторической». В каждой из них просматривается жанрообразующая ситуация «встречи двух полярных миров» и в соответствии с особенностью воплощения названных миров выстраивается балладное повествование.

В рамках названной парадигмы Баллада С. Ляпунова находит свое место среди «национально-исторической» модели жанра; «Воевода» Чайковского, «Тамара» Балакирева и «Алеша Попович» А. Танеева относятся к типу «табуированной» баллады, а сочинение А. Глазунова может быть охарактеризовано как оркестровая пьеса с признаками балладного жанра.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Попутно хотелось бы отметить интересную деталь. К вокальным балладам в русской музыке С. Норкотт относит «Спящую княжну» А.П. Бородина, Песню Варлаама из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», Песню Варяжского

гостя из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», что не соответствует жанровой атрибуции этих сочинений, принятой в отечественном музыковедении.

<sup>2</sup> «Несмотря на Сократа и его логику, мы можем рискнуть, чтобы ответить на

вопрос, что такое баллада, сказав, что баллада – это “Милдамс из Биннори” и “Сэр Патрик Спенс” и “Трагедия Дугласов” и “Лорд Рональд” и что-то в этом роде» (слова У. Керра цит. по: (Northcote S., 1942, p. 1)).

<sup>3</sup> А. Дюпарк «Ленора» по Г. Бюргеру (1875), В. Д’Энди «Зачарованный лес» по Л. Уланду (1878), Ц. Франк «Проклятый охотник» по Бюргеру (1882), Фортепианный дуэт К. Сен-Санса по балладе Г. Гейне «Король Гарольд Харфагор»

(1880), П. Дюка «Ученик чародея» по И. Гёте (1897).

<sup>4</sup> Александр Сергеевич Танеев (1850–1918) – композитор, дальний родственник Сергея Ивановича Танеева.

<sup>5</sup> Баллада А. Мицкевича «Дозор» в пушкинском переводе именуется «Воеводой».

<sup>6</sup> Катастрофический финал, как драматургическое решение, идущее от Шопена, на которое указывает Паракилас, в конце XIX в. не было принято русской публикой. Подробнее об этом см.: (Бегичева О., 2018; Шевченко О., 2006).

### ЛИТЕРАТУРА

Бегичева О.В. Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: Жанровый обзор // Вестн. Адыгей. гос. ун-та. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 4. С. 206–211.

Шевченко О.В. Романтический балладный сюжет и его воплощение в «Воеводе» П. Чайковского // Музыкальная семиотика: Перспективы и пути развития: Сб. ст.: В 2 ч. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2006. Ч. 1. С. 206–211.

Grove Dictionary of Music and Musicians: In 2 volumes. Vol. 1. London: Macmillan and Co., 1879. 769 p.

Northcote S. The ballad in music. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1942. 124 p.

Parakilas J. Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade. Portland, Oregon: Amadeus Press. 1992. 360 p.

### REFERENCES

Begicheva, O.V. (2018), "The Romantic ballade in the Russian musical art of the 19–20th centuries: genre review". *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Adygeya State University. Series 2: Philology and Art Criticism], no. 4, pp. 206–211. (in Russ).

Grove Dictionary of Music and Musicians: In 2 vol. Vol. 1. (1879), London, Macmillan and Co. (in Eng).

Northcote, S. (1942), *The ballad in music*, London, New York, Toronto, Oxford University Press. (in Eng).

Parakilas, J. (1992), *Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade*, Portland, Oregon, Amadeus Press. (in Eng).

Shevchenko, O.V. (2006), "Romantic ballad story and its happening in «Voivode» by P. Tchaikovsky". *Muzykal'naya semiotika: Perspektivy i puti razvitiya* [Musical semiotics: Prospects and ways of development], part 1, Astrakhan, pp. 206–211. (in Russ).

### Сведения об авторе

Бегичева Ольга Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры  
E-mail: olilog@yandex.ru

### Author information

Begicheva Olga Viktorovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History and Theory of Music at the Volgograd State Institute of Arts and Culture  
E-mail: olilog@yandex.ru

Поступила в редакцию 05.08.2019  
После доработки 29.10.2019  
Принята к публикации 05.11.2019

Received 05.08.2019  
Revised 29.10.2019  
Accepted for publication 05.11.2019

© Ивачева, Д.А., 2019

УДК 781.9

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10024

## ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

Д.А. Ивачева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, 650056, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию проникновения театральности в фортепианное искусство с точки зрения внутритекстового и исполнительского ракурсов. Указаны общие основания актуальности выбранной темы исследования. Выявлены главные театральные атрибуты, через которые происходит взаимодействие театрального и музыкального искусств, а также сгруппированы по принципу внешнего и внутреннего проявления театральности. На основе изучения литературы, а также образцов исполнительского искусства, установлено, что главным внешним фактором театральности в фортепианном исполнительском искусстве является жест игрового аппарата и мимика. Основное содержание исследования составляет анализ фортепианной литературы с позиции внутреннего фактора театральности атрибутов. Показано, что таковыми являются образные составляющие, исходящие из особенного построения музыкального материала с точки зрения мелодии, ритма, штриха, агогики, формообразования, а также принципа развития. Значительное внимание уделяется изучению фортепианных парафраз Ф. Листа как прямого переноса театральности атрибутов в нетеатральный фортепианный жанр. Особенное внимание уделяется симфонической трактовке фортепиано Ф. Листом как модели оперного оркестра, вмещающей в себя два принципа выразительности: оркестровую мощь и колористические возможности. Выявлены театральные атрибуты с точки зрения вокальной природы первоисточника, принципов драматического развития, особенностей музыкальных характеристик персонажей. В заключении предлагается дальнейшее развитие изучаемой темы с расширенным подходом к анализу фортепианной литературы.

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, театральность, внешняя театральность, внутренняя театральность, театральные атрибуты.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ивачева, Д.А. Театральность в фортепианном искусстве. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 30–35. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10024.

---

## THEATRICALITY IN THE ART OF PIANO

D.A. Ivacheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, 650056, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the study of the penetration of theatricality into the piano art from the point of view of the text and performing angles. The General grounds of relevance of the chosen research topic are indicated. The main theatrical attributes through which there is an interaction of theatrical and musical arts are revealed, and also grouped on the principle of external and internal manifestation of theatricality. Based on the study of literature, as well as samples of performing arts, it is established that the main external factor of theatricality in the piano performing arts is the gesture of the game apparatus and facial expressions. The main content of the research is the analysis of piano literature from the position of the internal factor of theatrical attributes. It is shown that these are the figurative components coming from the special construction of the musical material in terms of melody,

rhythm, stroke, agogics, shaping, as well as the principle of development. Considerable attention is paid to the study of F. Liszt's piano paraphrases, as a direct transfer of theatrical attributes to the non-theatrical piano genre. Special attention is paid to the symphonic interpretation of the piano by F. Liszt, as a model of an Opera orchestra, which contains two principles of expressiveness: orchestral power and coloristic possibilities. Theatrical attributes are also revealed from the point of view of the vocal nature of the primary source, the principles of dramatic development, and the features of the musical characteristics of the characters. In conclusion, further development of the studied topic with an extended approach in the analysis of piano literature is proposed.

**Keywords:** piano art, theatrical, foreign theatrical, domestic theatricality, theatrical attributes.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Ivacheva, D.A. (2019), "Theatricality in the art of piano", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 30–35. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10024. (in Russ).

Понятие «театральность» в данной статье рассматривается как основополагающее глубинное свойство театра, имеющее содержательные характеристики, сформированные еще в античные времена. Выделившись из синкретического единства, существовавшего в Древней Греции, в самостоятельные виды искусства, с течением времени театр и музыка стали вступать во взаимодействие: некоторые атрибуты, характерные для театра, стали проникать в музыкальное искусство. Так, возникли новые жанры в музыке – оратория, опера, оперетта и т. д. Появился жанр фортепианной оперной обработки. В XX в. театр вызвал к жизни смешанные музыкально-исполнительские жанры – инструментальный и хоровой театр.

В музыкальном искусстве появляется театральность в виде специфических средств. Она может проявлять себя посредством игры актеров, пространственного перемещения персонажей, мизансцены, пантомимики, жестикуляции, сценического освещения, костюмов и т. д. Глубинное взаимовлияние вызывает скрытую театральность в жанрах инструментального исполнительского искусства: в малых формах, сонатах, концертах.

Существуют работы, где прослеживается механизм перенесения «картинно-образительных» приемов драматургии из

оперного творчества в инструментальные и симфонические жанры. К таким относятся труды А.А. Соловцова (1984), Б.В. Асафьева (1932). Помимо широко известных исследований о театральности в музыке В. Конен и Т. Курьшевой в статьях А.В. Ляхович и М.Ю. Перепелица рассматривается проникновение театральности в нетеатральные музыкальные жанры. А.В. Ляхович (2018) утверждает, что театральность в музыкальном искусстве предстает в единстве образно-демонстрационных факторов и обретает два условия своего бытия – внешнюю и внутреннюю театральность.

М.Ю. Перепелица (2015) выделяет три типа театрализации в нетеатральных музыкальных жанрах:

- внутреннюю;
- внешнюю;
- двойную, совмещающую оба типа.

Внешняя театральность обнаруживает себя через визуальный ряд: декорации на сцене, подключающие в современном мире инновационные технологии. В исполнительском искусстве к внешним факторам театральности относятся мимика и исполнительский жест игрового аппарата инструменталиста. Фортепианное исполнение с включением активных пластических элементов, таких как мимика,

жест, обретает новые ресурсы музыкальной выразительности.

Следует подчеркнуть, что существуют музыкальные сочинения, требующие особого внимания к проявлению мимических и жестикуляционных эффектов в игре. К таким относятся гротескные пьесы Д.Д. Шостаковича и С.С. Прокофьева, а также комические сочинения Д. Скарлатти и Й. Гайдна. Интонационный персонаж в подобной инструментальной музыке отличается выпуклостью, яркостью построений. В данном случае примечательно высказывание австрийского пианиста Альфреда Бренделя: «...никто не ошибается с первой частью “Лунной” как с веселой пьесой, в то время как веселое начало указанной Сонаты C-dur Гайдна легко делают звучащим безжизненно и тупо. В последнем случае еще перед тем, как прозвучит первая нота, пульсирующий сигнал должен исходить от исполнителя к публике: “Внимание! Мы открыты для озорства”» (Меркулов А., 2014, с. 31).

Внутренняя театральность музыки главным образом присутствует на интонационном уровне. Как пишет А.В. Ляхович, основа ее проявления в поэзии, музыке, танце – «изначальное образное родство выразительных приемов этих видов искусства. Синтезирующим коэффициентом этого родства, его общим знаменателем является театр» (Ляхович А., 2018, с. 79). Посредством прямых и опосредованных аналогий с театром внутренняя театральность выражается через конфликтность, драматичность, контрастность, условность, экспозиционность, персонажность, гиперболизированность образа. В частности, А.В. Ляхович один из атрибутов называет «образной театральностью» (2018, с. 4).

Исходя из анализа литературы, особо следует подчеркнуть задачу описания

полного списка атрибутов театральности, раскрытия их системного устройства и взаимодействия.

Ярким примером театральной экспозиционности являются произведения-миниатюры, развивающие единый предельно характерный образ. Это объясняется сверхвыразительностью интонационного персонажа, стабильностью, узнаваемостью его маски. В этом плане подобная театральность присуща «Сарказмам» и «Мимолетностям» С.С. Прокофьева, многим пьесам из цикла Р. Шумана «Бабочки», а также «Евзебию» и «Флорестану» из «Карнавала». Каждая пьеса циклов Шумана построена в одной образной сфере, которая не получает дальнейшего развития в последующем номере. В данном случае можно провести параллель с номерной структурой сценического действия. В сменяющихся друг друга произведениях цикла трансформируются декорации, персонажи, образуя контраст.

Существует особый жанр фортепианной музыки, в который переносятся многие атрибуты театра. Таковым является парафраза (обработка, фантазия) на темы из опер. Причина создания многочисленных транскрипций, переложений, парафраз для фортепиано заключается в их роли в музыкальной культуре XIX в. В это время опера становится главным музыкальным жанром в Европе, но услышать ее можно было только в театре. Для привнесения ее в широкую музыкальную культуру городов, лишенных оперного театра, для распространения в кругах любителей музыки композиторы обратились к единственному инструменту трансляции музыки в социуме – фортепиано. Возникает огромный класс музыкальных транскрипций переложений опер, балетов, симфоний, танцев и т. д. Тем самым закрепляется важная функция фортепиано в музыкальной культуре – роль универсаль-

ного инструмента музыкальной культуры, замена музыкального театра в его отсутствии. Это проявлялось в многочисленных аккомпанементах к оперным ариям и в сольных фортепианных произведениях жанра транскрипций и парафраз.

Наиболее известным композитором, преуспевшим в написании такого рода произведений, был Ференц Лист. Его многочисленные парафразы на темы из опер В. Моцарта, Дж. Верди, Р. Вагнера, В. Беллини и др. отличаются особой театральной яркостью, для передачи которой задействованы все фортепианные выразительные средства без исключения. В этой системе средств особая роль отводилась фортепианной фактуре и выбору главных в драматургии оперных номеров для последующей обработки.

Симфонизация фортепианного звучания Листом происходила за счет усиления оркестровой мощи инструмента, а также расширения колористических возможностей. Эти два метода оркестровой трактовки инструмента стали атрибутами всего листовского стиля, особенностями его фактуры как способа фортепианного изложения содержания музыки.

«Оркестровка» фортепианного звучания осуществляется с помощью таких типов выразительных средств, как фактура, тембр и фразировка. В подобном музыкальном полотно, как правило, встречается оркестровая длинная фраза, тембрально глубокое звучание баса, распределение мелодии в среднем регистре (группа струнных), а в верхнем – прозрачное, «кристальное» звучание «оркестровой» фактуры. Наиболее распространенные приемы оркестровой трактовки фортепиано – виртуозные пассажи, одним броском охватывающие всю клавиатуру, многослойная, усложненная фактура, напоминающая оркестровую партитуру, фактурное подражание инструментам оркестра.

Важно, что развернутая вертикаль аккордового изложения в широком расположении создавала особые возможности. При динамическом преобладании средних и нижних звуков аккорда возникал особый колорит, особый тембр звучания.

Два приема (динамический и колористический) дают право говорить о многослойности фортепианной фактуры за счет функционального распределения ее частей, охвата всего диапазона фортепиано, разделения главного и второстепенного. Итак, приемы колористической трактовки фортепиано, динамизация, многослойность и фактурное подражание развивали возможности оркестровой трактовки фортепиано, задуманной еще Бетховеном в его Сонатах. В свою очередь оркестровая трактовка фортепиано отсылала, указывала на оркестр оперного театра, тем самым возникал один из множества атрибутов «театральности» фортепианного искусства. Оркестр, моделируемый фортепианными средствами, создавал столь необходимый фон, аккомпанемент для вокальных персонажей, переданных фортепианными средствами.

Один из главных атрибутов театральности – «музыкальное тематическое указание через контекст». В этом плане уже в начале XIX в. на первое место по популярности выходит опера.

Примечательна следующая цитата Бетховена: «Хорошую, сильную, короче говоря, настоящую музыку больше не понимают. Так, так, право так, венцы. Россини и его эпигоны – вот ваши герои. Моего они больше ничего не хотят» (Курковский Г., 1939). Так еще при жизни Бетховен был очевидцем гибели своих творческих принципов, а уже в 1840-х гг., по замечанию Игнаца Мошелеса, солнцем Вены был не Бетховен и не Моцарт, а Доницетти.

Высшее достижение салонной культуры – оперные фантазии Сигизмунда Тальберга. Австрийский музыкальный педагог, композитор и критик Август Вильгельм Амброс писал о них: «Сквозь ослепительные бравурные пассажи улыбаются знакомые мелодии, ясно звучат певучие *Andanti*, которыми пианист так охотно наделяет свои фантазии – тонкий и остроумный пианистический перевод увлекательного исполнения какой-либо большой итальянской певицы, вчера безгранично восхищавшей высокопоставленные ложи в роли Нормы, Лукреции или Лючии. В то время, как в дисканте увлекательно звучит пение Малибран или Паста, Рубини поет свою “каватину пирата”, а из глубины раздается мощный голос Лаблаша» (Ambros A., 1872, p. 110).

Публика, любители музыки знали оперы наизусть, их пели, напевали, подбирали по слуху дома, ждали нотных переложений и т. д. Поэтому с точки зрения музыкально-тематического указания через контекст – социальный, культурный, музыкальный – тема в парафразе и тема в некотором новом фортепианном сочинении воспринимались по-разному. Тема парафразы сразу же вспоминалась, указывала на оперу, была театральной, неизвестная же инструментальная тема таковой не являлась.

Еще один признак переноса театральной оперного жанра – вокально-текстовая (вербальная) природа мелодии, когда в мелодическом движении ощущается логика слова. Иногда парафраза создается на материале оперы, наиболее ярко воплощающем основной конфликт. Так, «Парафраза на темы из оперы “Риголетто”» построена на основе одного только номера – четырех тем квартета из третьего действия оперы. Именно этот номер оперы является драматическим узлом всей оперы, в музыке которого переплелись

основные интонационные сферы произведения: легкомысленного Герцога, страдающей Джильды, кокетливой Маддалены и скорбящего отца Риголетто. В данном случае театральные характеристики оперного жанра проявляются через перенос в фортепианную парафразу номера, в котором происходит основная завязка конфликта, стягиваются все сюжетные линии оперы.

«Парафраза на темы из оперы “Дон Жуан”» построена иным способом: здесь избираются наиболее значимые темы из оперы для раскрытия главного конфликта: трагический диалог Командора и Дон Жуана из финала оперы, дуэт Дон Жуана и Церлины, а также знаменитая «ария с шампанским» Дон Жуана. Эти темы впоследствии переплетаются согласно сюжету оперы. Главной здесь является тема Командора, она же и образ возмездия. Эта тема внедряется в материал дуэта, как бы искажая высокие чувства. После блестящей арии Дон Жуана тема вновь проходит на органном пункте *b*. Эта тема – драматический контрапункт в развитии парафразы.

Итак, пройдя долгий путь взаимодействия и образуя новые жанры, театральность проникает в фортепианное творчество посредством ряда атрибутов театра, выраженных на внешнем и внутреннем уровнях. С позиции внешней театральности исполнение пианиста выступает как зрелищное представление. Глубинное проникновение и взаимовлияние театральности проявляется посредством динамического развития, наличия конфликта, контраста образов, персонажей, гиперболизированно выраженных на интонационном уровне. Однако включение в сочинение разного рода украшений, сложного ритмического или мелодического рисунка, ярких цезур, узнаваемость мелодии, симфоничность фактуры еще не

предполагает, что произведение театрально. В данном случае театральность возникает как результат комплексного действия множества компонентов, находящихся в системном единстве.

Система театральных атрибутов требует своего дальнейшего изучения, а расширение списка образцов театральности в фортепианной литературе – интереснейший предмет для исполнительского анализа.

#### ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи, материалы. М.: Музгиз, 1932. С. 32–57.

Курковский Г.В. Бетховен-пианист // Радянська музика. 1939. № 1. Сокр. пер. с укр. Е.М. Зингера.

Ляхович А.В. Проявление театральности в нетеатральных музыкальных жанрах. URL: <http://artem-lyakhovich.99k.org/Res/teatr.htm> (дата обращения: 15.11.2018).

Меркулов А.М. Мимика и жестикация пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Учен. зап. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. 2014. № 2. С. 22–48.

Перепелица М.Ю. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах // Искусство и образование. 2015. № 1. С. 77–94.

Соловцов А.А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 398 с.

Ambros A. Bunt Blatter. Leipzig, 1872. 110 p.

#### REFERENCES

Ambros, A. (1872), Bunt Blatter, Leipzig. (in Germ.)

Asafiev, B.V. (1932), “Musorgsky’s Musical and aesthetic views”. *Musorgskii. K pyatidesyatiletiiyu so dnya smerti. Stat’i, materialy* [Musorgsky. To the fiftieth anniversary of his death. Articles, materials], Moscow, pp. 32–57. (in Russ).

Kurkovskii, G.V. (1939), “Beethoven-pianist”, Радянська музика, no. 1, translated by E. M. Zinger. (in Russ).

Lyakhovich, A.V. “Manifestation of theatricality in non-theatrical musical genres”, available at: <http://artem-lyakhovich.99k.org/Res/teatr.htm> (Accessed 15 November 2018). (in Russ).

Merkulov, A.M. (2014), “Facial expressions and gestures of the pianist in the system of performing expressive means”. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scientific notes of the Russian Academy of music Gnesin], no. 2, pp. 22–48. (in Russ).

Perepelitsa M.Yu. (2015), “Manifestations of theatricality in non-theatrical musical genres”. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], no. 1, pp. 77–94. (in Russ).

Solovtsov, A.A. (1984), *Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov. Oчерk zhizni i tvorchestva* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Essay of life and creativity], Moscow. (in Russ).

#### Сведения об авторе

Ивачева Дарина Андреевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения Кемеровского государственного института культуры  
E-mail: darinaivacheva1308@yandex.ru

#### Author information

Ivacheva Darina Andreevna, Lecturer of the Department of Conducting and Academic Singing at the Kemerovo State Institute of Culture  
E-mail: darinaivacheva1308@yandex.ru

Поступила в редакцию 25.06.2019  
После доработки 05.11.2019  
Принята к публикации 07.11.2019

Received 25.06.2019  
Revised 05.11.2019  
Accepted for publication 07.11.2019

© Гвоздев, А.В., 2019

УДК 78.075

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10026

## М.Б. ПИТКУС – СКРИПАЧ-ВИРТУОЗ, ПЕДАГОГ, УЧЕНЫЙ

А.В. Гвоздев<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена анализу многогранной творческой деятельности скрипача-виртуоза, замечательного педагога и ученого М.Б. Питкуса – профессора МГК им. П.И. Чайковского, ученика и ассистента великого А.И. Ямпольского. Кратко показан его жизненный и творческий путь. Периодом наиболее интенсивной концертной деятельности музыканта стали 30–40-е гг. XX в.: выступления с сольными и камерными программами, в качестве солиста – с московскими симфоническими оркестрами. Принципы высочайшей художественной требовательности профессор неукоснительно проводил и в педагогике. Ее целью являлось воспитание личности, обладающей широким художественным кругозором, скрипача-виртуоза, способного убедительно воплотить творческие идеи в интерпретации. Метод достижения этой цели основывался на углубленной работе по двум основным направлениям: усилить те грани мастерства, которые отстают в развитии; сконцентрироваться на раскрытии сильных сторон музыканта, которые позволят ему в будущем выделиться из ряда хороших скрипачей. Рассматривается научно-методический труд М.Б. Питкуса «24 каприза для скрипки соло Н. Паганини: Изучение и исполнение», где автором компактно анализируются: 1) содержательная сфера, близость некоторых капризов определенным жанрам; 2) строение формы, выявление ее «эволюции» в рамках всего цикла; 3) особенности тематизма, гармонического «почерка» композитора, моменты полифонии; 4) инструментальные приемы и средства выразительности, особенно те, которые получили развитие именно в творчестве Паганини; 5) различные версии аппликатуры и штрихов. Автором также предлагаются: варианты, эффективные для преодоления трудностей различного рода; советы технологического, технического, художественного порядка для решения многообразных творческих проблем.

**Ключевые слова:** М.Б. Питкус, жизненный и творческий путь, деятельность исполнительская и научная, педагогика.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Гвоздев, А.В. М.Б. Питкус – скрипач-виртуоз, педагог, ученый. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 36–44. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10026.

---

## M.B. PITKUS – VIOLINIST-VIRTUOSO, TEACHER, SCIENTIST

A.V. GVOZDEV<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The paper is devoted to the analysis of the multifaceted creative activity of a violinist virtuoso, a wonderful teacher and a scientist M.B. Pitkus – professor of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, a student and an assistant of great A.I. Yampolskiy. Brief presentation of his life and creative journey is described. The period of 1930–1940-th years of previous century was the time of the most intensive concert activity of the musician: he

performed solo and chamber programs, and as a soloist – with Moscow symphony orchestras. In his pedagogical activity, professor Pitkus also always strictly followed his principles of greatest creative perfectionism. In his pedagogical activity, professor Pitkus also always strictly followed his principles of greatest creative perfectionism. Its purpose was the upbringing of personality, which possesses spacious art mind of virtuoso violinist, who can convincingly bring creative ideas to interpretation. The method of reaching this goal was based on strengthened work in two main trends: strengthening the borderlines of proficiency, which lag in development; concentrating on development of musician's strong points, which let him become the outstanding violinist among the other good violinists in future. The article considers the scientific methodological work of M.B. Pitkus «24 caprices for violin solo by N. Paganini: Study and performance», where the author compact analyses: 1) substantive sphere, closeness of some caprices to certain genres; 2) the structure of form, discovery of its “evolution” in terms of the whole cycle; 3) the peculiarities of thematic invention of composer's harmonic pattern, the moments of polyphony; 4) the instrumental techniques and means of expression, especially those, which got the development exactly in Paganini's creative work; 5) different versions of finger notation and strokes. The author also offers: the variants, effective for overcoming various difficulties; recommendations of technological, technical, art character for solving multivarious creative problems.

**Keywords:** M.B Pitkus, life and creative journey, performance and scientific activity, pedagogics.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Gvozdev, A.V. (2019), “M.B. Pitkus – Violinist-Virtuoso, Teacher, Scientist”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 36–44. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10026. (in Russ).

Михаил Борисович Питкус – тонкий, глубокий музыкант, скрипач-виртуоз, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского – один из наиболее интересных учеников выдающегося педагога, профессора А.И. Ямпольского, внесший заметный вклад в отечественное и мировое скрипичное искусство. Однако, несмотря на незаурядные достижения, опубликованные сведения о М.Б. Питкусе и его деятельности крайне скудны. Цель настоящей статьи – в определенной мере восполнить данный пробел, в этом же видится ее актуальность и новизна. Среди задач работы – краткое описание жизненного и творческого пути, анализ его главного научно-методического труда, посвященного 24 каприсам Н. Паганини, характеристика основных педагогических принципов.

М.Б. Питкус родился 21 июля 1906 г. в Одессе в большой, малообеспеченной семье. Учиться на скрипке начал в музыкальной школе и продолжил в Музыкально-драматическом институте. Сейчас трудно найти све-

дения о его первых педагогах: в Личном деле профессора они отсутствуют. Можно только с уверенностью предположить, что замечательная художественная и инструментальная одаренность маленького скрипача в сочетании с квалифицированным руководством занятиями позволили сформировать ту профессиональную основу, которая обеспечила в будущем яркие творческие достижения.

Молодой человек рано остался без родителей и без средств к существованию; перебивался случайными заработками, связанными не столько с музыкой, сколько с физическим трудом, а вскоре вынужден был уехать в Пермь к старшему брату. В это тяжелое для него и страны время он решился написать незнакомому тогда А.И. Ямпольскому и получил в ответ теплое письмо, в котором известный профессор поддержал талантливого юношу, чем радикально повлиял на его дальнейшую судьбу.

В 1925 г. М.Б. Питкус поступает в Московскую государственную консерваторию

им. П.И. Чайковского в класс А.И. Ямпольского, где начинается его стремительный профессиональный рост. После окончания вуза Питкус принят по конкурсу в аспирантуру той же консерватории. Важным этапом творческого становления явилась работа в качестве солиста Московской государственной филармонии, а также деятельность в составе Персимфанса и группы солистов Государственного оркестра Союза ССР. Тогда же берет свое начало педагогическая «линия» его жизни: с 1932 г. он преподаватель Музыкального училища и ЦМШ-десятилетки (оба учебных заведения – при Московской консерватории).

После окончания аспирантуры М.Б. Питкус «сдал исполнительскую диссертацию (курсив мой. – А.Г.) с представлением в аттестационную комиссию ВКИ к степени кандидата»<sup>1</sup> и был принят на работу в МГК им. П.И. Чайковского в качестве ассистента А.И. Ямпольского. В эти и последующие годы он постоянно и с большим успехом выступал в концертах филармонии, передачах Всесоюзного комитета по радиовещанию. Так, с сопровождением различных московских симфонических оркестров им были исполнены Концерт И. Брамса, Поэма Э. Шоссона, Концертная сюита С. Танева. Он много играл в ансамблях с такими выдающимися музыкантами, как А.Б. Гольденвейзер, А.Ф. Гедике, с лауреатом Международного (им. Ф. Шопена, Варшава, 1932) и Всесоюзного (Москва, 1933) конкурсов Э.И. Гроссманом и другими пианистами. По отзывам коллег (А.В. Гаук, А.И. Ямпольский, Д.М. Цыганов и др.), для исполнительского стиля М.Б. Питкуса были характерны подлинная виртуозность, яркость, эмоциональность, которые органически сочетались со способностью проникновения в глубинную сущность исполняемой музыки.

Истинным патриотом М.Б. Питкус проявил себя в дни Великой Отечественной войны. В октябре 1941 г. он вступил добровольцем в Народное ополчение 8-й Краснопресненской дивизии, но по состоянию здоровья был отчислен. Однако уже в декабре 1941 г. в составе сборной концертной бригады он был направлен на Юго-Западный фронт. По возвращении М.Б. Питкус был зачислен во фронтовую бригаду Московской консерватории, которую возглавил струнный квартет под руководством Я.И. Рабиновича, куда (наряду с Питкусом) вошли Ю.И. Янкелевич и аспирант Б.М. Реентович. Эта бригада дала около шестисот концертов: в Сталинграде, на Северном Кавказе, на Западном, Карельском и других фронтах<sup>2</sup>.

«Работа протекала в различных условиях: на открытом воздухе, на аэродромах непосредственно у самолетов, на грузовиках. Много раз исполнители и слушатели подвергались воздушным налетам, пулеметному обстрелу с воздуха» (Акчурина-Успенская К., 1966, с. 514). Последняя поездка квартета совпала с завершающими месяцами войны. Вместе с бойцами Второго Белорусского фронта они на военной машине через Польшу и Германию проделали путь от Бреста до Берлина. Выступления квартета завершились участием в торжественном концерте в Берлине сразу после Победы. Бригада возвратилась в Москву с эшелоном победителей, что явилось безусловным признанием ее заслуг. За свою деятельность в эти годы М.Б. Питкус был награжден медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». Позже к этим наградам добавились орден «Знак Почета» и медаль «В память 800-летия Москвы».

После окончания войны, когда основной акцент в творческой деятельности М. Б. Питкуса сместился на педагогическую работу, он

регулярно, на протяжении нескольких десятилетий выступал в Малом зале Московской консерватории и на других концертных площадках Москвы с сольными и камерными программами, которые включали сложнейшие сочинения классического и современного репертуара. Профессор вышел на пенсию в 1984 г. за несколько месяцев до кончины.

Среди его многочисленных учеников: М. Черняховский, И. Двоскина, Л. Полонская, Л. Гозман, М. Швайнштейн, Т. Константинова, И. Пучкова, В. Трофименко, Б. Цуккерман, С. Чермак, Н. Илиеску, М. Симский, В. Агилин, М. Миндлин, А. Гвоздев и другие, которые вели, а некоторые еще и по сей день ведут интенсивную концертную, педагогическую и научную деятельность. П. Салиман-Владимирови А. Насупшаев стали главными дирижерами симфонических оркестров (в Якутске и Астане соответственно), А. Клиот – музыкальным редактором Центрального телевидения.

М.Б. Питкусу принадлежит целый ряд исполнительских редакций концертов, сонат и пьес для скрипки отечественных и зарубежных авторов. Среди неизданных: Концерты А. Вьетана № 2 и А. Дворжака, Соната № 1 А. Бабаджаняна (находятся у автора статьи) и др. Опубликованные редакции (позднее переизданные издательствами «Музгиз» и «Музыка») прочно вошли в концертный и педагогический репертуар скрипачей. В их числе:

1. Гендель Г.Ф. Соната ми мажор / Ред. скрипич. партии М. Питкус // Гендель Г.Ф. Сонаты для скрипки и фортепиано. М.: Музгиз, 1959. Тетр. 2. С. 9–11.

2. Чайковский П.И. Вальс-скерцо / Обр. В. Безекирского; аппликатура М. Питкуса. М.: Музгиз, 1957. 4 с.

3. Чайковский П.И. Вальс из «Серенады для струнного оркестра» (Переложение для скрипки и фортепиано Л. Ауэра) / Ред. скрипич. партии М. Питкус // Чайковский П.И. Избранные пьесы. М.: Музыка, 1967. С. 12–15.

4. Сарасате П. Избранные испанские танцы для скрипки и фортепиано / Ред. скрипич. партии М. Питкус // Сарасате П. Избранные произведения для скрипки и фортепиано. М.: Музыка, 1968. Вып. 3. С. 3–19.

5. Эрнст Г. Шесть этюдов для скрипки / ред. Я. Рабинович, М. Питкус. М.: Музгиз, 1952. 35 с.

Редакции профессора, помимо своего прямого назначения, несли в себе ясное воспитательное воздействие: они учили студентов более глубокому раскрытию образно-содержательной сферы музыки через выставление аппликатуры и штрихов. М.Б. Питкус (совместно с А.И. Ямпольским и Я.И. Рабиновичем) является составителем трех интересных и ценных сборников:

1. Этюды, упражнения и отрывки из сольной скрипичной литературы по различным разделам скрипичной техники / сост. А.И. Ямпольский, Я.И. Рабинович, М.Б. Питкус. М.: Музгиз, 1961. Ч. 1. Укрепление пальцев и развитие беглости. 76 с.

2. Этюды, упражнения и отрывки из сольной скрипичной литературы по различным разделам скрипичной техники / сост. А.И. Ямпольский, Я.И. Рабинович и М.Б. Питкус. М.; Л.: Музгиз, 1949. Ч. 2. Гаммообразное движение. 62 с.

3. Флажолеты: Этюды, упражнения и отрывки из скрипичной литературы / сост. А.И. Ямпольский, Я.И. Рабинович, М.Б. Питкус. М.: Музгиз, 1957. 7 с.

Итоговым масштабным творческим проектом профессора стала аудиозапись 24 капризов Паганини, осуществленная в последний год жизни. Запись, выполненную «с первого раза», сделал один из наиболее близких учеников – Борис Цуккерман. Она убедительно свидетельствует о том, что данный цикл занимал особое место в творческой биографии М.Б. Питкуса. Этот тезис подтверждает его незаурядный научно-методический труд «24 каприса для скрипки

солю Н. Паганини: *Изучение и исполнение*» (2019), к анализу которого мы и переходим.

Исследование было выполнено в начале 50-х гг. XX столетия как *теоретическая часть исполнительской кандидатской диссертации*, но по трагическим семейным обстоятельствам замысел не был реализован<sup>3</sup>. Позже, в 1980 г. профессор запланировал на ближайшие пять лет публикацию работы, но осуществить задуманное удалось лишь в 2019 г., уже после его смерти.

В качестве особенности и одного из достоинств труда отметим ясно выраженную независимость автора в суждениях. Он: а) дает свою версию трактовки известных и привычных терминов (*dolce* в Каприсах II, XIII); б) основываясь на свидетельствах современников, высказывает убедительные предположения о способах исполнения, применявшихся самим Паганини (трель на унисоне в Каприсе III; аккорды в Каприсах IV, XX; *staccato* в Каприсе VII и др.); в) обогащает результаты анализа, сопоставляя миниатюры с соответствующими обработками и транскрипциями, преимущественно фортепианными.

Кратко охарактеризуем основные направления исследования.

1. Компактный и точный анализ *содержательной сферы* включает в себя обобщенную и более детализированную характеристику образности, выявляет близость рассматриваемого каприса определенным жанрам (прелюдия, скерцо, разновидность танца и т. д.). При этом М.Б. Питкус основывается как на общем впечатлении, так и на конкретных, иногда косвенных признаках, содержащихся в тексте. В единичных случаях он аргументированно полагает «условным» выставленное Паганини обозначение (например, «*Corrente*» в Каприсе XVIII). Наконец, автор прямо высказывает свое мнение по поводу общехудожественной ценности сочинений, признавая некоторые из них (Каприсы V, VIII) приближающимися «к этюдам обычного инструктивного типа» (Питкус М., 2019, с. 29).

2. М.Б. Питкус скрупулезно разбирает *строение* каждого каприса. Его доказательный анализ полностью убеждает даже в тех случаях, когда существуют альтернативные точки зрения (Каприс IX). Цикл отличает многообразие используемых композитором форм: двухчастные с элементами репризы или «обрамленные» вступлением и заключением; сложные трехчастные; трехчастная форма со вступлением, приближающаяся к форме сонатного аллегро; вариационная и др. Автором выявляются важные особенности внутри этих разновидностей. Так, через весь цикл им прослеживается «эволюция» формы с типичным для многих миниатюр «контрастом медленного и быстрого движения, обусловленного наличием двух музыкальных образов в одночастном произведении. Данные контрастирующие образы как бы взаимно дополняют и в то же время оттеняют друг друга» (Питкус М., 2019, с. 12). Опорными вехами этой «эволюции» стали Каприсы III, IV, XV, XXI.

3. *Тематизм* сочинений богат и многообразен – от гармоническо-фигуративной ткани, которая превалирует в Каприсе I, до гениальной темы Каприса XXIV, вдохновившей целый ряд выдающихся композиторов разных эпох, стран и стилей на создание аранжировок, транскрипций и собственных произведений. Есть темы, написанные в духе итальянской народной песни, близкой сицилиане (Каприсы VII, XV); народно-песенный характер отличает и 1-е части Каприсов XX, XXII. Музыкальный облик других миниатюр определяется поиском особенных тембровых средств для создания тех или иных звуковых картин-настроений. Среди них Каприс IX, который по своему «колориту напоминает старинные гравюры, изображающие охоту» (Питкус М., 2019, с. 31), или Каприс XIV, интонационное зерно которого фокусирует в себе маршевый характер сочинения.

В Каприсах II и XII мелодическая линия почти на всем протяжении заключает в себе «скрытое двухголосие». Их различает используемый штрих и местоположение линии: в Каприсе II тема (и мелодическая линия в целом) исполняется *spiccato*, обычно в нижнем голосе, в Каприсе XII – *legato*, чаще всего – в верхнем. Иногда темы строятся на противопоставлении двух контрастных элементов: в верхнем и нижних голосах (Каприсы XVII, XIX). Особое место занимает Каприс XXI. «Широкая, напевная мелодия первой части, изложенная параллельными секстами, ассоциируется с любовными дуэтами в операх Россини, Доницетти, Верди и др.» (Питкус М., 2019, с. 72). Автор рассматривает *Amoroso* этого Каприса как «единственный в своем роде (в пределах данного цикла) образец скрипичной кантилены, в сфере которой Паганини был не менее велик, чем в виртуозности» (Питкус М., 2019, с. 72).

*Модуляционные, гармонические* моменты сочинений свидетельствуют об оригинальности, зрелости и композиционном мастерстве Паганини. Автор работы отмечает в различных каприсах «интересный гармонический план» какого-либо из разделов формы, смелые для того времени сопоставления отдаленных тональностей. Что касается проявлений *полифонии*, то М.Б. Питкус полагает их нехарактерными «для творчества Паганини в целом и для анализируемых сочинений в частности» (2019, с. 15). Наиболее последовательно элементы полифонического языка выражены в медленных разделах Каприса IV.

4. Детальный анализ *инструментальных приемов и средств выразительности* дается автором практически в каждом каприсе. Большое место занимают приемы, получившие широкое развитие в творчестве Паганини: летучие, острые, бросковые, отскакивающие штрихи; сопоставление регистров с переходами через струны; пассажи

в двойных нотах; аккорды; кантилена в высоком регистре и др. Подробно рассмотрена техника исполнения *pizzicato* левой руки (Питкус М., 2019, с. 86–87).

5. В вопросах редактуры текста (варианты *аппликатуры*, а иногда и *штрихов*) М.Б. Питкус избрал интересное решение, весьма эффективное с педагогической точки зрения. Он без комментариев предложил на выбор ряд готовых решений, принадлежащих разным редакторам, где (помимо его предложений) представлены версии К. Флеша, А.И. Ямпольского, К.Г. Мостраса. Таким образом, читатель сам может оценить их достоинства и недостатки и выбрать наиболее подходящую из них для своего исполнения или в качестве основы дальнейшего поиска.

6. Для оптимизации процессов изучения целого ряда каприсов в исследовании даются *исполнительские варианты*, в том числе виртуозные. Среди достигаемых целей: а) интонационная устойчивость игры; б) совершенствование координационных связей при постановке пальцев левой руки; в) улучшение взаимодействия рук при сменах струн, позиций; г) ритмическая точность исполнения; д) выстраивание процесса преодоления трудностей, через его дробление на последовательные фазы; е) концентрация внимания на технике и качестве штрихов путем работы над ними на открытых струнах; ж) вычленение наиболее сложных элементов для специального изучения и др. Если осваиваемый эпизод включает острые, прыгающие или пунктирные штрихи и ритмы, его рекомендуется учить сначала в ровном движении «лежащими» штрихами.

7. В последнем пункте сконцентрированы рекомендации М.Б. Питкуса по решению *более частных* проблем: 1) исполнение штрихов (*détaché*, *spiccato*, *arpeggio*, *ricochet*, *saltato* и пр.), в том числе в сочетании с переходами смычка через струны; 2) достижение ясного и выразительного зву-

чания мелодии, сопровождаемой tremolo; 3) выполнение акцентов под лигой в пассажной технике; 4) детали игры аккордовой фактуры, выразительного приема «перехвата смычка» и т. д.

Таким образом, можно констатировать, что в труде М.Б. Питкуса капризы Паганини рассматриваются как художественный и технический материал, воспитывающий «виртуозное мастерство скрипача на высшей стадии его формирования, причем данное воспитание включает в себе не только рост профессиональной оснащенности музыканта, но и умение подчинить технику художественным целям, придать ей подлинное значение выразительного средства, раскрывающего содержание музыкального произведения» (Питкус М., 2019, с. 4).

Далее тезисно (принимая во внимание рамки статьи) рассмотрим педагогические принципы М.Б. Питкуса. Изложенные мысли и обобщения – результат контактов автора статьи с профессором, долголетней переписки с ним, посещения уроков и концертов учащихся класса. Формирование указанных принципов проходило под влиянием многовекторного сотрудничества с А.И. Ямпольским. О творческих установках последнего мы можем судить по игре его выдающихся учеников (с некоторыми из них, очевидно, занимался и Питкус как ассистент Ямпольского), а также по научным и научно-методическим работам (Ямпольский А., 1960; 1968а; 1968б; 1981).

Двуединный метод решения разноплановых стратегических задач был в педагогике М.Б. Питкуса равно очевиден и эффективен: 1) «подтягивание» отстающих граней в техническом и художественном становлении; 2) акцент в работе на раскрытии *сильных* сторон музыканта, которые выделяют его из общего ряда хороших скрипачей. Практическое воплощение названного метода в жизнь осуществ-

лялось через гармоничную координацию составных частей триады: «технология – техника – музыка», их взаимосвязь, взаимопроникновение, взаимообусловленность, где господствующим всегда выступал творческий фактор.

Стиль общения в классе строился на искренней доброжелательности, тактичности и уважении к каждому воспитаннику<sup>4</sup>. В работе «над руками» профессор (с учетом достаточно большого предшествующего опыта студентов) действовал очень осторожно, как бы «попутно», через работу над конкретными звуковыми задачами. С учениками ЦМШ на разных стадиях формирования исполнительского аппарата, технических и артистических качеств скрипача-виртуоза, он был более авторитарен.

В вопросах общей постановки М.Б. Питкус настаивал на высоком держании скрипки, считая его важным условием перспективного выстраивания всего игрового процесса так же, как и рациональное взаимное расположение рук относительно инструмента и корпуса играющего. Именно в этом контексте рассматривались моменты постоянного – на уровне рефлекса – нахождения ощущений взаимного удобства рук в любой ситуации, которые требуют индивидуально-естественных реакций на тонкие «нюансы» движений и положений.

Мудрым было отношение М.Б. Питкуса к проблемам свободы мышц. По мнению профессора, она регулируется не формально понимаемыми методическими «установками», но тесными связями с содержательной сферой, поэтому более точными характеристиками игрового аппарата выступали такие определения, как «гибкий, эластичный». Строго контролировалось ненапряженное состояние плечевого пояса.

В заключение затронем вскользь некоторые общие моменты интерпретации. Понятно, что на последних этапах

ее формирования ключевую роль, наряду с виртуозным мастерством, начинает играть богатство звуковой палитры. Каждый студент проходил под руководством преподавателя эффективную школу владения звуком, художественными аспектами техники. Свою феноменальную тонкость в восприятии и воплощении красочных и эмоциональных оттенков скрипичного тона профессор стремился передать ученикам. Такая работа раскрывала глубинные внутренние творческо-исполнительские ресурсы личности, как в понимании сочинения, так и его интерпретации; а пожелание педагога «играть более поэтично», высказанное в нужное время, сообщало процессу новые мощные импульсы.

Важнейшим фактором роста учащихся в классе М.Б. Питкуса являлась работа по овладению разными музыкальными стилями. Здесь всегда поражало тонкое и глубокое ощущение профессором любого из них. Не менее впечатляли его открытость и чуткость ко всему новому и интересному в скрипичном исполнительстве, которые он сохранил до конца своей жизни.

Рассматривая результаты разноплановой творческой деятельности М.Б. Питкуса, нельзя не сказать о том благотворном влиянии, которое оказали на нее исполнительские и педагогические взгляды его выдающегося педагога А.И. Ямпольского. Благодаря своему незаурядному комплексу качеств, М.Б. Питкус стал подлинным скрипачом-виртуозом и крупным музыкантом. В совокупности с прогрессивными педагогическими принципами это позволило ему добиться замечательных успехов и в преподавательской работе.

Заметным вкладом профессора в отечественное и мировое музыкознание явилась работа «24 Каприса для скрипки соло Н. Паганини: Изучение и исполнение». Ее значимость обусловлена масштабом личности автора и его энциклопедическими познаниями в сфере скрипичного искусства вообще и избранной темы в частности. Методическая составляющая рассматривается в широком контексте многообразных художественных факторов, что расширяет возможности глубокого погружения в проблематику и сообщает исследованию особую научную достоверность.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Личное дело Питкуса Михаила Борисовича, 1906 г. р., профессора. Архив МГК им. П. И. Чайковского. 65 л. Док. 7.

<sup>2</sup> Личное дело Питкуса Михаила Борисовича... Л. 3.

<sup>3</sup> Личное дело Питкуса Михаила Борисовича... Л. 4.

<sup>4</sup> Свою «лепту» в создание такой атмосферы (в частых случаях дополнительных занятий у профессора дома) вносила удивительно сердечная жена Михаила Борисовича – Татьяна Александровна Дубровская, актриса, многие годы служившая в Московском государственном драматическом театре имени Н.В. Гоголя.

#### ЛИТЕРАТУРА

Акчурина-Успенская К. О военно-шефской работе Московской консерватории в годы Великой Отечественной войны // Воспоминания о Московской консерватории. М.: Музыка, 1966. С. 512–520.

#### REFERENCES

Akchurina-Uspenskaya, K. (1966), "About the military patronage work of Moscow Conservatory during years of the Great Patriotic war", *Vospominaniya o Moskovskoj konservatorii* [Memories about

Питкус М.Б. 24 каприса для скрипки соло Н. Паганини: Изучение и исполнение / Сост., науч. ред., авт. предисл. и заключения А.В. Гвоздев. Новосибирск, 2019. 92 с.

Ямпольский А.И. Подготовка пальцев и оставление их на струнах // Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача: Сб. ст. М.: Музгиз, 1960. С. 44–52.

Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: Сб. ст. / Сост. С. Сапожников. М.: Музыка, 1968а. С. 22–33.

Ямпольский А. О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: Сб. ст. / Сост. С. Сапожников. М.: Музыка, 1968б. – С. 6–21.

Ямпольский А.И. К вопросам развития скрипичной техники: Штрихи / Предисл. и ред. В.Ю. Григорьев // Проблемы музыкальной педагогики: Сб. тр. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1981. С. 11–30.

Moscow Conservatory], *Muzyka*, Moscow, pp. 512–520. (in Russ).

Pitkus, M.B. (2019), *24 Kaprisa dlya skripki solo N. Paganini: Izuchenie i ispolnenie* [24 caprices for violin solo by N. Paganini: Study and performance], in A.V. Gvozdev (ed.), *Novosibirsk*. (in Russ).

Yampol'skii, A.I. (1960), "Fingers' training and their remaining on strings". *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke: Voprosy tekhniki levoj ruki skripacha* [Sketches about the methods of violin playing training: The points of violinist's left hand technique], *Muzgiz*, Moscow, pp. 44–52. (in Russ).

Yampol'skii, A. (1968a), "Regards to the sound culture education of violinists", *Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki* [The points of violin performing art and pedagogics], *Muzyka*, Moscow, pp. 22–33. (in Russ).

Yampol'skii, A. (1968b), "About the method of work with students", *Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki* [The points of violin performing art and pedagogics], *Muzyka*, Moscow, pp. 6–21. (in Russ).

Yampol'skii, A.I. (1981), "Regards to the points of violin technique development: Strokes", *Problemy muzykal'noj pedagogiki* [Problems of musical pedagogics], *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo*, Moscow, pp. 11–30. (in Russ).

---

#### Сведения об авторе

Гвоздев Алексей Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
E-mail: gvboris@mail.ru

#### Author information

Gvozdev Aleksey Vladimirovich, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor of the Department of Strings Instruments at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: gvboris@mail.ru

Поступила в редакцию 17.07.2019

После доработки 31.10.2019

Принята к публикации 08.11.2019

Received 17.07.2019

Revised 31.10.2019

Accepted for publication 08.11.2019

© Найко, Н.М., 2019  
УДК 78  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10025

**К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ СИМФОНИИ  
ОЛЕГА МЕРЕМКУЛОВА  
«ПО ПРОЧТЕНИИ ВИКТОРА АСТАФЬЕВА»<sup>1</sup>**

**Н.М. Найко<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье рассматриваются внешние и внутренние факторы, сыгравшие важную роль в процессе возникновения и реализации замысла симфонии № 3 «По прочтении Виктора Астафьева» для оркестра русских народных инструментов крупнейшего красноярского композитора О. Меремкулова. В первую очередь отмечены творческая атмосфера в среде профессиональных музыкантов и заинтересованное отношение исполнителей. Раскрыты некоторые сходные моменты биографий писателя и композитора, осознание своего призвания в зрелом возрасте, проявление у каждого из них музыкальной и литературной одаренности, сближающие их душевные качества и личностные характеристики: тонкость и ранимость при наличии внутреннего «стержня». Образный мир повестей В. Астафьева, глубина и пронзительность его прозы 70-х гг. XX в., усиленные ее музыкальностью, пробудили у О. Меремкулова сокровенные воспоминания и сильнейший эмоциональный отклик, вызвали потребность претворить свои впечатления и чувства в музыкально-интонационной форме. При том, что О. Меремкулов попытался передать свое – целостное и обобщенное – восприятие литературного творчества выдающегося современника, каждая часть его симфонии «По прочтении Виктора Астафьева» наделена заголовком, имеющим непосредственное или опосредованное отношение к астафьевским повествованиям, и предваряется эпиграфом – строками из их текстов, которые уточнялись вплоть до 2018 г., что свидетельствует о сильной захваченности композитора симфоническим замыслом на протяжении многих лет и о продолжающемся творческом процессе.

**Ключевые слова:** О. Меремкулов, симфония, В. Астафьев, оркестр русских народных инструментов, музыкальная жизнь Красноярска.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Найко, Н.М. К истории создания симфонии Олега Меремкулова «По прочтении Виктора Астафьева». Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 45–54.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10025.

---

**REGARDING THE HISTORY OF THE  
"AFTER READING VIKTOR ASTAFYEV"  
SYMPHONY BY OLEG MEREMKULOV**

**N.M. Naiko<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**Abstract.** This article considers internal and external factors that played an important role in the process of creation and realization of Symphony No. 3 titled "After Reading Viktor Astafyev" and written by famous Krasnoyarsk composer O. Meremkulov for the Russian

folk orchestra. First of all, the article discusses a creative atmosphere among professional musicians and commitment demonstrated by performers. It reveals some similar aspects of the writer's and composer's biographies, narrowing the distance between their moral qualities and personal characteristics: delicacy, vulnerability, internal rod, awareness of their own missions at a mature age, manifestation of their musical and literary talents. The imaginary world of the works by V. Astafyev, the depth and vibrancy of his prose of the 1970s, strengthened with its musicality, aroused in O. Meremkulov intimate memories and a strong emotional response, resulted in the need to convert the composer's feelings and impressions into a musical form. While O. Meremkulov tried to convey his general and complete perception of the literary works by the outstanding contemporary, each part of his symphony titled "After Reading Viktor Astafyev" has its own heading directly or indirectly related to Astafyev's narratives and is preceded by an epigraph, i.e. some lines from their texts that were elaborated up to 2018, which confirms the composer's strong and long-term commitment to this symphony plan and the ongoing creative process.

**Keywords:** O. Meremkulov, symphony, V. Astafyev, Russian folk orchestra, musical life in Krasnoyarsk.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Naiko, N.M. (2019), "Regarding the history of the «After reading Viktor Astafyev» symphony by Oleg Meremkulov", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 45–54.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10025. (in Russ).

Олег Ованесович Меремкулов (1935–2019) – композитор, почти 40 лет проживший в Красноярске<sup>2</sup>, был первым заведующим кафедрой теории и истории музыки в Красноярском государственном институте искусств (КГИИ), первым председателем Красноярской организации Союза композиторов России (1983–1988), открывшейся, во многом, благодаря его усилиям. С сибирской землей и с музыкантами, которых он здесь встретил, связан, пожалуй, наиболее яркий и плодотворный период его творчества<sup>3</sup>. Годы жизни в Красноярске отмечены счастливым совпадением двух обстоятельств: художественной зрелости самого автора и творческого содружества с дирижером И.В. Шпиллером, дирижером оркестра русских народных инструментов В.И. Тарасовой, автором многих переложений для народного оркестра Б.А. Тарасовым, баянистом С.Ф. Найко, виолончелистом М.Л. Курицким.

Среди первых, наиболее значимых произведений того времени – симфония «Сибирь» (1984), «Три фрески» для баяна соло (1984), Симфония № 3 «По прочтении

Виктора Астафьева» для оркестра русских народных инструментов (1985). Рассмотрению явных и скрытых истоков ее замысла посвящена данная статья.

История создания «астафьевской» симфонии – это, прежде всего, история встречи двух незаурядных личностей, двух художников. Хотя, как вспоминает О.О. Меремкулов, возникновение у него замысла Симфонии № 3 «По прочтении Виктора Астафьева» для оркестра русских народных инструментов отчасти связано с внешними импульсами. Первым из них было общение с четой Тарасовых – Борисом Андреевичем, преподававшим ряд дисциплин в КГИИ, в том числе инструментовку, и его супругой Валентиной Ивановной, руководившей в то время оркестровым классом на кафедре народных инструментов.

После премьеры в 1984 г. сочинения О.О. Меремкулова для баяна «Три фрески», ставшей ярчайшим событием в музыкальной жизни не только Красноярска, Тарасовы стали убеждать Олега Ованесовича в необходимости приступить

к работе над серьезным сочинением для народного оркестра. Эта идея поначалу не вызывала отклика в душе композитора, поскольку народный инструментальный связывался в его сознании со специфическим кругом жанров и интонаций, да и в целом ему была ближе тембровая палитра симфонического оркестра. Но случилось так, что в тот период композитор приобщается к прозе В.П. Астафьева, вернувшегося на родину в Овсянку Красноярского края в 1980 г. Знакомство с творчеством самобытного писателя началось с книги «Последний поклон».

Позднее, в 1990 г., Олег Ованесович напишет: «Я читаю Виктора Астафьева – и вновь думаю о могуществе слова. Или это скрытая музыка, о которой мало кто подозревает, которая тайно существует, усиливая прямое воздействие на читателя точно найденных глаголов, эпитетов, метафор? Все те же звуки то музыку рождают, то слова. <...> Проза В. Астафьева наполнена музыкой. Вот почему, наверное, прочитав первую же его книгу, я знал, что рано или поздно попытаюсь с помощью нотных знаков перенести на бумагу то, что им же, Астафьевым спето, но только мной услышано» (Меремкулов О., 1990, с. 115).

Повесть в рассказах – а именно так обозначил жанр этого автобиографического произведения автор – потрясла композитора до слез, пробудила дорогие воспоминания, всколыхнула самые сокровенные мысли и чувства. У этих двух художников при колоссальном различии их судеб и характеров, укладов семей, в которых они родились и росли, географических зон их жизненных маршрутов (которые вдруг пересеклись в Красноярске!) оказалось общим нечто столь важное, определяющее содержание души и понимание жизненных ценностей, что и нашло свое претво-

рение в Третьей симфонии О.О. Меремкулова.

Жизнь любого человека так или иначе сопряжена с жизнью его Отечества. Но есть судьбы, отмеченные особой связью с родной землей, когда почти каждое событие государственной истории оборачивается испытаниями, потерями или приобретениями, отзываясь личной болью, а то и горем, либо надеждами, вдохновением, светлой радостью. Как часто русскими людьми эта связь постигается сполна, и иногда кажется, что талантливейшим из них вкупе с творческим даром достаются и невероятные жизненные сюжеты, с крутыми поворотами, испытаниями, необыкновенными встречами. Это в равной мере касается В.П. Астафьева и О.О. Меремкулова, при всем их несходстве, а в чем-то даже противоположности. Мирную жизнь обоих на разных этапах разрушали своим грубым вторжением внешние силы – была ли это драма утверждения советской власти или война, или репрессии. Короткое счастливое детство Виктора Петровича связано с жизнью в Овсянке у бабушки Екатерины Петровны – этот период оставил у него самые теплые и светлые воспоминания – и резко заканчивается с переездом вместе с новой отцовской семьей в Игарку, болезнью отца и дальнейшим «хождением по мукам»: бродяжничеством, пребыванием в детском доме...

Самый безмятежный период в жизни Олега Ованесовича – дошкольные годы в Крыму. Ему, рожденному в 1935 г. в солнечном Симферополе, росшему в лучах безграничной любви, пришлось пережить крутой переход от счастливого довоенного детства к бомбежкам, сопровождавшим стремительное наступление фашистских войск, и ужасам оккупации. С возвращением «наших» в 1944 г. нача-

лись репрессии, и семья Меремкуловых переехала в Кемеровскую область. Здесь их домом на время стала собственноручно вырытая землянка в подсобном хозяйстве шахты имени Сталина.

Сходными моментами биографий двух сибирских творцов являются и многократные переезды с общим конечным пунктом: Овсянка – Игарка – Красноярск – Новосибирск – фронтовые дороги – Чусовой – Пермь – Вологда – Красноярск у В.П. Астафьева; Симферополь – Кемеровская область – Ленинск Андижанской области – Фергана – Новосибирск – Горький – Новороссийск – Астрахань – Сыктывкар – Красноярск у О.О. Меремкулова.

Каждый из них не раз столкнулся с ситуациями «на грани жизни и смерти», что при впечатлительности и ранимости обоих художников обострило ощущение не только хрупкости человеческой жизни, но и собственной эмоциональной и духовной глубины. У обоих авторов осознание призвания произошло в зрелом возрасте, и каждый пришел к творческой специальности, имея опыт деятельности в другой сфере. И еще одна важная особенность сближает их – натура каждого пронизана взаимопритяжением слова и музыки.

В.П. Астафьев, в силу жизненных обстоятельств, был вынужден зарабатывать на хлеб тяжелым трудом, неизменно сопутствующим рабочим профессиям, его литературный талант подспудно зрел. Но с детства обнаружилась в нем и тяга к музыке, которая не оставляла его до конца, спасала в моменты крайнего отчаяния, давала силы и надежду, пробуждала память о божественном предназначении человека. Он слушал многое из музыкальной классики, был ее тонким ценителем, общался с выдающимися отечественными дирижера-

ми-композиторами. «Настоящая музыка, – как напишет позднее Виктор Петрович, – содержит в себе тайну, ни человеком, ни человечеством не отгаданную, и в прикосновении к этой тайне, содержащейся и в твоей душе, что сладко томит и тревожит тебя в минуты покоя и возвращения к себе, настоящему человеку – есть величайшее, единственное волшебство» (Астафьев В., 1998, с. 58).

О. Меремкулов со школьных лет проявлял склонность к художественному слову, сочинял стихи, мечтал посвятить жизнь писательской деятельности. Занятия на фортепиано, начатые еще до войны, в Крыму, с переездом в Сибирь были оставлены, однако примерно в восьмом классе, во время пребывания в Ленинске, его вдруг захватила страсть к музыке, определившая в его жизни многие события. Не менее притягательной была для юноши и литература: учеба в старших классах была отмечена его журналистскими и поэтическими опытами, его материалы стали печататься в местных газетах. Олег мечтал о литературном поприще, но, поскольку жил на спецпоселении, не имел права поехать учиться в столичные вузы без особого разрешения. Получив среднее образование, он поступил на филологический факультет Ферганского государственного педагогического института и потом преподавал в школе русский язык и литературу, сначала в Узбекистане, затем в Новосибирске.

Неординарная музыкальная одаренность, творческий талант О. Меремкулова с неодолимой силой заявили о себе позднее, и поступление в консерваторию оказалось неизбежным. При этом любовь к художественной литературе вообще, и русской, в частности, особая чуткость к слову, к его малейшим смысловым

и интонационным нюансам, остались с ним навсегда.

Даже при беглом обзоре биографий обоих творцов можно убедиться в том, что у них были не только в чем-то схожие жизненные сюжеты со своими перипетиями, общие темы для разговоров, но и наличие нравственного «стержня» и воли к самоопределению, и созвучье невидимых струн в их душах – сердечная чуткость и нежность, ранимость, неприятие фальши.

«С раненым сердцем, – как написал позднее Олег Ованесович, – становятся поэтами, мучениками, творцами добра» (Меремкулов О., 1990, с. 116). «Всё – в детстве, всё – из детства», – повторяет композитор, и мы остро осознаем, что наверное, нужно было перенести такую разлуку не только с родными местами, но и с детством, чтобы прошлое стало восприниматься не просто как бывшее очень давно, а как то, что принадлежало другой жизни, что находится на грани яви и сна, словно прекрасная греза. Думается, что поэтому через много лет все существо Олега Ованесовича, углубившегося в чтение книг В.П. Астафьева «Последний поклон», «Пастух и пастушка», «Ода русскому огороду», «Царь-рыба», затрепетало, всколыхнулось, и его творческое сознание отозвалось музыкальными образами.

Как видим, для рождения композиторского замысла оказались значимыми и внешние факторы, и внутренняя настроенность, обусловленная не только содержанием автобиографических рассказов, искренностью и теплотой тона, но и особой музыкальностью прозы Астафьева, которая находит свое отражение как в письмах, критических заметках, публицистических статьях, в газетных интервью, так и в художественных произведениях.

В литературных сочинениях 1970–1980-х гг. – «Царь-рыба», «Сюжеты и судьбы», «Нет, алмазы на дороге не валяются», «Выбрал бы ту же самую», «Пастух и пастушка» – важное место занимает описание ситуаций, связанных со звучанием музыки. В повести «Последний поклон» такие эпизоды встречаются почти в каждой главе. Конечно, сам факт включения в повествование эпизодов, описывающих пение или игру на музыкальных инструментах, еще не говорит о музыкальности автора. Но дело в том, что все многообразие звуков, встречающихся в произведениях Астафьева, служит выражению некоего лирического содержания, тонкого настроения, глубокого чувства, следовательно, запечатленный в словах звучащий тон эмоционально осмыслен писателем и по сути своей приближается к музыкальной интонации.

Внимательному читателю астафьевской прозы заметно различие средств, при помощи которых автор характеризует явления, противоположные друг другу как в земной жизни, так и в мире нравственных представлений. Разноликую воплощению жизненной энергии противостоит безликая смертная сила. Если гармония жизни выражается в чистых, прекрасных звуковых образах – песня, трели птиц, пастушки наигрыши, журчание ручья, то зло всегда имеет антимзыкальные характеристики – это шум, рев, грохот, визг, крик, стрельба, звериный рык. Такое единство образа, смысла и звуковой формы близко феномену образно-интонационных сфер в крупных музыкальных произведениях – симфониях и операх.

Писателя отличает особая чуткость к «микротоэтике» – слову, ритму, звуку, интонации, мелодии. В его произведени-

ях обращает на себя внимание целый ряд образов, основывающихся на звуковых и, более того музыкальных, характеристиках и неоднократно повторяющихся. Функционируя как в рамках отдельного рассказа или повести, так и в нескольких произведениях, устойчивые словосочетания приближаются по своему значению к мотивам или лейтмотивам. На уровне развернутого фрагмента или целого произведения их употребление дает основание сравнивать организацию словесного текста с музыкальным, поскольку при его повторении возникает не только эффект возвращения одного и того же понятия, но и эффект возвращения мотива, со свойственным ритмическим рисунком, звуковысотной «кривой», протяженностью во времени. В астафьевских текстах разных лет лейтмотивам подобны устойчивые сочетания: «*тихая моя родина*» «*родной голос*»; «*русская песня*»; «*родные руки*»; «*деревенская дудочка*».

Их варианты встречаются и в качестве заголовков, настраивающих сознание читателя на определенный лад, рождающих обобщенный образ, характеризующийся мелодичной напевностью, просветленностью и чистотой колорита, обращенный к глубинным истокам человеческого существа, связующий его сердцевину с родной землей, родом: «Под тихую струну», «Песни добра и света», «Звуки Родины», «Родной голос», «Русская мелодия» и т. д.

Еще одним аспектом проявления музыкальности в прозе Виктора Астафьева можно назвать особую организацию художественного времени, приводящую к композиционным приемам, типичным для музыкальных произведений. Наиболее яркие ассоциации с музыкальной композицией вызывает строение повести «Пастух и пастушка». Ее отличает симметричность

расположения материала и репризность в «реквиемном» обрамлении, выдержанном в духе народных плачей и причитаний (Вахитова Т., 1988, с. 25). Посредством своеобразных реприз-обрамлений достигается «закругленность» многих рассказов повести «Последний поклон». В «Оде русскому огороду» репризность возникает в результате включения в повествование лирического слова автора, а благодаря повторяющимся словам-образам – *память, земля, желание успокоения, сон, мальчик, серебряная паутинка* – происходит возвращение общего настроения (печали, тревоги, сладостной задумчивости).

Музыкальная интонация имела определяющее значение и для творческого процесса писателя. По его признанию, слову должен предшествовать звук, в сознании должна звучать та мелодия, без которой «спеть “вещь” невозможно» (Астафьев В., 1985, с. 98). Астафьев рассказывал: «Чтобы “стартовать”, мне необходим звуковой толчок. Люблю начинать с буквы “И”. Важен первый такт. “И” – звучит хорошо, если сделать это ненавязчиво. Я вытягиваю начало из внутреннего созвучия, распева...» (1985, с. 98).

Думается, что эти особенности творческого процесса В.П. Астафьева наряду с некоторыми чертами его художественных произведений вызывают особое отношение у читателя-музыканта и позволяют осмысливать творчество писателя также с позиции музыкальной науки. Поэтому представляется естественным введение понятия «генерализирующая интонация» (термин В.В. Медушевского), суть которого – в характеристике самобытного взгляда «художественного “я” на мир» (Медушевский В., 1993, с. 78). «Генерализирующая интонация», как объясняет В.Н. Холопова; это инто-

нация целого произведения, отражающая «самую драгоценную целостность музыкального сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека» (2002, с. 29).

Так, во вступлении к современной пасторали «Пастух и пастушка» читатель становится свидетелем «рождения» музыкального образа из пустынной тишины, из безмолвия уральской степи: «Татарник взимался рядом с пирамидкой <....>

и почти невнятный звук рвущейся струны ровно бы проскабливался из-под замершей травы. <....> И сыпучие семена чернобыла, и трава, замершая, сухая, что лежала в бурных щелях старчески потрескавшейся земли, и жестяной звук почти уже пустых наперстков татарника, царапанье колючек о деревянный столбик пирамидки рождали в душе мелодию беспредельной, вечной, всегда заново переживаемой, никогда

**Названия частей и эпиграфы к ним в редакциях Третьей симфонии**

Редакция 1985 г.	Редакция 2018 г.
<b>I часть «Голос из детства»</b>	
Почему так тревожно и горько мне? Что-то произошло, изменилось вокруг. Предчувствия будущих бед и страданий жили во мне сейчас. ...гори-гори ясно, чтобы не погасло... гори, гори ясно...	Только сердце мое, занявшееся от горя и восторга, как встрепенулось, как подпрыгнуло, так и бьется у горла, раненное на всю жизнь музыкой. Гори-гори ясно, чтобы не погасло... гори, гори ясно... Предчувствие будущих бед и страданий жило во мне тогда
<b>II часть «Таежные сны»</b>	
–	Вьюжит... вьюжит... Сон ли, явь ли?... Почему так тревожно и горько мне?
<b>III часть «Зеленая пастораль»</b>	
Еще я помню театр с колоннами и музыку... Простенькая такая, понятная. Я почему-то услышал сейчас ту музыку, и как танцевали двое – он и она, пастух и пастушка... Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись за нее. В доверчивости они были беззащитны. Беззащитные недоступны злу – казалось мне прежде	<b>III часть «Сиреневая пастораль»</b> Еще я помню театр с колоннами и музыку... Простенькая такая, понятная и сиреневая... Я почему-то услышал сейчас ту музыку, и как танцевали двое – он и она, пастух и пастушка – вспомнил. Лужайка зеленая... Пастух и пастушка... Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись за нее. В доверчивости они были беззащитны. Беззащитные недоступны злу – казалось мне прежде... ...Черная ненависть, черная кровь задушили, залили все вокруг: ночь, снег, землю, время и пространство
<b>IV часть «Посреди России»</b>	
«Спит моя родная земля, глубоко спит, натружено дышит, И витают над нею беды и радости, любовь и ненависть – И все горит, не гаснет моя серебряная паутинка, но свет ее все отдаленней, слабей, утихают во мне звуки прошлого, блекнут краски, чтоб снова озариться, засиять, когда сделается мне невыносимо жить и захочется успокоения»	

и никем до конца не испитой и неразгаданной человеческой печали» (Астафьев В., 1984, с. 7).

С погружением в художественный мир творений Астафьева мысль о симфонии для русского народного оркестра казалась композитору все более естественной. Интонационная форма симфонии прояснялась с первой части, параллельно с сочинением музыки возникали заголовки частей и подбирались эпитафии. Последняя по времени их корректировка произошла в сентябре 2018 г., когда речь зашла о подготовке партитуры симфонии к изданию.

В реализации творческого замысла астафьевской симфонии огромную роль сыграли Борис Андреевич и Валентина Ивановна Тарасовы. Тот период жизни О.И. Меремкулова был отмечен доверительным творческим общением с их семьей, бескорыстными дружескими отношениями небольшого кружка коллег<sup>4</sup>. Каждый из них подталкивал композитора к работе, иначе, как признавал сам автор, симфонии просто не было бы: «Даже какие-то фрагменты тут же воспринимались с энтузиазмом: *“Да! Это должно звучать! Да, это получится, это здорово!”*, когда я сам еще не очень верил...», – рассказывал он. Не имея до сих пор опыта творческих контактов с народным оркестром, Олег Ованесович мог вполне довериться такому знатоку и мастеру инструментовки, каким был Борис Андреевич. Тот, в свою очередь, нередко удивлялся, как тонко и точно чувствует композитор природу русского народного оркестра, искренне восхищался оригинальными музыкальными идеями, по-новому раскрывающими его возможности.

Премьера симфонии «По прочтении Виктора Астафьева» состоялась 24 ноя-

бря 1985 г. в Малом зале Красноярской филармонии на авторском вечере Олега Меремкулова, посвященном 50-летию со дня его рождения. Оркестром русских народных инструментов КГИИ дирижировала В. Тарасова. В зале присутствовал В.П. Астафьев.

По прослушивании симфонии можно прийти к заключению, что образное богатство творений В. Астафьева 1970-х гг., обилие характеров и ситуаций воспринято О. Меремкуловым сквозь призму лирической интонации рассказчика, погруженного в воспоминания о самом дорогом и сокровенном. Отображенные в произведениях писателя события осмыслены и обобщены композитором в генеральном сюжетном мотиве явления некой разрушительной, уничтожающей силы. Это определило наличие в симфонии двух полярно противоположных образно-интонационных сфер, которые можно условно обозначить как сферы Добра и Зла. Их тематизм резко различается по своей жанровой природе, а также ладо-гармоническим, тембровым и фактурным решениям.

Жанровые истоки музыкального материала образной сферы Добра – лирическая протяжная песня, плач, пастуший наигрыш, колыбельная, пастораль. Ведущая роль принадлежит мелодическому тематизму, имеющему вокальную природу. Звучание тем отличается относительно ясным тонально-гармоническим планом и достаточно разреженной фактурой, в оркестровке преобладают краски «чистых» тембров. Образы зла опосредованно связаны с идеей военной агрессии, претворяя их, автор обращается к жанровым средствам военного марша. Подчас они предстают в облике какой-то неясной, внушающей страх и внезапно распространяющейся

силы, что влечет за собой иное музыкальное решение: разрастание звукового пятна-кластера. Другой гранью зла становятся образы ирреальные, фантастические. В их создании решающее значение принадлежит моторике, а также причудливому гармоническому и тембровому колориту. В исходной антагонистичности двух начал заложено условие их столкновения, жесточайшей борьбы. Идея конфликтного противопоставления получает в симфоническом цикле сквозное развитие.

В целом при серьезности содержания и концепционности, симфония «По прочтении Виктора Астафьева» О. Меремкулова отличается удивительным сочетанием объективности «повествования» с повышенной значимостью личностного начала, что выражается в экспрессивности его тона, в обостренной эмоциональности, в роли ассоциативных связей, метафоричности высказывания, в соединении поэтической утонченности с трагедийностью.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Проект «Композиторы Енисейской Сибири: история, культурное наследие и кадровый потенциал региона» проведен при поддержке Красноярского краевого фонда науки.

<sup>2</sup> Он приехал в Красноярск в 1980 г., во многом благодаря настойчивости В.А. Аверина, который тогда занимал должность проректора по учебной и научной работе в КГИИ. О.О. Меремкулов, окончивший в 1972 г. Горьковскую консерваторию по классу композиции А.А. Нестерова, к тому времени уже имел опыт заведования теоретическим отделением Новороссийского музыкального училища, преподавания в 1973–1978 гг. на кафедре теории музыки в Астраханской консерватории (где

и началось творческое сотрудничество с В.А. Авериним, оказавшимся в Красноярске двумя годами раньше), руководства художественной работой в Республиканской филармонии в г. Сыктывкар (Республика Коми).

<sup>3</sup> Хотя, в последние десятилетия его замыслы, требовавшие для своего воплощения иных возможностей, иных исполнительских средств, реализовывались благодаря артистам и дирижерам из других городов – Москвы, Петербурга, Томска.

<sup>4</sup> Кроме Б.А. и В.И. Тарасовых в него входили Л.П. Казанцева, С.Ф. и Н.М. Найко, М.Л. Курицкий, В.В. Свисткова (сейчас Чайкина).

### ЛИТЕРАТУРА

- Астафьев В. Всеми свой час. М.: Мол. гвардия, 1985. 254 с.
- Астафьев В. Пастух и пастушка. Современная пастораль // На далекой северной вершине: Повести. Рассказы. – Красноярск: Кн. изд-во, 1984. С. 6–143.
- Астафьев В. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Письма, 1961–1989 гг. Красноярск: ПИК Офсет, 1998. 480 с.
- Вахитова Т. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». М.: Высш. шк., 1988. 71 с.
- Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
- Меремкулов О. Перелистывая книги В. Астафьева // Проза В. Астафьева: К проблеме ма-

### REFERENCES

- Astaf'ev, V. (1985), *Vsemu svoi chas* [Everything has its time], Molodaya gvardiya, Moscow. (in Russ).
- Astaf'ev, V.P. (1984), "Sheppard and his wife. Modern pastoral". *Na dalekoj severnoj vershine* [On the far Northern peak], Knizhnoe izdatel'stvo, Krasnoyarsk. (in Russ).
- Astaf'ev, V. (1998), *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 14. Pisma, 1961–1989* [Collected works: In 15 volumes. Vol. 14. Letters, 1961–1989], PIK Ofset, Krasnoyarsk. (in Russ).
- Kholopova, V. (2002), *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [The theory of music: melodics, rhythmicity, facture, themes], Lan', Saint Petersburg. (in Russ).

стерства. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1990. С. 115–121.

Холопова В. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. – 368 с.

Medushevskij, V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki. Issledovanie* [The tone form of music: a study], Kompozitor, Moscow. (in Russ).

Meremkulov, O. (1990), “Skimming through the books by Astafyev V.” *Proza V. Astaf’eva: K probleme masterstva* [The prose of Astafyev V.: regarding the issue of mastery], Izdatel’stvo Krasnoyarskogo universiteta, Krasnoyarsk, pp. 115–121. (in Russ).

Vakhitova, T. (1988), *Povestvovanie v rasskazakh V. Astaf’eva “Tsar’-ryba”* [The style of narration in the «Czar Fish» stories by Astafyev V.], Vysshaya shkola, Moscow. (in Russ).

---

#### **Сведения об авторе**

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)  
E-mail: mikinai@yandex.ru

#### **Author information**

Naiko Natalia Mikhailovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)  
E-mail: mikinai@yandex.ru

Поступила в редакцию 19.09.2019

После доработки 01.11.2019

Принята к публикации 07.11.2019

Received 19.09.2019

Revised 01.11.2019

Accepted for publication 07.11.2019

© Козловская, С.А., 2019  
УДК 781.1  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10027

## О ПРЕЛОМЛЕНИИ ПРИНЦИПОВ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРЛА БРАУНА

С.А. Козловская<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена аспектам воплощения абстрактных художественных идей в звуке. В качестве примеров выступают произведения одного из ярких представителей американского музыкального авангарда второй волны – Эрла Брауна, чьи сочинения находятся в неразрывной связи с работами его современников, а именно, американских художников и скульпторов: Александра Колдера, Роберта Раушенберга и Джексона Поллока. На примере анализа таких сочинений, как «Calder Piece», «Cross Sections and Color Fields», «Tracer» очерчиваются принципы организации музыкальной композиции алеаторического типа с использованием свободных и мобильных секций (open form – в терминологии Брауна), реализуемых волей исполнителя во время игры. Отмечается наличие коллажных элементов, колористических приемов организации музыкальных средств, внедрение в исполнительскую среду специальных мобильных конструкций, ведущих к «освобождению музыки» от метрических и всяких прочих оков в сторону спонтанного тембро-красочного сочетания ее элементов. В результате обнаруживается концепционная близость произведений разных видов искусства, допускающих импровизационные формы творчества, связанных с поиском новых критериев звуковой выразительности, недетерминированностью музыкального письма, активно развивавшихся во второй половине XX в.

**Ключевые слова:** открытая (мобильная) форма, алеаторика, музыкальный авангард, графическая и временная (пропорциональная) нотация.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Козловская, С.А. О преломлении принципов абстрактной живописи и скульптуры в творчестве Эрла Брауна. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 55–64. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10027.

---

## ON THE REFRACTION OF THE PRINCIPLES OF ABSTRACT PAINTING AND SCULPTURE IN THE WORK OF EARLE BROWN

S.A. Kozlovskaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to aspects of the embodiment of abstract ideas in sound. Examples are the works of one of the prominent representative of the American musical avant-garde of the second wave – Earl Brown, whose composition are inextricably linked with the work of his contemporaries, namely, American painters and sculptors: Alexander Calder, Robert Rushenberg and Jackson Pollock. In the analysis of such compositions as “Calder Piece”, “Cross Sections and Color Fields”, “Tracer” the author shows the principles of organizing the musical composition of the aleatoric type using free and mobile sections (open form in Brown’s

terminology), realized by the artist's will during the performance. Also in the pieces, the author of the article notes the presence of collage elements, coloristic possibilities of musical means, the introduction of special mobile constructions into the performing environment, leading to the "Liberation of music" from metric and all other shackles in the direction of the spontaneous timbre-colorful combination of its elements. As a result, the conceptual affinity of works of various art forms is discovered, allowing improvisational forms of creativity related to the search for new criteria of sound expressiveness, non-determinism of musical writing, which actively developed in the second half of the 20th century.

**Keywords:** open (mobile) form, aleatorics, musical avant-garde, graphic and temporary (proportional) notation.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Kozlovskaya, S.A. (2019), "On the refraction of the principles of abstract painting and sculpture in the work of Earle Brown", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 55–64.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10027. (in Russ).

В середине XX столетия искусство ворвалось в новую сферу абстракции. Картины больше не были изображениями чего-то, они были просто краской. Музыка тоже больше не была мелодией. Активизировавшиеся процессы функциональной отчужденности музыкального тона были в конечном счете направлены на переосмысление звуковой реальности и поиск новых тембровых, сонорных звучностей. В этот период определяющим становится «эстетика избегания» (А. Шёнберг), ориентирующая художников на отрицание традиций и изобретение индивидуальных проектов. Усиливаются процессы интеграции искусств, в которых взаимовлияние наиболее очевидно, что дает неожиданный художественный результат. Одним из заметных направлений, повлиявших на развитие музыкального искусства, стали американская абстрактная живопись и скульптура.

Абстракционизм – искусство XX в., имевшее два подъема и расцвета в период первой и второй волны авангарда. Сергей Можнягун в двухтомном издании «О модернизме» определяет абстрактное искусство как беспредметничество (В. Кандинский, П. Мондриан, Ж. Дюбюффе) (Можнягун С., 1974).

Ведущая прослеживаемая тенденция работ художников этого направления – отход от предметного стиля. «Главная эстетическая роль отводится форме, <...> полотно рассматривается как часть формы». Картины «растут сами из себя, спонтанно, создавая эстетические пространства, чистые и абсолютные» (Можнягун С., 1974, с. 85–86).

Для написания картин, авторы используют непривычные для живописи материалы и техники рисования: «стреляют» красками по полотну, приклеивают куски дерева, стекло, песок или любые другие материалы. В результате создается «живопись – действие». Ее смысл раскрывается в движении тела и жесте художника (Можнягун С., 1974, с. 94). То же самое происходит у скульпторов, символом «непреодолимой красоты» становится ржавое железо. Композиция возникает из плоскостных контуров, соединенных с помощью паяльника или запутанных фигур из проволоки и т. п. В США такое искусство понималось как «высшее достижение американского духа, выходящего на путь самобытных поисков» в послевоенный период (Можнягун С., 1974, с. 93).

Яркими представителями являлись Джексон Поллок, Роберт Раушенберг и Александр Колдер. Каждый из них

отрицал художественные ценности прошлого и творил по-своему, создавая удивительные и наполненные серьезным смыслом композиции. Так, Дж. Поллок<sup>1</sup> работал по принципу «капельной» техники (dripping). Ему не нужен был мольберт, расстелив огромный холст на полу своей мастерской, художник распылял по нему краски или же размазывал их пальцами, часто используя различные подручные средства, например, продырявленные ведра, швабры. «Когда я рисую, – говорил Поллок, – я не знаю, что происходит. Только потом я вижу, что я сделал» (Можнягун С., 1974, с. 93). В результате возникали полотна, порой даже в несколько метров, с пестрой цветовой гаммой в виде многократно пересекающихся линий разной толщины, пятен, точек. При этом художник отрицательно относился к слову «хаос», он утверждал, что нет ничего случайного в его картинах. Эмоциональная составляющая картин меняется на протяжении всей его жизни от мягких пастельных тонов до готических, темных или даже черных.

Другой представитель этого направления – Роберт Раушенберг<sup>2</sup>, являлся одним из создателей стиля «поп-арт» в Америке. Он демонстративно отказался от рисования на плоскости и вышел в многомерное пространство<sup>3</sup>. Его композиции изготовлены из реальных бытовых предметов, «их описание уподобилось бы инвентарной описи лавки случайных вещей или городской свалки» (Полевой В., 1989, с. 337). Раушенберг также известен техникой шелкографии<sup>4</sup>, в которой комбинировал на одном полотне различные художественные текстуры, создавая картины с элементами коллажа, используя вырезки из журналов, газет, фотографий, фрагментов картин других художников.

Для скульптора Александра Колдера<sup>5</sup> главным в произведениях становится спонтанность и мобильность, качества, которые он реализовывал в особых пространственных конструкциях, называемых «мобилями». Это абстрактные фигуры, которые приходят в движение благодаря ветру или воде, мобили сами создают форму в реальном времени.

Для многих американских композиторов абстрактные идеи их коллег, реализуемые в смежных сферах творчества, стали активной средой в продвижении и реализации новых проектов в звуке. Где-то играло роль личное знакомство авторов друг с другом, где-то имела место творческая инициатива лидеров авангардных направлений, в частности, Джона Кейджа, а где-то решало все личное отношение к материалу и окружающей действительности. В совокупности же этих разных посылов рождались интересные художественные новации, определившие пути и перспективы развития музыки второй половины XX столетия.

Одним из ярких представителей авангардного музыкального искусства, сумевшим воплотить передовые идеи своего времени, был Эрл Браун<sup>6</sup>. С его именем связывают два направления – «графическая» и «временная» нотация и «мобильная» или «открытая» форма. Но питательная среда этих явлений имела более широкий горизонт источников, особенно, идея спонтанности и возможной взаимозаменяемости элементов в конструкции целого, мобильности их сочетаний и способе презентации слушателям. Эти способы воплощения абстрактных идей в звуке раскрываются в данной статье.

Творчество композитора наполнено множеством оригинальных и яр-

ких открытий. Каждое его сочинение содержит авторские комментарии, в которых он описывает не только каким образом нужно исполнять то или иное произведение, но и объясняет художественные и жизненные факторы, способствующие его созданию. Браун активно опирается на опыт смежных видов искусства. Его привлекают подвижные композиции Александра Колдера и «капельная» техника (dripping) Джексона Поллока, из творений которых он берет два основных принципа: спонтанность и мобильность.

Имея в виду данные особенности, Браун в партитурах предлагает исполнителям ориентироваться на координаты реального времени или же отношения определенной пропорции, фигурирующие в том или ином сегменте (системе) записи, при этом традиционная метрическая сетка не сохраняется. В графически рисованных партитурах он идет еще дальше, давая только картинку для спонтанного или же обдуманного и заранее подготовленного звукового решения. Особенно это относится к его ранним сочинениям, где порой степень свободы приобретает открытый и вселенский характер.

В 1966 г. Э. Браун в союзе со скульптором Александром Колдером, пишет знаменитую «Calder piece», в исполнении которой участвует мобильная конструкция «Chef d'Orchestre». Пьеса интересна тем, что сочетает в себе музыку, скульптуру и «танец». Для ее воплощения требуется 100 ударных инструментов, которые расставляются вокруг скульптуры, и четыре исполнителя. Музыканты с помощью различных перкуSSIONНЫХ палочек ударяют по лепесткам скульптуры, приводя ее в движение. Далее каж-

дый из исполнителей занимает свои позиции за ударными инструментами, и пока скульптура вращается, они играют в те моменты, когда конкретный ее лепесток поворачивается и «смотрит» на них. Таким образом, вращаясь с разной скоростью, «Chef d'Orchestre» становится своеобразным дирижером и определяет действия музыкантов по отношению к другим инструментам.

С точки зрения нотации, Браун использует временную и графическую ее виды, проявляющиеся в совокупности с нотными обозначениями, объединенными в круги и соединенными между собой линиями, что в целом напоминает конструкцию скульптуры (пример 1). Такие круги композитор называет «лепестками», и они мобильны. В звучании же присутствуют и отдельные звуки, и мелодические фрагменты, они перекликаются, местами смешиваются с шумами, при этом характер пьесы остается спокойным, в нем ощущается что-то ритуальное, напоминающее медленный танец. По словам Брауна, при исполнении этого сочинения: «В аудитории можно было услышать звуки затаившегося дыхания, когда музыканты впервые подошли и играли на мобиле» (здесь и далее перевод мой. – С.К.) (цит. по: (Service T., 2015)). С точки зрения композиционной организации «Calder piece» является образцом открытой формы, так как порядок музыкальных фрагментов определяется в реальном времени и зависит от скорости вращения скульптуры. Поэтому каждое исполнение будет отличаться от предыдущего, а спонтанный процесс интерпретации становится ключевым в воплощении художественной идеи.

## Пример 1. Фрагмент сочинения «Chef d'Orchestre»

Page 2: "Read" the MOBILE. Visualize (imagine) a configuration of the "petals" as being superimposed over the field of pitch figurations of page 2 and play the figurations that the "petals" would cover at that instant, in any order you wish. When the MOBILE is moving or at rest, glance at its total configuration at that instant and play the corresponding areas on page 2.

See below, drawing in explanation of above "reading" of MOBILE.

\* Play Notes within "Petal" shapes of MOBILE. maintain rhythm + note seq. but groups in any order.

К середине 1970-х гг. Браун приходит к синтезированному варианту открытой композиции, совмещающей детерминированные и мобильные элементы формы и приемы нотации. Характерным примером данного типа является оркестровое сочинение «Cross Sections and Color Fields» for orchestra (1975) («Перекрестные секции и цветовые поля»).

Произведение полностью отражает концепцию Дж. Поллока. Основная идея — «звукцвет» (темброколорит). Сопоставление, наложение, перекрещивание однородных чистых красок. «Цветовые поля» — «фраза, заимствованная из изобразительного искусства... и относится к фрагментам сочинения, в которых один или два

простых звуковых цвета приходят к остановке (паузе) и спокойно слушаются и "наблюдаются", как можно было бы наблюдать различные детали в пейзаже»<sup>7</sup>. Так создается родство между тембром в музыке и колоритом в живописи, где музыканты — это краски, а дирижер — художник, создающий пейзаж.

Партитура состоит из семнадцати секций, представляющих собой сочетание различных темброво-фактурных комплексов. С точки зрения композиционной организации секции делятся на два типа: в одних последовательность звучания элементов стабильна и предписана автором, а в других содержится «мобильный» материал. Такие сек-

ции обозначены композитором как «open form».

Поскольку «Cross Sections and Color Fields» представляет собой алеаторическую конструкцию, при каждом исполнении структура и характер сочинения будут воспроизводиться в новой трактовке. Например, проанализировав аудиозапись 1976 г., с официального сайта Э. Брауна<sup>8</sup>, можем констатировать, что секция Р представлена активными выкриками меди, очень гибкой династической волной, резко обрывающейся на *fff* (пример 2). В аудиоверсии 1975 г.<sup>9</sup>, секция Р в изложении материала существенно отличается. На фоне струнных и духовых выделяется последовательность клавишно-ударных инструментов, вырастающая в мощный остигательный пласт. Создается впечатление ударов «молотом по наковальне», а само звучание наполняется особой силой и драматизмом. Подобная вариативность наблюдается и при озвучивании других секций партитуры.

Таким образом, прослушивание и анализ записей позволяют ощутить, как на тождественной основе одного текста, оказывается возможным воплотить различные эмоционально-смысловые акценты, комбинируя материал внутри секций, сужая или же, наоборот, расширяя временное присутствие тех или иных групп инструментов в общей оркестровой палитре, отчего и меняется игра красок на этом музыкальном полотне. Здесь, как нам кажется, Браун находит гармоничный баланс между стабильными и мобильными элементами композиции, достигая желательного выразительного эффекта. Красочность партитуры подчеркивается инструментальным составом, в смещении или разделении тембровых групп, а форма сочинения «складывается непосредственно во время исполнения», словно произволь-

ное распределение краски по холсту, как у Поллока.

Оригинальным произведением в области открытой формы и связи с живописью следует признать инструментальное сочинение «Tracer» (1985) («Исследователь») для флейты, кларнета, бас-кларнета, скрипки, виолончели, контрабаса и четырех магнитофонных лент (пример 3). Источником создания послужила картина с одноименным названием Р. Раушенберга 1965 г.<sup>10</sup>

Художник для написания картины использовал технику шелкографии и рисование маслом. «Tracer» имеет несколько граней: человек, птицы, геометрические фигуры, фото американской действительности. На первый план положена фотография городской жизни, по краям картины представлены два параллелепипеда, в левом верхнем углу военные вертолеты, в центре на заднем голубом фоне образ женщины повернутой спиной (трафарет с картины Рубенса «Туалет Венеры» с характерным показом ее отражения в зеркале). Из символики птиц представлены два вида: хищник, белый орел – национальная эмблема США, символ свободы духа и превосходства; и две канарейки (условно), находящиеся в клетке (что можно трактовать и как символ мещанства, и как атрибут роскоши и богатства, однако они даны в черно-белом варианте). Основная идея картины прочерчивается в столкновении реалий действительности и искусства. Художником применен принцип цветного фотофильтра с меняющимися оттенками, в результате изображения находятся преимущественно в синих и белых тонах.

Браун использовал эту картину как своеобразную модель для создания музыкальной партитуры. На это указывает разнесенная в плоскостях монтажность изображения, словно склеенная из разных

Пример 2. Финальная секция Р «Cross Sections and Color Fields»

23

**P OPEN FORM**

The score is divided into several sections with specific cues:

- CUE HIGH CENTER** (top section)
- CUE FAR LEFT** (middle-left section)
- CUE FAR RIGHT** (middle-right section)
- CUE LEFT** (bottom-left section)
- CUE LOW CENTER** (bottom section)

Annotations on the right side of the score include:

- LEGATO AND STACCATO VARIATIONS, QUIETLY AND INTENSELY;
- VARYING DYNAMICS AND DURATIONS
- BUILD LONG TUTTI, HOLD FOR END
- Dynamics: *pp* → *ffff* or *ffff* → *ppp*

At letter F also section is open form, and a circle in this section on page 1. There are three frequency components (high, middle, low) but only one chord. The music should be lively and active with high contrast of dynamics, timbre and rhythm and then more slowly towards an uncertain climax (no real end, tension and energy being kept in balance). This should be held for a time and then strongly repressed. The usual signal for EYEBOULDER is a normal CUE OFF gesture with both hands.

Пример 3. Фрагмент сочинения «Tracer»

The image shows a musical score for 'Tracer' on the left and an abstract painting on the right.

The score is divided into two main sections, labeled with large numbers 1 and 2. Section 1 includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Double Bass (Db.). Section 2 includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Double Bass (Db.).

The painting is a complex, layered composition. It features a central figure of a woman in a white dress, surrounded by various elements including a helicopter, a wireframe cube, and other abstract shapes. The style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

обрывков жизни, которая соединяется в причудливую форму. Запись партитуры включает блоки, ячейки (звуковые события по Брауну), обозначенные крупными числами с волновыми колебаниями динамики, что близко сочинению «Cross Sections and Color Fields». Но в отличие от последнего, где дирижеру предоставляется возможность полного контроля над исполнителями и временем звучания каждой секции, в произведении «Tracer» инструменталистам отдается полная свобода в импровизации с ритмом и тембром. Задача дирижера чисто конструктивная: выстроить последовательность событий, «создавать» паузы, «всплески звуков».

К партитурным нотным листам прилагается инструментальный аудиоматериал (на четырех кассетах), музыкальные события которого также спонтанны. Качество и временные отношения того, что есть на каждой кассете, не изменяются, они находятся в пространственно-временных отношениях друг с другом. Для создания стереофонического эффекта проигрывание лент распространяется на четыре колонки, расположенные вокруг аудитории<sup>11</sup>.

Звуковой образ представляет собой наслаивание отдельных пластов мелодического движения. Огромная роль отдана диссонансному звучанию, хотя в момент импровизации возникают и достаточно благозвучные интервалы и мотивы. Используются различные возможности тембрового звучания (*pizzicato*, *glissando* у струнных, *buzzing* у духовых). Однако пространственный эффект создается не при помощи постепенного соединения тембров, а за счет многопланового соединения «живых» инструментов с записанным аудиоматериалом, стереофоническое звучание которого не прерывается при паузах дирижера.

Если сравнивать звукообраз с картиной, то ощущается игра тембровых красок. Объемность геометрической фигуры, которую можно рассмотреть со всех сторон, прием зеркального отражения, показ современности (вертолеты, городская жизнь), элементы личностного характера (свобода и заточение), так или иначе, находят свое место в реализации звучания и форме произведения.

По мнению Э. Денисова, на протяжении многих веков музыкантов и художников объединяют пространственно-временные законы. Каждый элемент обладает своими качествами: любой изобразительный элемент имеет свою форму, так же как в музыке звук имеет свой тембр (Денисов Э., 1986, с. 158). В XX в. музыка в диалоге искусств становится доминирующим аспектом взаимодействия звука и цвета, возникает на уровне впечатлений и осмысливается в контексте более глубинных связей и отношений. Это прослеживается не только в творчестве Э. Брауна, но и других композиторов, например, «Белые картины» (1951) Р. Раушенберга, вдохновили Джона Кейджа на создание знаменитого произведения «4'33» (1952), отражающего концепцию тишины<sup>12</sup>.

В XX в. композиторы стали выходить за пределы чисто звукового контента, нормативной и детерминированной нотации. Они сами начали создавать живописные произведения и перекладывать их на музыку<sup>13</sup>. В результате музыка «заговорила» сразу на двух языках: языке звуков и языке «живописи». В графических партитурах композиторов XX в. мы можем встретить богатую палитру абстрактных и художественных решений: круговые, спиралевидные, крестообразные и другие нотные формы, с числовой и буквенной символикой; ноты, точки, линии разных форм и про-

странственных локаций, свободные рисунчатые изображения<sup>14</sup>.

Современное искусство находится на пороге нового периода. Синкретический путь, оперирующий слитными множествами, отражает тип мышления человека, его отношение к миру. При сравнении ситуации в искусстве начала XX в. и его конца виден резкий перепад эстетических установок, представлений о красоте и ценностях. Художник чувствует

необходимость быть выше установленных правил. Творчество Брауна во многом стало катализатором этих процессов. В преломлении принципов смежных искусств в музыке оказался запущен механизм спонтанности и свободы такой силы, что он развился в самостоятельный индивидуализированный проект, захвативший всю вторую половину XX в., в русле которого рождались самобытные и оригинальные художественные произведения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Джексон Поллок (1912–1956) – лидер абстрактного экспрессионизма наряду с Марком Ротко и Виллемом де Куниингом. Известные работы: «Мужское и женское» (1942), «Фреска» (1943) «№ 5» (1948), «Глубина» (1953).

<sup>2</sup> Р. Раушенберг (1925–2008) тяготел к технике коллажа и редимейда «ready-made». Использовал мусор и другие материалы. Некоторые из известных его работ: «Кровать» (1955) – настоящая кровать, забрызганная краской и поставленная вертикально; «Монограмма» (1955–1959) – чучело барана, продетое в автомобильную шину.

<sup>3</sup> Пописты собственно гордятся тем, что не используют традиционные палитры и кисти, взяв в руки распылитель и автогенный аппарат.

<sup>4</sup> Шелкография (трафаретная печать) – техника нанесения печатных изображений на различные поверхности с помощью трафаретов.

<sup>5</sup> А. Колдер (1898–1976) известен замысловатыми фигурами из проволоки: «Цирк Колдера» (1926), «Корова» (1926). Мобильные скульптуры: «Мобиль» (1951), стабилиты (статичные абстрактные работы): «Фламинго» (1973), «Черный флаг» (1974). В 1975 г. авиакомпания «Braniff International» представила самолет «Дуглас ДС-8-62», для того чтобы Колдер раскрасил его.

<sup>6</sup> Э. Браун (1926–2002) – ведущий композитор американского авангарда, представитель нью-йоркской школы, соратник Джона Кейджа. Он изучал инженерное дело

и математику в Северо-восточном университете (Бостон), профессиональное образование получил в Школе музыки Шиллингера (ныне Музыкальный колледж Беркли).

<sup>7</sup> Из предисловия к сочинению.

<sup>8</sup> Cross Section and Color Fields. URL: <http://www.earle-brown.org/works/view/39> (дата обращения: 4.09.2019).

<sup>9</sup> Эрл Браун (Earle Brown). Малое собрание сочинений. URL: <http://intoclassics.net/news/2012-05-18-28328> (дата обращения: 4.09.2019).

<sup>10</sup> В примечании к партитуре Браун отмечает, что знаком с художником с 1952 г.

<sup>11</sup> По состоянию на 2008 г., четыре кассеты, используемые во время создания произведения, заменены на цифровой звук и программный плеер.

<sup>12</sup> Дж. Кейдж писал: «Так же как моя ритмическая структура последовала за структурной гармонией Шёнберга, моя молчащая пьеса последовала за белыми картинами Роберта Раушенберга» (Переверзева М., 2005, с. 230).

<sup>13</sup> Образовалась графическая нотация или графическая музыка – разновидность новейшей музыки, создаваемой композитором путем изобретения линейных (разного вида) и геометрических моделей, фиксируемых на бумаге и принимаемых в ряде случаев за самостоятельное художественное произведение (Акопян Л., 2010).

<sup>14</sup> Встречаются различные по размещению в пространстве абстрактные или смешанные партитуры: спиралевидные (Дж. Крам –

«Спиральная галактика» Spiral Galaxy из фортепианного цикла Makrokosmos II, 1973), крестообразные (Дж. Крам – пьеса «Crucifixus» из фортепианного цикла Makrokosmos I, 1972), в форме круга

(Э. Денисов «Пение птиц» для клавесина или подготовленного фортепиано, 1969; в форме квадрата (Э. Браун «Декабрь 1952» из цикла «Folio», для произвольного состава исполнителей) и мн. др.

#### ЛИТЕРАТУРА

Акопян Л. Музыка XX века: Энцикл. слов. М.: Практика, 2010. С. 151.

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 207 с.

Можнягун С. О модернизме. Этюд второй. Феномен беспредметничества. М.: Искусство, 1974. 240 с.

Переверзева М. Джон Кейдж: Жизнь, творчество, эстетика: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 273 с.

Полевой В. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Сов. художник, 1989. 456 с.

Service T. Performing sculpture: Calder's mobile comes in for a hammering // The Guardian, 16 Nov. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2015/nov/16/performing-sculpture-alexander-calder-earle-brown-tate-modern> (дата обращения: 17.09.2019)

#### REFERENCES

Akopyan, L. (2010), *Muzyka XX veka* [Music of the twentieth century], Praktika, Moscow, p. 151. (in Russ).

Denisov, E. (1986), *Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki* [Contemporary music and the problems of the evolution of composition techniques], Sovetskij kompozitor, Moscow. (in Russ).

Mozhnjagun, S. (1974), *O modernizme. Jetjud vtoroj. Fenomen bespredmetnichestva* [About modernism. Etude two. The phenomenon of pointlessness], Iskusstvo, Moscow. (in Russ).

Pereverzeva, M. (2005), "John Cage: Life, creativity, aesthetics", Cand. Sc. Thesis, Moscow. (in Russ).

Polevoj, V. (1989), *Dvadcatyj vek. Izobrazitel'noe iskusstvo i arhitektura stran i narodov mira* [Twentieth century. Fine arts and architecture of countries and peoples of the world], Sovetskij hudozhnik, Moscow. (in Russ).

Service, T. (2015), Performing sculpture: Calder's mobile comes in for a hammering. The Guardian, 16 Nov. Available at: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2015/nov/16/performing-sculpture-alexander-calder-earle-brown-tate-modern> (Accessed 17 September 2019). (in Eng).

#### Сведения об авторе

Козловская Светлана Александровна, аспирантка Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.С. Молчанов)  
E-mail: s.vbru@yandex.ru

#### Author information

Kozlovskaya Svetlana Aleksandrovna, Postgraduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor A.S. Molchanov)  
E-mail: s.vbru@yandex.ru

Поступила в редакцию 27.09.2019

После доработки 01.11.2019

Принята к публикации 08.11.2019

Received 27.09.2019

Revised 01.11.2019

Accepted for publication 08.11.2019

© Путечева, О.А., 2019  
УДК 78.021.4  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10028

## РОЛЬ ТЕМБРА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ КРАСОК В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАКШИ

О.А. Путечева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Кубанский медицинский институт, Краснодар, 350015, Российская Федерация

**Аннотация.** Проблемы фонической стороны произведения становятся важнейшими в исследовании музыкального творчества начала XXI в., все более привлекая внимание музыковедов. Статья представляет некоторые особенности оркестрового мышления и роли тембра в творчестве московского композитора А. Бакши, уникальность которого формируется за счет обретения новых красочных средств. Скрупулезная работа по апробированию сочетаний тембров, дающих красочную «гармонию» или диссонанс, создает тонкие колористические вибрации. Тембр наделяется огромной энергией воздействия при совместном участии различных приемов звукоизвлечения, ритмической работы, тесситуры, что становится показателем своеобразия и новаторства. Открытие авангардной сонорной выразительности позволяет не только передать новую образность, но и привлечь нестандартные принципы формообразования, драматургии. Тембр зачастую выполняет настолько важную роль, что под его воздействием трансформируются все музыкальные параметры, подчиняясь требованию фонизма. Поиски в области звуковой палитры, сонорно-акустических эффектов открывают новые уровни содержательности. Смена тембров воспринимается как осмысленное сообщение об окружающем мире. В результате анализа произведений композитора делается вывод об определяющей роли тембра в создании звуковой организации, формообразовании, драматургии, что приводит к возникновению нового художественного явления – «Театра звука», развивающегося в русле эстетики экспериментализма.

**Ключевые слова:** тембр, сонорно-акустические эффекты, колорит, фонизм, индивидуализация тембра, звукоорганизация.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Путечева, О.А. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 65–76.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10028.

## THE ROLE OF TIMBRE AND THE USE OF ORCHESTRAL COLORS IN THE WORKS OF A. BAKSHI

O.A. PUTEICHEVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kuban State Medical University, Krasnodar, 350015, Russian Federation

**Abstract.** The problems of the phonic side of the work become the most important in the study of musical creativity of the early XXI century, increasingly attracting the attention of musicologists. The article presents some features of orchestral thinking and the role of timbre in the work of the Moscow composer A. Bakshi, whose uniqueness is formed by acquiring new colorful means. Meticulous work on testing combinations of timbres that give colorful "harmony" or dissonance creates subtle coloristic vibrations. The timbre is endowed with

a huge impact energy with the joint participation of various techniques of sound, rhythmic work, tessitura, which becomes an indicator of originality and innovation. The discovery of avant-garde sonorous expressiveness allows not only to convey a new imagery, but also to attract non-standard principles of shaping, drama. Timbre often plays such an important role that under its influence all musical parameters are transformed, obeying the requirement of phonism. Searching in the sound palette, sound-effects opens a new level of inclusiveness. The change of timbres is perceived as a meaningful message about the world. As a result of the analysis of the composer's works, the conclusion is made about the determining role of timbre in the creation of sound organization, formation, drama, which leads to the emergence of a new artistic phenomenon – the "Theater of sound", developing in line with the aesthetics of experimentalism.

**Keywords:** timbre, sonor-acoustic effects, color, phonism, timbre individualization, sound organization.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Putecheva, O.A. (2019), "The role of timbre and the use of orchestral colors in the works of A. Bakshi", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 65–76.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10028. (in Russ).

Роль звука и оркестровых красок в современных инструментальных произведениях чрезвычайно многообразна и неповторима. Тембр является одним из самых важных выразительных средств. Сейчас в условиях звукового пространства возможности создания уникальных решений возрастают, что рождает предпосылки для формирования новой содержательности, знаменующей рождение «Театра звука».

Данная статья выявляет специфику трактовки тембров в условиях театрализации инструментального сочинения московского композитора А. Бакши, что позволяет суммировать наблюдения над инструментальными решениями, дающими яркие сонорно-акустические эффекты при использовании новых звуковых красок, особых приемов звукоизвлечения. Это создает представление об уникальности качества звуковой материи, где колористически рассчитан каждый звук и решающая роль принадлежит фонизму.

Колористическое мышление композитора эволюционирует от стандартных инструментовок, обращающихся к высо-

кохудожественным образцам классического наследия, усваивая многие открытия в области инструментальных решений, через утверждение новаторских приемов в использовании оркестровых красок к созданию уникальных особенностей звуковой палитры. Сочетания тембров в его композициях ситуативны, действительны, театральны, несут информацию о смыслах, содержании и функциях произведений.

Проблема красочной выразительности творчества А. Бакши связана как с тенденциями времени, так и с влиянием наиболее значительных творческих фигур музыкального мира XX в., начиная с Д. Шостаковича, А. Волконского, Дж. Кейджа, А. Шнитке, а также с интересом к восточным оркестровым краскам и опыту восточных мастеров звука.

Вопросы изучения роли тембра в музыкальных произведениях начала XXI в. не получили достаточного освещения в отечественном музыкознании. Внимание к фонической стороне композиций уделено в работах Е. Назайкинского, где тембр осознается как характер звучания инструментов. С точки зрения инстру-

ментовки данное понятие интересовало как отечественных, так и зарубежных композиторов, таких как Г. Берлиоз, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков. Композиционную и выразительную роль тембра отмечали Ф. Витачек и А. Веприк, на функциональные особенности тембра указывал М. Арановский. Значительный вклад в развитие теории тембра внесли Ю. Фортунатов и Е. Ручьевская. В современной исследовательской практике широко используются термины «тембровая драматургия» (Д. Житомирский), «тембровый план» (В. Цытович). Огромной роли тембра в формировании основ современного композиторского творчества посвящены работы Э. Денисова.

Истоки того явления, что стало определяющим для музыки XX в., которое В. Цытович обозначил как «автономия тембра» (1983, с. 65), обнаруживаются в творчестве К. Дебюсси, И. Стравинского. А. Бакши развивает данное направление, и особенности тембровых решений лежат в русле поисков современных композиторов, вдохновленных самыми радикальными открытиями, концентрирующимися вокруг крупнейших музыкальных событий: «Во-первых, признание и использование многих элементов, чуждых общей практике западной музыки... во-вторых, развитие новой заботы о звучности, изобретение новых инструментов и необычных способов обращения с обычными инструментами» (пер. мой. – О.П.) (Reiko I., 2005, p. 11). Эта линия музыкального мышления связана с открытиями Г. Коуэлла, Дж. Кейджа, Л. Харрисона.

Специфика звучаний зависит от оркестровой фактуры, расположения инструментов и отдельных тембров инструментов, часто использующих нетрадиционные способы звукоизвлечения. Рене Келлер

обозначает данное явление как «преднамеренный тембральный выбор» (Keller R., 2013, p. 68) композитора. Опираясь на традиционное использование отдельных групп инструментов, основой которых остаются струнные, композитор вводит экзотические инструменты и звучащие предметы, находя совершенно уникальные миксты. Для создания впечатления плотности или разряженности использует приемы слитности фактуры оркестровых групп и их единообразия или, наоборот, в проведении отдельных оркестровых линий противопоставляет группы инструментов.

Удивительна тембровая изобретательность А. Бакши. Каждое произведение имеет неповторимый состав инструментов. Самые яркие находки – это оркестровые миксты, отражающие неистощимость колористических поисков композитора. В составе исполнительских групп произведений обнаруживаются не только общепринятые музыкальные инструменты, но и редкие, экзотические, вновь изобретенные и уникальные. Оркестровые краски зависят от выбора композитора и сочетания тембров, регистров, характера звучания и определяются драматургией, ситуацией звучащего момента, а также смыслами, транслируемыми звуковыми образами.

В области тембровых решений композитор идет по пути тембровой ангажированности, индивидуализации оркестровых составов конкретных произведений. В каждом сочинении в связи с его задачей формируется индивидуальный оркестровый состав, дающий уникальные звуковые решения. В таком раннем произведении, как поэма-представление «Я – ПОЭТ») «игра» тембров представляет собой нечто неожиданное, даже экстен-

трическое: *piccolo flauto* и *tuba*, *balalika* и *organo elettronico*, традиционный струнный квартет и группа разнообразных ударных, а также 2 *campane Valdai* (2 валдайских колокольчика), 2 *bongos*, *recorco*, 2 *tom-tom*, *grancassa*, *campanelli*, *compane*.

Средоточием образования фонизма становится первая часть «Так окрылено, так напевно», где зарождается сонорно-колористический состав произведения. Ведущую роль играют трихордовые интонации валдайского колокольчика, лейтмотивом проходящие через все произведение, проявляющиеся в драматургически важные моменты: в интермедии между первой и второй частями, в конце всего произведения. Тембровое развитие строится вначале на различении характера звучаний инструментов, затем на противоречии, вырастая в дальнейшем до конфликта тембров мягких певучих струнных и врывающейся тубы. Тема призыва у тубы, появившись впервые в номере 8, развивается со значительными изменениями далее – в номерах 9 и 13.

Композитор широко использует звучащие предметы, не относящиеся к музыкальным инструментам, но в условиях сценических постановок обретающих художественные смыслы: это могут быть шорохи бумаги, звуки льющейся струи воды в ведре, ссыплющихся таблеток, хлопанье книг, скрипы, стоны, свисты, хрусты, создающие неповторимую магию шумов.

Выстраивая «тембровую драматургию» (термин Д.В. Житомирского), А. Бакши опирается на традиционное разделение оркестра на струнную группу, деревянную духовую, медную духовую и группу ударных инструментов.

К каждой группе у автора свой особый подход и свои излюбленные приемы. Наиболее значительная работа с тембром видна в струнной группе инструментов, где композитор использует яркие новые краски. Большинство приемов тембрового характера осуществляются на микроструктурном уровне. Отсюда постоянная текучесть неуловимых изменений колорита, которые придают сонористическую подвижность звучанию. Особое внимание композитор уделяет регистрам, которые обычно редко используются, но в крайних точках которых происходит много важных «событий», можно извлечь необычные звучания. Колористические миксты становятся содержательными центрами, приковывающими внимание контрастом диапазонов и широтой охвата объема, что создает пространственный эффект.

В инструментальном произведении «Зима в Москве. Гололед» композитор дает представление о холодной «застылости». Основой произведения является струнная группа, в которой выделяется *violino solo*, *violoncello solo*, а также *violino II*, *violino III*, *violino IV*, *viola*, *violoncello*, *contrabasso*, кроме того, участвует приготовленный рояль, выписана партия «бумаги» и «шагов». Уже начало экспонирует необычные звуки: глиссандо по струне рояля, глиссандо с флажолетами в высоком напряженном регистре виолончели, к этому добавляется глиссандо контрабаса. Композитор будто преднамеренно разъединяет звуки, удаляет их друг от друга, темброво перекрашивает, анализирует звук, качественно приближая его то к хрусту льдинок, то к завыванию ветра, то к скрипу замерзшей двери. Новаторство проявляется в развертывании структуры звука во времени, во внутризвучковой работе, расщеплении звука

на составные элементы с последующей сборкой. Возникает образ застывающих и леденеющих звуков. Глиссандирующие звучания, прерываясь значительными паузами, повисают в пустоте, рождая ощущение холода, безжизненности. Токкатное безостановочное движение формирует противостояние острой «морозной» звучности, способствуя выходу из оцепенения. Колоритным звучанием подготовленного рояля выполняется формообразующая роль в организации и развитии звучащей материи всего произведения.

Поскольку музыка появляется там, где слово бессильно, то она, как правило, выражает высшее напряжение, трагические моменты, отсюда трагедийные гамлетовские вопросы, отголоски драм Ф. Достоевского, А. Чехова. Трагедийность, которая опустошает души, предстает фактурой крайних регистров, объемлющей огромный диапазон, создает ощущение гулкости, пустоты пространства и безбрежной щемящей тоски.

Э. Денисов в книге «Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники» пишет: «Инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик творческого почерка. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него (Д. Шостаковича. – О.П.) гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т. д.)» (Денисов Э., 1986, с. 46). Для А. Бакши также определяющим фактором уникальности и новизны служит тембр.

Необходимо отметить удивительную черту, которой наделяются инструменты в творчестве А. Бакши, вступающие во взаимодействие с театром, литературой, текстом, – антропоморфизм. Человеческие черты придаются инструментам тра-

диционно еще с романтической эпохи, когда очеловечиваются по преимуществу струнные инструменты – скрипка, альт, виолончель, имеющие теплый человеческий тембр; в произведениях А. Бакши «человеческими голосами разговаривают», казалось бы, далекие от сравнения с человеком туба, контрабас, барабан.

Так, в шекспир-концерте «Умиравший Гамлет» для двух скрипок, турецкого барабана и струнного оркестра (1998) выносимый музыкантами контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого принца датского, а большой барабан, стучащий как бы в такт его сердца, обрывая партию, действует своей неотвратимостью и жестокостью как метафора смерти. Трагизм ситуации акцентируется тембровыми средствами и подчеркивается действиями музыкантов и их инструментами. В этом произведении задействован тройной состав струнных – *violin I, violin II, viola, violoncello, contrabass*, которым противостоят *violin I solo, violin II solo*. Необходимо отметить значительную роль *contrabassi*, усиление которых дает омрачение колорита с использованием *collegno*. В состав инструментов вводится *bass drum, step*.

Показательно, что основным формообразующим средством выступает колорит, дающий представление об уплотнении и разрежении не только за счет плотности тройного состава струнных, но и за счет динамических сопоставлений, обрывающихся *crescendo*. Внутри разделов существен диалог оркестра и солиста. Вступление каждого раздела знаменуется новой оркестровой находкой: наблюдается жесткая организация, выражением которой становятся ритмичные шаги движущейся процессии музыкантов; это может быть канон голосов инструмен-

талистов, шепот которых используется как оркестровая краска, выполненная в виде многоголосия инструменталистов: «treason, предательство, измена».

Оттеняет суровую непреклонность речитативных интонаций раздел, следующий за сломом, в котором вторая солирующая скрипка вначале робко из-за кулис, затем на сцене выступает с танцевально-жанровой темой, представленной как отзвук, воспоминание или галлюцинация. Важны режиссерские ремарки композитора, влияющие на слуховое восприятие. Речь идет о звуковых переключках эхо-интонаций, звучащих на сцене и из-за кулис, в движении по сцене во время исполнения.

Начало раздела знаменуется новым тембром, искажаемым глиссандо струнных на фоне движения оркестрантов, шагающих по сцене. Как правило, у А. Бакши рядом с глиссандо возникает прием флажолет у струнных. Глиссандо проникает в похоронный марш, который жанрово обозначен четырехдольностью, низкой тесситурой струнных, мерностью процессии инструменталистов. Внедряющееся глиссандо низкого регистра придает жуткий оттенок, вызывающий в памяти эпизоды симфоний Г. Малера. Одним штрихом, призывком композитор намечает огромную ассоциативную широту, наполняя смыслами невербальную музыкальную ткань.

Оригинально в инструментальном отношении решено небольшое сочинение «Безответный звонок», в основе которого обычный состав струнных. Членения даются разнообразием инструментальных приемов. Разделы основаны или на имитациях звонка, или на противопоставлении фактур. Разнообразны приемы звукоизвлечения такие, как флажолеты,

*sul ponticello, collegno, on the bridge (no pitch)*. Фактура строится диалогически, переключкой мини-фраз по принципу перманентного варьирования. Название произведения дает ассоциации с известной работой Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» для четырех флейт, трубы и струнного квартета (1908), в котором заложено игровое начало.

Как у Ч. Айвза, так и у А. Бакши, произведения носят экспериментальный характер. Это удивительно емкие по содержанию миниатюры, в основе развития которых лежит диалог. Новаторским является и пространственное расположение инструментов на сцене. Айвз оставил подробное описание расположения музыкантов. Состав у него разделяется на «Три группы: "молчаливые" струнные, звучащие постоянно на *ppp* и ровном темпе, духовые, интонирующие "вечный вопрос существования"; наконец, флейты» (Павлишин С., 1979, с. 95–96). У Бакши мы видим аналогии в области использования фонической стороны: звучание струнных вне сцены, на сцене сурдины, выверение пропорций.

«Безответный звонок» – остроумно построенная пьеса для струнных с партией телефона, представляющая собой вариации на две темы, одна из которых имитирует телефонный звонок, другая – сигналы гудка не отвечающего телефона. В интонационном отношении происходит становление и рост из одного звука начального *d* третьей октавы *pizz* у первой скрипки и *d* второй октавы с флажолетами у второй скрипки. «Звонок», акцентирующий звук *d* третьей октавы развивает малосекундовые интонации и постепенно расширяет диапазон. Нервозность звонка создается за счет движения тридцать вторыми длительностями,

внезапно обрывающимися и повисающими на паузе, в момент которой вторая скрипка, альты и виолончели имитируют не отвечающие гудки телефона. Они предстают тихими звуками *sul ponticello, collegno, on the brige (no pitch)*, разрываемыми паузами.

Развитие строится на основе конфликта все более напряженных призывов звонка и все более категоричных повисающих звуков не отвечающего телефона. В пьесе несколько эпизодов: один из которых, подчеркивая драматизм, использует квазиполифоническое развитие варьируемой интонации малосекундового опевания звука е, быстро достигает напряжения за счет уплотнения фактуры и обрывается глиссандо. Второй эпизод, трансформируя тему в замедленном движении восьмыми, модулирует в лирический образ.

Следующий раздел дает два образа и две темы в наложении и взаимодействии, вследствие чего они трансформируются, темп замедляется, ансамбль звучит более плотно. Интонация малой терции звучит как вопросительный мотив ожидания, томления и разочарования. Задорная энергичная тема звонка сникает, движение тормозится. И вот последняя попытка дозвониться, совсем уже безнадежная в темпе *lento*, тема разрывается паузами. Но ответа нет и «немой» вопрос повисает безответной терцией. Так, в небольшом инструментальном произведении роль струнных представляется основой фонизма, композитор применяет крайние регистры, приемы звукоизвлечения такие, как пиццикато, флажолет, глиссандо, в создании оригинальной образности.

Глубокое воздействие на инструментальное мышление А. Бакши оказал Д. Шостакович, стиль которого узнается по одному аккорду, краске, интонации.

Его стиль настолько индивидуализирован и выразителен, что его музыкальным языком можно передать очень емкие содержания. Сосредоточенность, глубина и трагизм музыки Д. Шостаковича близки А. Бакши, который поставил задачу придать философскую значимость музыке посредством языка Д. Шостаковича. Язык Д. Шостаковича – это не только интонация, но и ритмические риторические фигуры, многозначность динамики, диалог группы струнных и солиста, полифоничность фактуры вступающих поочередно голосов, внезапность сфорцандо.

В качестве ведущих языковых средств применяются исключительно оркестровые возможности, которые и создают представление о стиле. Все эти особенности использует А. Бакши в сочинении «Концерт Шостаковича», где нет ни одной ноты, ни одной интонации великого композитора (они звуковысотно не обозначены), но есть образ, характер, приемы и оркестровые средства. Музыкальная ткань, созданная А. Бакши, атематична. Композитор ищет и развивает принципы становления произведения, основанные не на тематическом движении, а на тембровом. Кульминация достигается в напряженнейшей высокой тесситуре с подчеркиванием звуков фермой. Как и предполагает жанр, солисту поручается каденция, опять-таки без единой звуковысотной обозначенной ноты. Последующий раздел строится с помощью глиссандо скользящих переключек оркестра, на фоне пианиссимо которых провозглашается риторическая фигура солиста, утрированная *fff*.

В этом сочинении многие инструментальные «события» навеяны оркестровыми приемами, характерными для творчества Д. Шостаковича. Воздействие

звуковой палитры Шостаковича обнаруживается в полярности драматургии, монтажности построений, на фоне замирающих струнных вводится новый тембр, вклинивается новый инструмент, деформация образа под воздействием иного тембра, подчинение одного тембра другому, выступающему более жестко, комплексность тембров и использование особых приемов звукоизвлечения, таких как *collegno*, *glissando*, *flageolet*, *pizzicato*.

Идея концерта как состязания *solo* и *tutti* остается. Так, текучей, почти аморфной ткани струнных противопоставлена ритмически четкая, жесткая тема *solo*. Идея игры переносится в область метроритмических отношений. Наиболее ярким событием является заключительный раздел цифры 5, содержащий несколько ритмических прогрессий – уменьшения длительностей и ритмических построений (фраз). Ритмическая организация усложняется остигматными формулами и каноническими разновременными вступлениями голосов. Ритмическое развитие направлено от четкости, акцентности, регулярности к нерегулярным ритмам, безакцентности, бестактовости, импровизационности. Такое необычное в своей оригинальности решение можно понять как дань уважения и памяти великого мастера.

Одна из функций тембровой драматургии сочинений А. Бакши состоит в выявлении разделов формы, сопоставлении образов оркестровыми средствами. В небольших инструментальных сочинениях для оркестра А. Бакши преобладает монологический тип развития, это миниатюры, образ которых растет из одного ядра, многогранно раскрывая глубинные возможности образа. Инструментальные сочинения тяготеют к программному началу, что становится основанием для

развития образа и слушательского понимания. Композитор дает яркие названия произведениям, что способствует полету фантазии при их восприятии: «Воспоминания о Грузии», «Зима в Москве. Гололед», «Концерт Шостаковича», «Умиравший Гамлет» и др. Но уже в небольших произведениях значительному переосмыслению подвергается роль струнных.

Новаторство в том, что струнные инструменты используются часто не в прямом их назначении, а в качестве шумовых или ударных инструментов. Можно отметить, что их роль часто двойственна, с одной стороны, они отвечают своей предназначенности быть лирическим центром, а с другой – выявляются нехарактерные стучаще-ударные функции. Эта новая сторона усиливается требованием автора исполнять партии в сценическом движении и актерской игре.

Для творчества А. Бакши показателен диалог группы струнных и рояля как драматургической основы произведения. Так, одно из ранних произведений трио «Драма» строится на конфликте клавишных инструментов с их стучащим тембром и двух струнных певучего тембра (скрипка, виолончель). По существу, это противопоставление тембровых возможностей инструментов – взволнованного характера пианиста и сдержанно-мягких струнных. Экспозиция открывается соло виолончели, которой скрипка отвечает из-за сцены. Тембровое родство дает «дуэт согласия», в который позже врывается пианист и взволнованной игрой разрушает дуэт. Драматургия строится на конфликте тембров, приводящем к тому, что на сцене остается в одиночестве виолончелист.

Наибольшей степени усовершенствования подвергается группа ударных

инструментов. Если ранее ударным инструментам поручалась вспомогательная роль, помогающая расставить акценты музыкального образа, то в настоящее время ударные претендуют на ведущую роль. Огромное внимание к данной группе инструментов присуще самым значительным авторам XX в. начиная от И. Стравинского, Д. Шостаковича, Б. Бартока до А. Шнитке и Дж. Кейджа. «Композиторы используют ударные, особенно с определенной высотой как независимую секцию, часто альтернативную другим группам оркестра. Это наиболее колоритная секция современного оркестра, используемая во многих случаях... С этими инструментами наиболее часто группируются клавишные, как максимально созвучная ударным группа» (Adler S., 2002, p. 507).

Для А. Бакши важным оказывается сотрудничество с ансамблем ударных М. Пекарского, эстетика шумовых и ударных инструментов которого воспринята композитором. Еще в далеком 1990 г. подводя итоги московской музыкальной «Осени-89», музыковеды обсуждали особенности прозвучавших сочинений и делились своими впечатлениями. Было отмечено, что «в основном, то были произведения для ударных инструментов, которые, как всегда, блистательно, артистично исполнял Ансамбль под управлением М. Пекарского». Среди колоритных и запоминающихся сочинений – «Пьеса в одном действии № 23/6» А. Бакши, в которой автор осуществил поиски тембровой выразительности разнообразных ударных (Ромащук И., 1990, с. 23).

Не последнюю роль играют веяния, идущие с Востока такие, как индонезийский гамелан, китайская и корейская придворная музыка, сохранившая

древнейшие музыкальные первообразы. С чуткостью мастера звука А. Бакши удается имитировать древние звучания, используя диски гонг, колокола, барабаны, другие простейшие инструменты, встречающиеся в восточном оркестре.

«XX век ознаменован включением многих ударных инструментов в оркестровые произведения современных композиторов. Осознание их широких возможностей приходит после веков скромной жизни» (Bugg D., 1988, p. 7). Влияние тембра ударности переосмысливается в использовании возможностей струнных и клавишных инструментов. Необходимо сказать о подготовленных инструментах, которые существенно раздвигают границы тембровых возможностей, а, следовательно, расширяют сферу образности и выразительности звуковых построений. Для игры на них необходим подготовительный этап, когда особо избранный тон за счет вставных деталей, бумаги, гвоздей становится темброво неузнаваемым. Идея звуковой характерности является основой импульса композиции. Подготовленное фортепиано выступает в роли ударного инструмента. В этом качестве рояль используется уже в раннем сочинении «Воспоминание о Грузии», в котором подготовленный звук является стержнем произведения, проходящим через все произведение, в смысловом отношении передававшим тревожный стук колес поезда.

В XX в. был разработан ряд важных фортепианных техник, существенно трансформирующий тембр инструмента. «Они могут быть классифицированы следующим образом: 1) специальные эффекты, производимые на клавиатуре, такие как звучащий тон кластера и беззвучно нажатые клавиши; 2) действия со струна-

ми внутри фортепиано, такие как выщипывание, поглаживание или потирание струны пальцами, использование молотка и других предметов, глиссандо по струнам, тремоло на струнных... использование немusикальных устройств, включая человеческие звуки, такие как пение, говорение, игра на инструменте; и новые педали эффектов» (Reiko I., 2005, p. 13).

Что касается рояля, то в некоторых сочинениях он используется в качестве ударного не только при игре на клавиатуре, но и на струнах, корпусе и других частях инструмента, где возможно извлечь звуки. Все что звучит, может стать музыкальным звуком, – такое понимание расширяет поле звуковых возможностей произведения. Осуществляя поиски в данном направлении, композитор приходит к новой модели музыкального звука.

Говоря о творчестве А. Бакши, целесообразно выделить в отдельную группу шумовые предметы немusикального происхождения, которые работают наряду с музыкальными и создают определенную атмосферу, указывая на место действия: шуршание бумаги, ритуальная звучащая чаша, ведро (сосуд) с водой, куика (стоны), овалойды и др.

А. Бакши расширяет колористические возможности многих инструментов оркестра. Регистры, которые ранее мало использовались, оказались достойными внимания и пригодными для воплощения неожиданных решений, изменилось отношение к отдельным инструментам, особенно увеличились функции ударных. А. Бакши чрезвычайно активно использует различные приемы игры и способы звукоизвлечения. Тембр играет авангардную роль, что влечет подчинение других средств выразительности.

Э. Денисов проводит важную мысль о том, что если в XIX в. «тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонаций, в то время как в XX веке композиторы часто применяют краску, несущую в себе большую выразительность вне прямой связи с интонацией» (1982, с. 253).

Кульминацией тембрового экспериментирования можно назвать мистерию «Полифония мира», которая собрала инструментарий со всего света. При этом используются ритуальные инструменты *sonagli*, *lastra*, *templeblock*, ритуальная звучащая чаша с пестом, в которой звук образуется как бы сам собой, произвольно. «Полифония мира» – это «спектакль для солиста – Гидона Кремера, струнного оркестра “Кремерата Балтика”, ансамбля ударных “Les percussions des Strasbourg”, исполнителей на традиционных и сакральных духовых из Америки, Австралии, Германии, шамана, фольклорных музыкантов из России, Тувы, Армении, Хакасии» (Бакши Л., 2001, с. 171). Так, возникает театр мировых и природных звуков, который наиболее ярко звучит в первой части «Роды Земли». Звуки персонифицируются использованием экзотических инструментов, приближаясь к природным явлениям и стихиям, возникая как будто бы из-под земли.

А. Бакши можно назвать чародеем тембра, собравшего все звуковые краски мира. В его творчестве тембр выполняет формообразующую и драматургическую роль при исключительной яркости и выразительности. Тембр в контексте творчества данного композитора понимается как носитель смыслов, кодифицирующий звуковую информацию, создающий новые колористические отноше-

ния и уникальную систему смыслов. В своем творчестве, формируя специфику «Театра Звука», он дает новый тип синтетических спектаклей, отрицающих слово как единственный источник смысла. Достижение высшей выразительно-

сти звука – такую смелую задачу ставит перед собой композитор. Таким образом, можно отметить, что инструментальные краски и тембровые техники А. Бакши развиваются в русле эстетики экспериментализма.

## ЛИТЕРАТУРА

Бакши Л.С. Домашний театр или «Полифония мира» // Октябрь. 2001. № 3. С. 164–173.

Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. 256 с.

Денисов Э. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор. 1986. С. 46–90.

Павлишин С. Чарльз Айвз. М., 1979. 183 с.

Ромашук И. Fokazas-kiesinyites // Сов. музыка. 1990. № 5. С. 23–29.

Цытович В. Фони́зм оркестровой вертикали Дебюсси. // Дебюсси и музыка XX века: Сб. ст. Л.: Музыка, 1983. С. 64–91.

Adler S. The Study of Orchestration W. W. Norton & Company Inc. New York; London, 2002. 512 p. URL: <https://ru.scribd.com/document/354633794/Samuel-Adler-The-Study-Of-Orchestration-2002-pdf> (дата обращения: 07.12.2018).

Bugg D. Doran The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section. University of Mississippi, 1988. 82 p. URL: [www.channelingstudio.ru/texts/turkish\\_percussion.pdf](http://www.channelingstudio.ru/texts/turkish_percussion.pdf) (дата обращения: 07.12.2018).

Keller Renee E. Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960–2009. Northwestern University Evanston, Illinois, 2013. 361 p. URL: [www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf](http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf) (дата обращения: 07.12.2018).

Reiko I. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth Century American Music. Florida State University, 2005. 114 p. URL: [diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/PDF/view](http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/PDF/view) (дата обращения: 07.12.2018).

## REFERENCES

Adler, S. (2002), “The Study Of Orchestration W. W. Norton & Company Inc”, New York, London, p. 512, available at: <https://ru.scribd.com/document/354633794/Samuel-Adler-The-Study-Of-Orchestration-2002-pdf> (Accessed 07 December 2018). (in Eng).

Bakshi, L.S. (2001), “Home theater or «Polyphony of the world»”, October, no. 3, pp. 164–173. (in Russ).

Bugg, D. (1988), “Doran The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section”. University of Mississippi, available at: [www.channelingstudio.ru/texts/turkish\\_percussion.pdf](http://www.channelingstudio.ru/texts/turkish_percussion.pdf) (Accessed 07 December 2018). (in Eng).

Denisov, E. (1982), *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre* [Percussion instruments in the modern orchestra], Sovetskij kompozitor, Moscow. (in Russ).

Denisov, E. (1986), “Notes on the orchestration of D. Shostakovich”, *Sovremennaya muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tekhniki* [Contemporary music and the problems of the evolution of composition techniques], Sovetskij kompozitor, Moscow, pp. 46–90. (in Russ).

Keller R.E. (2013), “Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960–2009”, Northwestern University Evanston, Illinois, available at: [www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf](http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf) (Accessed 07 December 2018). (in Eng).

Pavlishin, S. (1979), *Charl’z Aivz* [Charles Ives], Moscow. (in Russ).

Reiko, I. (2005), “The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music”, Florida State University, available at: [diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/](http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/)

PDF/view (Accessed 07 December 2018).  
(in Eng).

Romashchuk, I. (1990), “Fokazas-kiesinyites”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 23–29. (in Russ).

Tsytovich, V. (1983), “Fanism vertical orchestral Debussy”, *Debyussi i muzyka XX veka* [Debussy and music of the XX century], Muzyka, Leningrad, pp. 64–91. (in Russ).

---

**Сведения об авторе**

Путечева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент Кубанского медицинского института (г. Краснодар)  
E-mail: putecheva.olga@mail.ru

**Author information**

Putecheva Olga Anatolyevna, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Kuban State Medical University (Krasnodar)  
E-mail: putecheva.olga@mail.ru

Поступила в редакцию 21.03.2019

После доработки 25.09.2019

Принята к публикации 20.11.2019

Received 21.03.2019

Revised 25.09.2019

Accepted for publication 20.11.2019

© Леонова, Н.В., Яковлева, А.С., 2019

УДК 784.4:161.1 (1-925.14)

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10029

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ ПРИЛЕНЬЯ

Н.В. Леонова<sup>1</sup>, А.С. Яковлева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** На северо-востоке Сибири, начиная с середины XVII в., сформировалось несколько очагов русских фольклорных традиций. Один из них охватывает русские поселения приленских районов Республики Саха (Якутия). На протяжении XX в. ряд собирателей (среди которых Г.В. Ксенофонтов в 1920-е гг., наиболее систематично О.И. Чарина в 1980–2000-е гг.) записывали и публиковали материалы по фольклору приленских жителей. Жанровая система местного фольклора содержит небольшое число обрядовых и эпических образцов, основное место в ней заняли песенно-танцевальный (хороводные, игровые и плясовые песни) и лирический фольклор разных историко-стилевых пластов (традиционные лирические, солдатские, тюремные песни, городские романсы и песни литературного происхождения). В последние десятилетия (с 1970-х гг.) фольклорные традиции русских старожилов Приленья поддерживаются благодаря деятельности любительских художественных коллективов. В статье рассматриваются: ансамбли «Реченька» (с. Синск), «Вечерка» (с. Еддэй), «Ямщицкий перезвон» (г. Покровск) Хангаласского улуса, «Ямские бубенцы» (г. Якутск) и др. Жанровый состав репертуара любительских ансамблей демонстрирует исчезновение из современного обихода календарно-обрядовых и эпических образцов, основную его часть составляют хороводные, игровые, плясовые и лирические песни. С 1970-х гг. участники ансамблей являются основными носителями фольклора. Сравнение с ранее опубликованными материалами показывает, что в песенном репертуаре современных ансамблей сохранилось большое число старых, собственно местных песен, хотя в него включены и новые образцы общерусского и украинского репертуара. Коллективами осуществляется непосредственная передача традиционного репертуара от взрослых ансамблей детским и молодежным, что дает надежду на продолжение жизни фольклорной традиции русских старожилов Приленья.

**Ключевые слова:** русские старожилы Якутии, фольклор Приленья, исполнительский фольклоризм, традиционный песенный репертуар.

**Конфликт интересов.** Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Леонова, Н.В., Яковлева, А.С. Исполнительский фольклоризм русских старожилов Приленья. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 77–88.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10029.

## PERFORMING FOLKLORISM OF RUSSIAN OLD-SETTLERS IN PRILENYE

N.V. Leonova<sup>1</sup>, A.S. Yakovleva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** In the northeast of Siberia, starting from the middle of the 17th century, several places of Russian folk traditions were formed. One of them covers the Russian settlements

of the Prilenye regions of the Republic of Sakha. Throughout the 20th century, a number of collectors (including G.V. Ksenofontov in the 1920s, the most systematic of them by O.I. Charina in the 1980s–2000s) recorded and published materials on folklore of the inhabitants of Prilenye. The genre system of local folklore contains a small number of ritual and epic samples, in it was occupied by song-dance folklore (round dance songs, game songs, dance-*plyasovye* songs) and lyric folklore of different historical-style strata (traditional lyric, soldier, prison songs, urban romances and songs of literary origin). In the last decades (from the 1970s), the folklore traditions of Russian old-settlers in Prilenye are supported mainly due to the activities of amateur art groups. The article discusses some of them: ensembles "Rechenka" (village of Sinsk), "Vecherka" (village of Edyai), "Yamshchitsky perezvon" (city of Pokrovsk) of the Khangalassky district, "Yamskie bubentcy" (city of Yakutsk) and others. The genre system of the repertoire of amateur ensembles demonstrates the disappearance of calendar-ritual and epic samples from modern everyday life, the main part of it is round dance songs, game songs, dance (*plyasovye*) songs and lyric songs. Since the 1970s, ensemble members have been the main carriers of folklore. Comparison with previously published materials shows that the song repertoire of contemporary ensembles has preserved a large number of old, actually local songs, although new samples of the all-Russian and Ukrainian repertoire are also included in it. The groups directly transfer the traditional repertoire from adult ensembles to children's and youth ensembles, this fact gives hope for the continuation of the life of the folk tradition of Russian old-settlers in Prilenye.

**Keywords:** Russian old-settlers of Yakutia, folklore of Prilenye, performing folklorism, traditional song repertoire.

**Conflict of interests.** The authors declare the absence of conflict of interest.

**For citation:** Leonova, N.V., Yakovleva A.S. (2019), "Performing folklorism of Russian Old-settlers in Prilenye", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 77–88.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10029 (in Russ).

История формирования русского фольклора Средней Лены берет свое начало со времени основания Якутска в 1632 г., когда русские, прибывшие в Якутию из разных уголков Западной Сибири и Центральной России, начали заселять приленские районы – современные Хангаласский, Ленский и Олекминский улусы. Активное освоение берегов Лены русскими приходится на XVIII–XIX вв. Причиной тому послужило создание Иркутско-Якутского почтового тракта в 1743 г. Приленские ямщики находились в постоянной открытой коммуникации с иноэтническим окружением, но, не взирая на то, что культура и быт местного населения оказали большое влияние на уклад жизни русских поселенцев, им удалось сохранить свои

фольклорные традиции (Чарина О., 1994; 2005, с. 27–28).

Первые записи фольклора русских старожилов Приленья были сделаны в начале XX в. Одним из ранних собирателей стал Г.В. Ксенофонтов, записавший тексты четырнадцати песен в 1923 и 1925 гг. от жителей Хангаласского улуса. С того времени до 70-х гг. XX в. русский фольклор Приленья практически не изучался, экспедиции в эти места проводились, так как интерес исследователей и собирателей был направлен главным образом в сторону якутской традиционной культуры. С 1973 г. собиранием русского приленского фольклора занимались сотрудники Бурятского филиала Сибирского отделения АН СССР (Кузьмина Л. и др., 1979), сотрудники Института

русской литературы, фольклорист Ю.И. Смирнов (Чарина О., 1994, с. 3–4; 2014, с. 111). Наиболее полно и систематично с 1989 г. изучением приленского фольклора занимается О.И. Чарина. Собранные ею материалы опубликованы в сборниках «Фольклор Русского населения Якутии» (Чарина О., 1994), «Русские песни Приленья» (Чарина О., 2009) и других изданиях.

Приоритетными жанрами для фольклора русских Приленья стали хороводные, плясовые и игровые песни. Исполнялось также большое количество лирических, солдатских, тюремных, детских песен, городских романсов и песен литературного происхождения. Обрядовый песенный репертуар представлен небольшим количеством свадебных и календарных песен, русский эпический фольклор также ограничивается очень малым числом образцов (Чарина О., 2009; Смирнов Ю., 1991, с. 22–23). Следует заметить, что фольклор Средней Лены, в том числе музыкальный, изучен крайне недостаточно.

Фольклор русских старожил Приленья популяризирует немалое количество местных коллективов, реализующих свою деятельность в Хангаласском, Олекминском, Ленском районах, а с недавнего времени и в Якутске. Данные коллективы рассмотрены в качестве объекта настоящей статьи, целью которой является выявление особенностей актуализации традиционного репертуара Приленья в современном исполнительском фольклоризме.

В с. Синск Хангаласского улуса в 1976 г. при Синском доме культу-

ры был создан народный ансамбль «Реченька». Первыми руководителями ансамбля были Валерий Иннокентьевич Киселев – уроженец Русского Устья и его жена – Галина Николаевна Киселева. В репертуар коллектива входит песенный фольклор Украины, России и Сибири, но основу составляют песни приленских ямщиков. Большинство песен в репертуаре «Реченьки» протяжные, также приоритетны для ансамбля обрядовые, военные песни, романсы и песни литературного происхождения. В 1990 г. при ансамбле появилась молодежная, а также детская группа, в которую начали входить дети и внуки участниц хора – учащиеся от 10 лет детского фольклорного кружка «Ручеек» Синской общеобразовательной школы. Старший состав передает свои знания детям. В 1996 г. ансамбль «Реченька» совместно со студентами ЯГУ открыли фольклорный лагерь на базе школы (Стрекаловская И., 2015, с. 116).

Тексты песен из репертуара ансамбля «Реченька» зафиксированы его первым руководителем Галиной Киселевой и участницей ансамбля Дарьей Тараненко и опубликованы в 2007 г. в сборнике Г.С. Макаровой «Ямщицкий перезвон». От ансамбля записаны тексты песен: «Когда б имел золотые горы», «Во субботу», «Под липой», «Развеселое было время», «Что за мальчик», «У окошечка сижу», «На улице дом стоит», «Хас-булат удалой», «Разлилась Волга широко», «Сама садик я садила» (Макарова, Г., 2007, с. 24–28). Некоторые тексты песен: «Ой, при лужке, при лужке», «Во субботу»,

«Журавлины ноги длинны», «Во кузнице», «Сиротою я росла», «Там в саду при долине» были получены от ансамбля «Реченька» О.И. Чариной и опубликованы в книге «Фольклор русского населения Якутии» (Чарина О., 1994).

В 1984 г. в с. Едйя Хангаласского улуса основан народный ансамбль «Вечерка». Ансамбль также пропагандирует фольклор приленских ямщиков и занимается передачей его подрастающему поколению. Руководитель ансамбля – Антонина Ильинична Калыткина. Коллектив «Вечерка» состоит из двух возрастных групп: взрослой и детской. Состав ансамбля разнонационален, в него входят русские, якуты и эвенки, участниками являются как женщины, так и мужчины. Репертуар «Вечерки» составляют «хороводные, посиделочные, беседочные, любовные, семейные, солдатские, игровые, обрядовые песни и танцы», а также реконструкция свадебного обряда, которая содержит такие его этапы, как «сватовство, выбор тысяцкого, подготовка приданого невесты и свадьба в доме жениха». Инсценировка свадебного обряда сопровождается песнями «Ой, при лужке, при луне», «А мы просо сеяли», «Летели две птички», «В хороводе были мы» (Макарова Г., 2007, с. 43–44).

По инициативе ансамбля в с. Едйя с 2001 г. начал проходить ежегодный региональный фестиваль песни и пляски, а также конкурс «Играй гармонь, живи частушка!», в котором участвуют потомки ямщиков из Якутска, Хангаласского и Олекминского улусов. Его целью являет-

ся возрождение традиций, обычаев и культуры приленских ямщиков, а также выявление новых талантов среди исполнителей. Конкурс проходит по категориям: народные ямщицкие песни, частушки, игра на музыкальных инструментах, старинные самобытные танцы (Макарова Г., 2007; 2012; Чарина О., 2007, с. 216). Тексты песен, исполняемые ансамблем «Вечерка», также были записаны и опубликованы О.И. Чариной. Это такие песни, как: «Летели две птички», «Сидел Ваня на диване», «А мы просо сеяли», «В хороводе были мы».

В 2000 г. в г. Покровск Хангаласского улуса был создан ансамбль «Ямщицкий перезвон» по инициативе преподавателя детской музыкальной школы Гаврилы Иосифовича Куприянова. Художественный руководитель коллектива – хормейстер Центра культуры и народного творчества «Саргы тууулгэтэ» Анастасия Ивановна Павлова. В репертуар участников ансамбля входят мини-спектакли «Ямщицкие свадьбы» и «Ночь перед Рождеством», также коллектив проводит традиционные обряды в церемониях бракосочетания. Ансамбль «Ямщицкий перезвон» состоит из старшей, средней и младшей групп (Стрекаловская И., 2015, с. 50–52).

Ансамбль «Ямщицкий перезвон» 28 октября 2018 г. принял участие в I фестивале свадебных обрядов народов РС(Я), который состоялся в городе Якутске; ансамбль представил сцену под названием «Сватовство». Однако в действительности, исполненная ансамблем реконструкция демон-

стрирует скорее не этап сватовства, а утро свадебного дня. Обряд проходит в доме невесты, активное участие в нем принимают сваха, а также родители жениха и невесты. При показе реконструкции были исполнены три песни: в начале обряда, при подготовке невесты к свадьбе, ее подружки поют лирическую песню «Молодая пряха», после приезда в дом невесты родственников со стороны жениха все исполняют шуточную «Во кузнице» и завершает обряд хороводная песня «А мы просо сеяли», которая передает договор обеих сторон и символический переход невесты из одной семьи в другую (прил. 1).

Реконструкция обряда открывается лирической песней «Молодая пряха». Данный образец относится к песням литературного происхождения конца XIX – начала XX в. (Кондратьева Т., 2016, с. 72). Действия девушек в момент исполнения соответствуют содержанию песенного текста, семейно-бытовая тематика песни отражает атмосферу предсвадебного состояния невесты. Опубликованных вариантов песни «Молодая пряха» среди приленских образцов не удалось обнаружить. Ансамблем «Ямщицкий перезвон» исполнен только один куплет с повторением второго двухстрочника (см. прил. 1, пример 1).

Перед приездом родственников жениха сваха наставляет невесту плакать. Роль невесты в обряде пассивна, ее плач показан без текстового сопровождения. Но и в традиции свадебного обряда Приленья причитания невесты не встречаются (Чарина О., 2001, с. 38).

Следующая песня в реконструкции – плясовая «Во кузнице» (см. прил. 1, пример 2). Два варианта этой песни записаны О.И. Чариной в 1990 и 1991 гг. и опубликованы в сборнике «Фольклор русского населения Якутии» (Чарина О., 1994, № 57, 58). В реконструкции обряда песня исполняется неполностью, а только первые шесть куплетов.

Реконструкция завершается хороводной песней «А мы просо сеяли» (см. прил. 1, пример 3). О.И. Чариной эта песня записана в двух вариантах: на русском языке и в двуязычном виде, т. е. с использованием как русского, так и якутского языков (прил. 2). Разыгрывание сюжета песни символизирует противостояние двух родов, которое заканчивается согласием выдать девушку замуж и ее присоединением к роду жениха: участники делятся на два ряда – родственники со стороны невесты – с одной стороны и родственники со стороны жениха – с противоположной. Ряды поочередно поют строфы песни, сопровождая пение «наступлением», шаговым движением в сторону противоположного ряда, к концу песни невеста переходит из своего ряда в ряд жениха. Песня «А мы просо сеяли» так же, как и предыдущие, не упоминается собирателями в качестве исполнявшейся на свадьбе. Однако она имела большую популярность в традиционном песенном репертуаре жителей Приленья и сопровождала многие местные праздники (Хангаласский улус, 2007, с. 77).

В 2013 г. в Якутске основан народный ансамбль «Ямские бубенцы».

Цель создания ансамбля – сохранение песенной культуры русских ямщиков Средней Лены. Задачами коллектива являются: «популяризация ямщичьих песен, передача песенного наследия потомкам, пробуждение интереса к своим корням, возрождение старинных обрядовых праздников предков». Руководитель ансамбля – начальник отдела по работе с национальными объединениями Дома дружбы народов им. А.Е. Кулаковского Ирина Егоровна Стрекаловская, с 1994 по 2003 г. руководившая народным коллективом «Реченька» с. Синск. Музыкальный руководитель – Борис Николаевич Корниенко. В состав ансамбля «Ямские бубенцы» входят десять человек – это потомки русских ямщиков Хангаласского улуса, первый руководитель коллектива «Реченька» Галина Николаевна Киселева, бывшие участники «Реченьки» и основатель фольклорного коллектива «Сударушка» с. Булгунняхтах Ольга Прокопьевна Артамонова. В основу репертуара входят песни ямщиков «Молодка», «Ой, под липой», «Молодой чуманчик», «Жала дева», «Ой, при лужке», «Сидел Ваня на диване», «В хороводе были мы», «Катерина-капитанша», «А мы просо сеяли». Ансамбль «Ямские бубенцы» является неоднократным лауреатом республиканских конкурсов и одним из самых активных участников проекта «Уроки межнационального общения “Народы России – праздники, обычаи, традиции”», организованного в 2014 г. Центром национальных культур Дома дружбы народов им. А.Е. Кулаковского (Ансамбль, 2014; Стрекаловская И., 2019; 2015, с. 45–46). Уроки межнационального

общения проходят в детских садах, общеобразовательных школах, а также в различных министерствах и ведомствах республики, где учащиеся знакомят с традиционной культурой народов, проживающих в Якутии. Основная цель проекта – «гармонизация межнациональных отношений на территории республики, упрочение общероссийского гражданского самосознания и духовной общности многонационального народа Российской Федерации» (Урок, 2017).

По инициативе Ирины Стрекаловской в 2016 г. у «Ямских бубенцов» появился ансамбль-спутник – молодежный коллектив «Ямская гармонь». Руководитель ансамбля – Юта Асекритова, музыкальный руководитель – Григорий Ощепков. Целью создания ансамбля «Ямская гармонь» является сохранение и распространение культуры ямщиков среди молодежи, приобщение молодых людей к фольклору (Молодежный ансамбль, 2017).

Таким образом, художественная самодеятельность, направленная на популяризацию местного русского фольклора, в приленских районах достаточно широко развита и насчитывает более десятка коллективов. При каждом «взрослом» коллективе созданы детские и/или молодежные ансамбли, благодаря чему передается традиционный репертуар от поколения к поколению. Сценические формы актуализации фольклора (участие в концертных, фестивальных, образовательных и просветительских программах, в конкурсах, в современных свадебных торжествах), существующие благодаря

этим коллективам, во многом отражают современное состояние традиционной культуры исследуемой этнической группы.

Сравнение образцов традиционного фольклорного репертуара, зафиксированных в конце XX в., с записанными в настоящее время указывает на его стабильность в исполнительской практике коллективов Приленья. Основную часть песенного материала составляет приленский фольклор, однако для местных жителей характерна постоянная открытость к привнесённому извне репертуару, поэтому среди музыкальных образцов также присутствуют песни заимствованные, например, общероссийские и украинские в репертуаре ансамбля «Реченька».

Жанровый состав репертуара данных коллективов довольно обширен. Как и в исконной традиции приленских старожиллов, заметно преобладание хороводных, плясовых и лирических песен. Гораздо большим количеством песен литературного происхождения и романсов в сравнении с другими коллективами отличается репертуар ансамбля «Реченька». Одними из самых популярных почти в каждом приленском коллективе являются песни «Ой при лужке, при лужке», «Сидел Ваня на диване», «В хороводе были мы», «А мы просо сеяли». Из материалов, собранных Г.В. Ксенофонтовым в 1925 г., во всех коллективах сохранилась песня «В хороводе были мы» и песня «Что за мальчик» в репертуаре ансамбля «Реченька». исполни-

тельские черты у всех коллективов довольно схожи, они проявляются в унисонном пении и в использовании русско-якутского диалекта.

В некоторых ансамблях, главным образом, в тех, что находятся в Якутске, наблюдается стремление приблизить свое искусство к эстраднему, что проявляется в употреблении фонограмм, частичной трансформации местных песен, ориентирующихся (по крайней мере, в словесной части) на известные общероссийские варианты, в активном использовании, помимо фольклорного репертуара, образцов современной популярной музыки и в подражании современным эстрадным исполнителям. Возможно, причина такого подхода к воплощению фольклорного материала в некоторой степени обусловлена численностью и локализацией коллективов, в деятельности которых отразилось влияние современной городской культуры.

Помимо исполнительской и просветительской деятельности приленские ансамбли внесли значительный вклад в собирание и издание образцов местного фольклора. В настоящее время исследователи рассматривают данные художественно-самодеятельные коллективы в качестве основных носителей традиционной культуры Приленья. Местная певческая традиция продолжает свое бытование в форме исполнительского фольклоризма, цели которого в значительной степени определяются желанием продолжить жизнь/бытие или восстановить культурное наследие.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

СЦЕНАРИЙ РЕКОНСТРУКЦИИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА  
АНСАМБЛЯ «ЯМЩИЦКИЙ ПЕРЕЗВОН»

*Голос за кулисами:* К концу ноября по Лене – матушке-реке мчалась ямщицкая тройка. А в ней восседали жених с дружкой, тысяцкий да ямщик, гнавший лошадей, что есть мочи, в предвкушении долгожданной свадьбы.

*Девушки шьют и поют песню «Молодая пряха»* (пример 1).

*Отец невесты:* Кто там?

*Сваха:* Здравствуйте, честной народ, дорогие батюшки! Евдокия Тимофеевна, Степан Матвеевич. У вас купец, у нас товар. Свадебный поезд уже в пути.

*Отец невесты:* Ах вы сватьяшка Анастасия Тимофеевна! Где же свадебный поезд? С утра ждем уже.

*Сваха:* Да должно быть уже (неразборчиво).

*Мать невесты:* Все у нас готово. Вот невесту наряжаем.

*Сваха:* Ой! А невестушка то, доченька ваша просто красавица! Ванюшка ну тоже красавец! Какая будет пара, эх! А ты, ты должна плакать. Не то подумают, что сильно охота замуж! Так, Тимофеевна! Мы просто так нашу красавицу не отдадим.

*Входят родственники жениха и поют песню «Во кузнице»* (пример 2).

1. Они, они куют,  
Они, они куют,  
Они куют, приговаривают,  
Они куют, приговаривают.
2. К себе, к себе Дуню,  
К себе, к себе Дуню,  
К себе Дуню приговаривают,  
К себе Дуню приговаривают.
3. Пойдем, пойдем, Дуня,  
Пойдем, пойдем, Дуня,  
Пойдем, Дуня, во лесок, во лесок,  
Пойдем, Дуня, во лесок, во лесок.
4. Сорвем, сорвем, Дуня,  
Сорвем, сорвем, Дуня,  
Сорвем, Дуня, лопушок, лопушок,  
Сорвем, Дуня, лопушок, лопушок.

5. Сошьем, сошьем, Дуня,  
Сошьем, сошьем, Дуня,  
Сошьем, Дуня, сарафан, сарафан,  
Сошьем, Дуня, сарафан, сарафан.
6. Носи, носи, Дуня,  
Носи, Дуня, не марай, не марай,  
По праздничкам надевай, надевай.

*Сваха:* Здравствуйте, гости дорогие!

*Родственники жениха:* Здравствуйте!

*Сваха:* Поедем ли мы сегодня на свадьбу?

*Родственники жениха:* Поедем!

*Сваха:* Вот так ... (неразборчиво) и придут. Чтоб песню пели громче всех!

*Родственники жениха невесте:* Вот ты у нас какая красавица!

*Родственники невесты:* Во всем Покровске краше не сыщешь!

*Родственники жениха:* Самоваргыт оргуйда! Пирогтары доставайда! (Самовар вскипел! Доставайте пироги!)

*Все:* Едут, едут, едут!

*Тысяцкий:* Здравствуйте. Здравствуйте, гости дорогие. Евдокия Тимофеевна, Степан Матвеевич. Сваха разлюбезная, Наталья Филипповна.

*Все поют песню «А мы просо сеяли»* (пример 3).

- А мы просо сеяли, сеяли,  
Ой дид, Ладо, сеяли, сеяли.
- А мы просо вытопчем, вытопчем,  
Ой дид, Ладо, вытопчем, вытопчем.
- А чем же вам вытоптать, вытоптать?  
Ой дид, Ладо, вытоптать, вытоптать?
- А мы коней выпустим, выпустим,  
Ой дид, Ладо, выпустим, выпустим.
- А мы коней перенём, перенём,  
Ой дид, Ладо, перенём, перенём.
- А чем же вам перенять, перенять?  
Ой дид, Ладо, перенять, перенять?
- Нашим новым поводом, поводом,  
Ой дид, Ладо, поводом, поводом.
- А мы коней выкушим, выкушим,  
Ой дид, Ладо, выкушим, выкушим.
- А чем же вам выкупить, выкупить?  
Ой дид, Ладо, выкупить, выкупить?

– А мы дадим сто рублей, сто рублей,  
 Ой дид, Ладо, сто рублей, сто рублей.  
 – Нам не надо тысячи, тысячи,  
 Ой дид, Ладо, тысячи, тысячи.  
 – А чего ж вам надобно, надобно?  
 Ой дид, Ладо, надобно, надобно?  
 – А нам надо девицу, девицу,  
 Ой дид, Ладо, девицу, девицу.  
 – У девицы имя есть, имя есть,  
 Ой дид, Ладо, имя есть, имя есть.  
 – А нам надо Дунюшку, Дунюшку,  
 Ой дид, Ладо, Дунюшку, Дунюшку.  
 – Она будет плакати, плакати,  
 Ой дид, Ладо, плакати, плакати.  
 – Мы дадим ей пряничек, пряничек,  
 Ой дид, Ладо, пряничек, пряничек.

– Открывайте ворота, ворота,  
 Принимайте девицу, девицу.  
 – В нашем полку прибыло, прибыло,  
 Ой дид, Ладо, прибыло, прибыло.  
 – В нашем полку убыло, убыло,  
 Ой дид, Ладо, убыло, убыло.  
 – В нашем полку пиво пьют, пиво пьют,  
 Ой дид, Ладо, пиво пьют, пиво пьют.  
 – В нашем полку слезы льют, слезы льют,  
 Ой дид, Ладо, слезы льют, слезы льют.  
 – А мы просо сеяли, сеяли,  
 Ой дид, Ладо, сеяли, сеяли,  
 А мы просо сеяли, сеяли,  
 Ой дид, Ладо, сеяли, сеяли.

Пример 1. Молодая пряха<sup>1</sup>

$\text{♩} = 52$

1. В ни - зень - кой све - тел - ке о - го - нек го - рит,  
 мо - ло - да - я пря - ха у ок - на си - дит,  
 мо - ло - да - я пря - ха у ок - на си - дит.

Пример 2. Во кузнице<sup>2</sup>

$\text{♩} = 120$

1. О - ни, о - ни ку - ют, о - ни, о - ни - ку - ют,  
 О - ни ку - ют, при - го - ва - ри - ва - ют, о - ни ку - ют, при - го - ва - ри - ва - ют:  
 2. К се - бе, к се - бе Ду - ню, к се - бе, к се - бе Ду - ню,  
 К се - бе Ду - ню при - го - ва - ри - ва - ют, к се - бе Ду - ню при - го - ва - ри - ва - ют:

Пример 3. А мы просо сеяли<sup>3</sup>

♩=90

А мы про - со се - я - ли, се - я - ли,  
 Ой дид, Ла - до, се - я - ли, се - я - ли.  
 А - мы про - со вы - топ - чем, вы - топ - чем,  
 Ой дид, Ла - до, вы - топ - чем, вы - топ - чем.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Биһиги бурдук ыспышпыт<sup>4</sup>**

- Биһиги бурдук ыспышпыт,  
Ой ты гладо, ыспышпыт.
- А мы кашку вытопчем,  
Ой ты гладо, вытопчем.
- Туохтаргытынан тэпсэбэт,  
Ой ты гладо, тапсабэт?
- А мы коней выпустим,  
Ой ты гладо, выпустим.
- Ону биһиги тутуохпут,  
Ой ты гладо, тутуохпут.
- А чем же вам перенянь?  
Ой ты гладо, перенянь?
- Солколуура үүнүнэн,

- Ой ты гладо, үүнүнэн.
- А мы дадим сто рублей.  
Ой ты гладо, сто рублей.
- Ону биһиги ылбашпыт,  
Ой ты гладо, ылбашпыт.
- А чего ж вам надобно,  
Ой ты гладо, надобно?
- Биһиги кыыска наадыабыт,  
Ой ты гладо, наадыабыт
- Открывайте воротцы.  
Принимайте девицу!
- Биһиги кэккэ ээлбэтэ, элбэтээ,  
Ой ты гладо, ээлбэтэ, элбэтээ!
- В нашем полку убыло, Ой ты гладо, убыло.
- Биһиги кыайдыбыт!

**ПРИМЕЧАНИЯ**

<sup>1</sup>Видеозапись концерта 28 октября 2018 г. в г. Покровск Хангаласского улуса Республики Саха (Якутия), ансамбль «Ямщицкий перезвон». Нотировка А.С. Яковлевой.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup> Записано О.И. Чариной в 1991 г. в Олекминском улусе Республики Саха (Якутия) от ансамбля «Олекминские вечерки» (Чарина О., 1994, с. 30).

**ЛИТЕРАТУРА**

Ансамбль «Ямские бубенцы» отметил годовщину со дня создания // SakhaLife.Ru. 2014. 10 октября. URL: <http://yakutsk.bezformata.com/listnews/ansambl-yamskie-bubentci-otmetil/24985842/> (дата обращения: 20.03.2019).

Кондратьева Т.Г. Типология народных песен литературного происхождения в контексте

**REFERENCES**

Charina, O.I. (1994), *Folklor russkogo naseleniya Yakutii* [Folklore of the Russian population of Yakutia], YaNTs SO RAN, Yakutsk. (in Russ).

Charina, O.I. (2001), "On the Russian Wedding Ceremony in Prilenye". *Zhivaya starina* [Living old], no. 2, pp. 37–38. (in Russ).

музыкального фольклора Пензенской области: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов: СГК, 2016. 303 с.

Кузьмина Л.П., Миронова З.А. Современный русский фольклор на Крайнем Севере // Современный русский фольклор Сибири. Новосибирск: Наука, 1979. С. 177–204.

Макарова Г.С. Ямщицкий перезвон. Якутск: РНМЦ ИТ и СКД им. А.Е. Кулаковского, 2007. 60 с.

Макарова Г.С. Программа фольклорного кружка «Родничок». Едэй, 2012. URL: <https://docplayer.ru/49709220-Programma-folklornogo-kruzhka-rodnichok-sostavitel-makarova-galina-stepanovna-rukovoditel-kruzhka-rodnichok-edayay-2012g.html> (дата обращения: 22.02.19).

Молодежный ансамбль «Ямская гармонь» // Suraluma. 2017. 6 февр. URL: <https://dnevnik.ykt.ru/Suraluma/1054500> (дата обращения: 20.03.2019).

Смирнов Ю.И. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Наука, 1991. 499 с.

Стрекаловская И.Е. Носители и хранители народной культуры: Фольклорные коллективы и гармонисты ямщицкого тракта. Якутск: РИО ДДН им. А.Е. Кулаковского, 2015. 119 с.

Стрекаловская И.Е. Насыщенная жизнь ансамбля «Ямские бубенцы» // SakhaLife.Ru. 2019. 28 янв. URL: <http://yakutsk.bezformata.com/listnews/zhizn-ansamblya-yamskie-bubentci/72459384/> (дата обращения: 20.03.2019).

Урок межнационального общения – ключ к взаимообогащению культур // Aartyk.ru. 2017. 8 дек. URL: <http://aartyk.ru/kultura/urok-mezhnacionalnogo-obsheniya-klyuch-k-vzaimoobogasheniyu-kultur/> (дата обращения: 4.03.2019).

Хангаласский улус: История, культура, фольклор / Сост. Д.С. Аргунов, Н.С. Попов, П.Н. Харитонов; отв. ред. В.И. Федоров. Якутск: Бичик, 2007. 416 с.

Чарина О.И. Фольклор русского населения Якутии. Якутск: ЯИЦ СО РАН, 1994. 132 с.

Чарина О.И. О русском свадебном обряде в Приленье // Живая старина. 2001. № 2. С. 37–38.

Чарина О.И. Перспективы и задачи исследования русского фольклора Якутии // Наука и образование. 2005. № 3. С. 26–30.

Чарина О.И. Русский фольклор Хангаласского улуса // Хангаласский улус: История,

Charina, O.I. (2005), “Prospects and Objectives of the Study of Russian Folklore of Yakutia”. *Nauka i obrazovaniye* [Science and Education], no. 3, pp. 26–30.

Charina, O.I. (2007), Russian Folklore of the Khangalassky Ulus. *Khangalasskij ulus: istoriya, kul'tura, fol'klor* [Khangalass ulus: history, culture, folklore], Bichik, Yakutsk, pp. 212–225. (in Russ).

Charina, O.I. (2009), *Russkie pesni Prilen'ya* [Russian Songs of Prilenye], Nauka, Novosibirsk. (in Russ).

Charina, O.I. (2014), “The Nature of Local Features of Folklore of Russian Old-settlers in the North of Yakutia and Middle Prilenye”. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Buryat State University], no. 10, pp. 110–114. (in Russ).

“Ensemble «Yamskie bubency» Celebrated the Anniversary of the Creation” (2014), SakhaLife.Ru, 10 Oct., available at: <http://yakutsk.bezformata.com/listnews/ansamblyamskie-bubentci-otmetil/24985842/> (Accessed 20 March 2019). (in Russ).

Fedorov, V.I. (ed.), (2007), *Khangalasskij ulus: istoriya, kul'tura, fol'klor* [Khangalassky ulus: history, culture, folklore], Bichik, Yakutsk. (in Russ).

Kondrat'eva, T.G. (2016), *Tipologiya narodnykh pesen literaturnogo proiskhozhdeniya v kontekste muzykal'nogo fol'klora Penzenskoi oblasti* [Typology of folk songs of literary origin in the context of musical folklore of the Penza region], Cand. Sc. Thesis, Saratov. (in Russ).

Kuz'mina, L.P., Mironova, Z.A. (1979), “Contemporary Russian Folklore in the Far North”, *Sovremenniy russkii fol'klor Sibiri* [Modern Russian Folklore of Siberia], Nauka, Novosibirsk, pp. 177–204. (in Russ).

Makarova, G.S. (2007), *Yamshchitskii perezvon* [Yamshitsky Chime], RNMTs NT i SKD им. А.Е. Кулаковского, Yakutsk. (in Russ).

Makarova, G.S. (2012), *Programma fo'klornogo kruzhka “Rodnichok”*. Yedyay, 2012 [The Program of the Folk Group «Rodnichok»], available at: <https://docplayer.ru/49709220-Programma-folklornogo-kruzhka-rodnichok-sostavitel-makarova-galina-stepanovna-rukovoditel-kruzhka-rodnichok-edayay-2012g.html> (Accessed 22 February 2019). (in Russ).

культура, фольклор. Якутск: Бичик, 2007. С. 212–225.

Чарина О.И. Русские песни Приленья. Новосибирск: Наука, 2009. 160 с.

Чарина О.И. Характер локальных особенностей фольклора русских старожилов севера Якутии и среднего Приленья // Вестник Бурят. гос. ун-та. 2014. Т. 2, № 10. С. 110–114.

Smirnov, Yu.I. (1991), *Russkaya epichesкая poeziya Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Russian epic poetry of Siberia and the Far East], Nauka, Novosibirsk. (in Russ).

Strekalovskaya, I.E. (2015), *Nositeli i khraniteli narodnoi kul'tury: Fol'klornye kolektivy i garmonisty yamshchitskogo trakta* [Bearers and Custodians of Folk Culture: Folklore Groups and Harmonists of the Yamshchitsky Tract], RIO DDN im. A.E. Kulakovskogo, Yakutsk. (in Russ).

Strekalovskaya, I.E. (2019), "The Busy Life of the Ensemble «Yamskiye Bubentsy»", SakhaLife.Ru, 28 Jan., available at: <http://yakutsk.bezformata.com/listnews/zhizn-ansamblya-yamskie-bubentci/72459384/> (Accessed 20 March 2019). (in Russ).

The Lesson of Interethnic Communication is the Key to the Mutual Enrichment of Cultures (2017), Aartyk.ru, 8 Dec., available at: <http://aartyk.ru/kultura/urok-mezhnacionalnogo-obsheniya-klyuch-k-vzaimoobogashenyu-kultur/> (Accessed: 4 March 2019).

"Youth Ensemble «Yamskaya Garmon»" (2017), Suraluma, 6 Febr., available at: <https://dnevnik.ykt.ru/Suraluma/1054500> (Accessed 20 March 2019). (in Russ).

---

#### Сведения об авторах

Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: [nleonova53@mail.ru](mailto:nleonova53@mail.ru)

Яковлева Александра Сергеевна, магистрант II курса Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: [sanya.yakovleva.94@mail.ru](mailto:sanya.yakovleva.94@mail.ru)

#### Authors information

Leonova Natalya Vladimirovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of the Ethnomusicology at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: [nleonova53@mail.ru](mailto:nleonova53@mail.ru)

Yakovleva Aleksandra Sergeevna, 2 year undergraduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: [sanya.yakovleva.94@mail.ru](mailto:sanya.yakovleva.94@mail.ru)

Поступила в редакцию 30.09.2019

После доработки 05.11.2019

Принята к публикации 20.11.2019

Received 30.09.2019

Revised 05.11.2019

Accepted for publication 20.11.2019

© Кондратьева, Н.М., 2019  
 УДК 781.2 : 781.7 : 398  
 DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10030

## ТЕЛЕУТСКИЕ ПОГРЕБАЛЬНЫЕ ПЛАЧИ *СЫГЫТТАР* ПО АУДИОМАТЕРИАЛАМ АРХИВА ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ<sup>1</sup>

Н.М. Кондратьева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье впервые описываются архивные аудиоматериалы, дающие представление о жанре поющих похоронно-поминальных плачей в культуре телеутов. Характеризуются единичные образцы *сыгыт*, записанные З.С. Казагачевой, Т.М. Садаловой, Ю.И. Шейкиным в 1988 г. и Н.С. Уртегешевым в 1999 г. в местах традиционного проживания телеутов от двух исполнительниц – Е.П. Шадеевой и Н.Н. Маниной, 1923 и 1927 годов рождения, хорошо знавших фольклорные традиции. Впервые приводятся нотировки двух вариантов политекстового жанромаркирующего напева *сыгыт*, с вербальными текстами и их поэтическими переводами на русский язык. На основе всего расшифрованного массива плачей выявляются закономерности архитектонической и ритмической организации поэтического и музыкального текста в их корреляции друг с другом. Описываются слогоритмические синтагмы плачей, устанавливаются сходства и различия их внутренней структуры, а также правила соединения синтагм в напеве. С применением универсально-грамматического метода В.В. Мазепуса выявляются звуковысотные закономерности, касающиеся, прежде всего, функциональности ступеней инвариантного звукоряда  $d - g - a - b - c^1 - d^1 - es - e^1 - f^1 - g^1$ , лежащего в основе всех вариантов плачевого напева. Звуковысотная система *сыгыт* представляет собой смешанную грамматику, в которой сочетаются признаки парадигматической и конфинальной организации. В этой системе по совокупности функциональных возможностей выделяются первая, вторая и пятая ступени, при этом самой сильной функциональностью обладает вторая ступень. На основании проведенного анализа, а также с учетом обнаруженных внутрикультурных связей плачей и колыбельных делается вывод о самобытности и традиционности зафиксированных образцов.

**Ключевые слова:** телеуты, семейно-обрядовый фольклор, похоронно-поминальный плач *сыгыт*, архивные аудиозаписи, грамматика, дистрибутивный анализ.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Кондратьева, Н.М. Телеутские погребальные плачи *сыгыттар* по аудиоматериалам Архива традиционной музыки Новосибирской консерватории. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 89–98. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10030.

## TELEUTS FUNERAL LAMENTATIONS *SYGYTTAR* FROM AUDIO RECORDS OF NOVOSIBIRSK CONSERVATOIRE TRADITIONAL MUSIC ARCHIVE

N.M. Kondrat'eva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The paper describes for the first time the archive audio records, giving an idea about the genre of singing funeral lamentations in the culture of Teleuts. Few samples of

*sygyt* are given, recorded by Z.C. Kazagacheva, T.M. Sadalova, Yu.I. Shakin in 1988 and by N.S. Urtegeshev in 1999 from two performers – E.P. Shadeeva and N.N. Manina, 1923 and 1927 years of birth, who knew well the folk traditions. For the first time, the notations of two versions of the polytext tune of the genre *sygyt* presented together with the verbal texts and their poetic Russian translations. Basing on all decrypted array of the lamentations, the architectonic and rhythmic regularities of the poetic and musical texts established, together with their mutual correlations. The syllabic rhythms of the syntagmas, of the lamentations described. The similarities and the differences in their internal structure established as well as the rules of syntagmas joining in the tune. Using the universal grammar approach by V.V. Masepus, the sound pitch regularities were revealed, related first of all to functionality of the degrees of an invariant pitch scale  $d - g - a - b - c^l - d^l - es - e^l - f^l - g^l$ , underling all the versions of the lamentation tunes. The pitch scale of the *sygyt* presents the mixed grammar, where the signs of paradigmatic and confinal organizations combined. In this system, in aggregate of functional possibilities the first, second and fifth pitches stand out. The strongest functionality has the second pitch degree. Basing on the given analysis, and accounting for revealed connections between the lamentations and lullabies we conclude about distinctiveness and traditionalism of the recorded patterns.

**Keywords:** Teleuts, family ritual folklore, funeral lamentation *sygyt*, archive audio records, grammar, distribution analysis.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Kondrat'eva, N.M. (2019), "Teleut funeral lamentations *sygyttar* from audio records of Novosibirsk Conservatoire Traditional Music Archive", Journal of Musical Science, no. 4, pp. 89–98. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10030. (in Russ).

В традиционной культуре телеутов погребальные плачи *сыгыттар* являлись важнейшей составляющей обрядовой жанровой сферы, представляя в ней область, связанную с жизненным циклом. Несмотря на свою высокую культурную значимость жанр *сыгыт* до последнего времени оставался совершенно неизученным в этномузыкологическом отношении, что во многом обусловлено состоянием источниковедческой базы.

Филологическая фольклористика располагает несколькими десятками вербальных текстов *сыгыт*, записанных в 1913–1999 гг. А.В. Анохиным, Н.П. Дыренковой, К.И. Максимовым, С.С. Суразаковым, Т.И. Саркашевым, В.Т. Саркашевой, З.С. Казагачевой, Т.М. Садаловой, Ю.И. Шейкиным, Д.А. Функом, Н.С. Уртегешевым. Сведения о боль-

шей части этих материалов, касающиеся истории их собирания, образно-содержательной характеристики, особенностей функционирования и закономерностей композиционного устройства, а также самый представительный среди публикаций корпус поэтических текстов телеутских погребальных плачей с их переводом на русский язык приведены Д.А. Функом (2002).

К великому сожалению, этномузыкологическое исследование этой этнической жанровой традиции может опираться лишь на единичные аудиозаписи *сыгыт*, хранящиеся в официальных архивных фондах. Таких фонозаписей всего четыре. Самая первая из них была сделана на фонографе А.В. Анохиным в 1913 г. Ее оригинал хранится в Санкт-Петербурге в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинско-

го дома), копия – в Горно-Алтайске в архиве Института алтаистики им. С.С. Суразакова. Остальные пропетые образцы традиции, записанные с большим временным разрывом в конце 80-х – конце 90-х гг. XX в., содержатся в телеутских коллекциях Архива традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Эти записи и будут рассмотрены в данной статье.

Два образца *сыгыт* из коллекции А0070 (№ 44, 45) были записаны Ю.И. Шейкиным (аналоговая аудиозапись), З.С. Казагачевой и Т.М. Садаловой в ходе комплексной экспедиции по хоздоговору «Алтай-1», заключенному между Новосибирской консерваторией и Горно-Алтайским научно-исследовательским институтом истории, языка, литературы (ныне Институт алтаистики им. С.С. Суразакова). Запись была осуществлена 30/31 июля 1988 г. в пос. Черта Беловского района Кемеровской области от Ефросиньи Петровны Шадаевой.

Е.П. Шадаева, телеутка, сеок (родовой союз) Тумат, родилась в апреле 1923 г. в с. Беково, окончила два класса начальной школы, работала на железной дороге осмотрщицей путей. Ее мать (из рода Чорос) была шаманкой. Е.П. Шадаева, судя по экспедиционным материалам, хорошо знала фольклор. Помимо погребальных плачей в ее репертуар входили традиционные песенные жанры *сарын* (лирические, шуточные, игровые песни), *той сарын* (свадебные песни), *табыр* (календарно-обрядовые хороводные песни);

сказки *чөрчөк*, благопожелания *алкыш*, заговоры *чымыр*, *алас*, *эмендер*, связанные с шаманской традицией, а также ассимилированные жанры частушки и духовного стиха.

Третий плач содержится в коллекции А0146 (№ 47), записанной Н.С. Уртегешевым в 1999 г. Экспедиция проводилась в Беловском районе Кемеровской области по проекту № 806 федеральной целевой программы «Интеграция». Этот *сыгыт* был исполнен жительницей с. Беково Натальей Никитичной Маниной.

Н.Н. Манина (дев. Шадаева), телеутка, сеок Торо, родилась в 1927 г. в с. Челухоево, окончила пять классов средней школы, переехала в с. Беково. Во время экспедиции от нее были записаны 23 фонограммы с образцами почти всех поющих жанров, относящихся как к обрядовому (семейному и календарному), так и к необрядовому фольклору. Наряду с плачем *сыгыт*, она исполнила одну колыбельную и по несколько песен, репрезентирующих жанры *той сарын*, *табыр*, *сарын*, *тандыр* (плясовые песни).

Таким образом, материалы, дающие возможность составить представление о музыке телеутских плачей, записаны от исполнительниц, относящихся к одному поколению, одному локусу и, может быть, даже к одной семье. Их формирование происходило в условиях живого бытования фольклора, который они усваивали естественным путем. Обе исполнительницы хорошо владели традиционной певческой культурой, считались ее знатоками.

Все три аудиозаписи погребальных плачей демонстрируют ярко

выраженное стилевое единство, проявляющееся на разных уровнях организации.

Основная композиционная единица вербальных текстов *сыгыт* – 4-стишная строфа, образность которой определяется поэтическим параллелизмом между явлениями природы, описание которых дается в первом двустишии, и событиями в жизни человека, которым посвящено второе двустишие.

Поэтическими средствами объединения стихов в строфу служат начальные и конечные рифмы. Начальная рифма, как и во многих других сибирских тюркских поэтических традициях, здесь приоритетна. Она может быть ассонансной, аллитерационной и, в идеальном случае, слоговой, с полным или почти полным совпадением и согласных, и гласных звуков во всех стихах строфы (см. пример 2). К выдержанной начальной рифме может подключаться конечностроковая, при этом между собой согласуются либо нечетные, либо четные стихи. В четных строках встречается и тавтологическая конечная рифма. Если начальная рифма не охватывает всю строфу, конечная рифма становится обязательной (пример 1).

Все имеющиеся у нас образцы содержат по две строфы. Подчеркнем, что такую форму целостного произведения плачевой телеутской традиции в качестве культурной нормы выделил и Д.А. Функ (2002). Однако констатируя факт отсутствия в нашей коллекции плачей с более развернутым текстом, нельзя не обратить внимание на то обстоятель-

ство, что обе исполнительницы во время пения были прерваны присутствующими на записи родственниками. Поведение последних, очевидно, связано с культурным запретом на исполнение погребальных плачей вне похоронного обряда (Функ Д., 2002). Следовательно, нельзя исключить, что ограничение объема плача двумя строфами в ситуациях, когда *сыгыт* пелся по просьбе собирателей, являлось для исполнителя одним из способов самозащиты.

Поэтические тексты плачей основаны на силлабическом стихосложении с регулярным чередованием строк разного слогового объема. В плачах, исполненных Е.П. Шадеевой, используются два варианта такого чередования: 9-сложник (5+4) – 8-сложник (5+3) – 10-сложник (5+5) – 8-сложник (5+3) (см. пример 1) и 9-сложник (5+4) – 8-сложник (5+3) – 9-сложник (5+4) – 8-сложник (5+3), при этом обе строфы произведения имеют одинаковую ритмическую организацию. *Сыгыт*, записанный от Н.Н. Маниной, базируется на повторах последовательности из 9-сложника (5+4) и 8-сложника (5+3) (см. пример 2). Во всех образцах стихи являются цезурированными, с местом постоянного словораздела после пятого слога. Изменение слогового объема стихов происходит благодаря расширению или сокращению количества слогов во втором полустишии. Можно отметить, что данные стиховые ритмические структуры находят многочисленные подтверждения в опубликованных вербальных тек-

стах плачей, но при этом далеко не исчерпывают всех ритмических возможностей традиции.

Во всех образцах использован один типовой, вернее – политекстовый напев, являющийся музыкальным маркером жанра *сыгыт*. Этот напев обладает ярко выраженной спецификой, отличающей его от напевов, закрепленных за другими обрядовыми и необрядовыми музыкально-фольклорными жанрами, функционирующими в традиционной культуре телеутов (см.: (Кондратьева Н. и др., 1997)).

Два из шести его вариантов представлены в нотных примерах. Пример 1 содержит начальную строфу плача Е.П. Шадаевой (А0070, № 44), пример 2 – первую строфу плача Н.Н. Маниной (А0146, № 47). Нотировки, фиксирующие значимые интонационные контуры ступеней

(Kondrat'eva N., 2009), и тембровые маркеры, которыми служат в телеутских плачах сегментная и суперсегментная тремолирующая глоттализация (обозначены в соответствии с (Мазепус В., 1998) буквами G и g над нотной строкой), фонетическая подтекстовка, использующая обозначения Международного фонетического алфавита (IPA Help), а также поэтический перевод, передающий особенности ритмики стихов, выполнены автором статьи. Расшифровка вербального текста примера 1 сделана Н.Р. Ойноткиной, примера 2 – Н.С. Уртегешевым.

Плачевый напев имеет строфическую форму. Мелострофа включает четыре строки и соответствует поэтической строфе. Ее форму можно отразить буквенной схемой a – b – c – d, если рассматривать в качестве основного различительного архи-

Пример 1. *Сыгыт* в исполнении Е.П. Шадаевой

qar.tʃw ya qul tuŋ uŋ ba la su 8,2c  
 qa nat tji men aŋ jo ta tu 8,3c  
 men qaj ran da run ə le par ɣan de 8,5c  
 men ɣa luŋ qa suŋ suŋ pa du 9,8c

Қарчыга куштуң уй паласы,  
 Қанат җымынаң жуады.  
 Мен қайран тарын өлүп парганда,  
 Мен қалың қасым сысады.

Ястреба-птицы у птенчика  
 Перья на крыльях выпали.  
 Мой милый когда ушел со смертью,  
 Мой жир на теле истаял<sup>2</sup>.

Пример 2. Сыгыт в исполнении Н.Н. Маниной

Саргайак пашту (уй) сары [ö]лөн  
 Саба қактырғай салқынга.  
 Сары јектегин салынбалып,  
 Сайлана переп сай сөөгүн.

Саранка – с желтым цветом трава  
 С ветерком будет качаться.  
 Облаченное в желтый наряд  
 Стройное тело будет тлеть.

тектонического признака высотные показатели финальных построений строк.

В ритмической организации напева проявляется тенденция к изотемпоральному выравниванию строк, при этом время звучания второй строки может сокращаться на одну долю, что дополнительно подчеркивает уменьшение количества слогов в стихе (см. пример 2). Первая, третья и четвертая строки содержат по двенадцать счетных ритмических долей, а вторая строка – двенадцать или одиннадцать долей. Все строки делятся на полустроки так, что музыкальные и стиховые цезуры совпадают. Начальные полустроки содержат шесть долей, конечные – шесть или пять.

Слогоритмика напева основана на закономерном чередовании четырех

или трех синтагм, обнаруживающих как сходные, так и различительные черты. Синтагмы соответствуют музыкально-поэтической строке и делятся на ячейки (или стопы) (Кондратьев М., 1990). В начальной полустроке содержится две ячейки, в конечной – две (в нечетных 9- и 10-сложных строках) либо одна (в четных 8-сложных строках). Различительные признаки синтагм сосредоточены в третьей стопе.

Первая – константная – ячейка представлена трехдольной анапестовой формулой из двух шестнадцатых (сверхкратких) и одной четвертной (долгой) длительностей без распевов.

Вторая стопа всегда трехдольная ямбическая, состоящая из восьмой (краткой) и четвертной длительностей. Она может быть нераспетой (редко) и распетой (предпочтитель-

но), причем допускается распев как одного, так и обеих ее элементов. При нераспете кратком, долгий распеваётся тремя способами: двумя краткими, двумя сверхкраткими и краткой, четырьмя сверхкраткими длительностями. При нераспете долгим, краткий распеваётся двумя сверхкраткими. В случаях распева обеих слогоритмических элементов первый представлен двумя сверхкраткими, второй – двумя сверхкраткими и краткой или четырьмя сверхкраткими.

Третья и четвертая стопы в 9-сложных строках также трехдольные ямбические, допускающие равномерный распев первого элемента. Организация 10-сложных мелострок отличается устройством третьей – анапестовой – стопы, аналогичной первой, которая показывает здесь способ образования 10-сложных строк из 9-сложных путем равномерного дробления длительности их шестого слога (или первого элемента третьей слогоритмической ячейки).

Третья стопа в 8-сложных строках имеет различную структуру в зависимости от их местоположения в строфе. В 8-сложниках, завершающих полустрофу, она представлена последовательностью краткого и двух долгих звуков, которая, скорее всего, возникла на базе третьей и четвертой стоп 9-слоговой строки в результате редукции первого элемента ее четвертой ячейки. Первая из долгих длительностей в этой формуле бывает дополнительно увеличена (см. пример 1), что с одной стороны, служит способом изотемпорального выравнивания строк,

а с другой – может свидетельствовать о возможности реализации ямбических стоп не только в трехдольном, но и в четырехдольном ритмическом контексте. В строках, завершающих строфу, финальная ячейка является масштабно увеличенным аналогом первой стопы. Она реализует ритм анапеста, не допускает внутрислоговых распевов и воплощается последовательностью из двух кратких и сверхдолгой длительностей.

Напев *сыгыттар* базируется на суммарном 9-ступенном нетемперированном звукоряде в амбитусе ундецимы, который представляет собой октавную гемитонную последовательность с субквартой. Все ступени имеют широкие зоны реализации, но при этом особенно выделяется шестая ступень основного октавхорда. Ее варьирование дает варианты реализации звукоряда, иногда близкие эолийской и дорийской шкалам, причем Е.П. Шадеева использовала преимущественно высокие и средние звучания шестой ступени, а Н.Н. Манина – низкие и средние.

Поскольку мелодия напева интенсивно варьировалась обеими исполнительницами даже по звукорядному составу, наиболее компактным способом показа его звуковысотной организации является дистрибутивная матрица, являющаяся все зафиксированные парные соединения ступеней во всех вариантах напева. В ней знак  $\emptyset$  означает начало и конец строфы, знак / – начало и конец строки, + – наличие мелодического хода, первым в соединении является элемент из столбца, вторым – из строки. Звукоряд приведен в тональности «соль».

Матрица парной сочетаемости ступеней в напеве жанра *сыгыт*

	d	g	a	b	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	es-e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	/	∅
d										+	
g		+	+	+							+
a	+	+	+	+	+	+				+	
b		+	+	+		+				+	
c <sup>1</sup>			+	+	+	+					
d <sup>1</sup>			+	+	+	+	+	+	+	+	
es-e <sup>1</sup>						+					
f <sup>1</sup>						+	+				
g <sup>1</sup>						+	+	+			
/		+	+		+	+					
∅		+	+		+						

Универсально-грамматический анализ (Мазепус В., 1993) данного распределения свидетельствует о том, что напев *сыгыт* имеет смешанную грамматику. С одной стороны, в этой грамматике ярко проявляется неоднородная конфинальная организация третьего порядка, обратимая для ступеней основного октахорда. Ступени имеют следующие показатели конфинальности:  ${}^2d^0 - {}^2g^2 - {}^3a^3 - {}^2b^2 - {}^2c^{12} - {}^3d^{13} - {}^2es-e^{12} - {}^2f^{12} - {}^3g^{13}$ . Соответственно выделяются три функциональные категории. В первую, с максимальными мелодическими возможностями, включающими ходы на соседние ступени, через одну и через две ступени вверх и вниз по шкале (индексы <sup>3-3</sup>), входят *a*, *d<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*. Во вторую, с наибольшим ходом через одну ступень (индексы 2-2) – *g*, *b*, *c<sup>1</sup>*, *es-e<sup>1</sup>*, *f<sup>1</sup>*. Третью категорию образует субступень *d*, употребляемая в единственном контексте – после *a* в конце строки.

С другой стороны, лад напева определяет также парадигматические свойства ступеней. Из матрицы видно, что функциональная система имеет довольно сложную трехуровневую иерархическую структуру, содержащую три независимых функционала. На первом, самом высоком уровне эти функционалы представлены ступенями *g*, *a* и *d<sup>1</sup>* соответственно. Первый функционал субструктуры не имеет. У второго функционала на втором уровне находятся независимые друг от друга, но подчиненные *a* ступени *c* и *b*. Ко второму уровню третьего функционала относятся ступени *es-e<sup>1</sup>*, *f<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*, которые в тексте без нарушения его грамматической правильности могут быть заменены ступенью *d<sup>1</sup>*. Наконец, на третьем (нижнем) уровне располагается ступень *d*, обладающая диффузными свойствами и подчиненная как ступени *b* второго функционала, так и ступени *d<sup>1</sup>* первого функционала.

Для полноты функциональной картины необходимо рассмотреть и архитектурные свойства ступеней, определяемые, как минимум, их способностью начинать и заканчивать напев (строфу), а также строки напева. Здесь на себя обращает внимание то, что архитектурной функциональности не имеют лишь три верхние ступени звукоряда. Максимальным количеством функций (три из четырех – обе инициальные и одна финальная) обладают первая и вторая ступени (*g*, *a*), различие между которыми определяется качеством финали – абсолютной у *g* и строковой у *a*. По две функции у четвертой и пятой ступеней. При этом *c*<sup>1</sup> имеет полный набор инициальных, а *d*<sup>1</sup> – полный набор строковых функций. Еще более ограниченная и в то же время сходная

функциональность у третьей и субступени – обе они могут быть финалями строк напева.

На основании дистрибутивного анализа звуковысотной структуры напева, который позволил выявить неочевидные функциональные возможности его ступеней, можно сделать вывод о том, что по совокупности различных функций в качестве основных тонов в напеве выступают первая, вторая и пятая ступени суммарного звукоряда, причем наиболее сильной функциональностью обладает вторая ступень.

Описанные грамматические закономерности свидетельствуют как о традиционности, так и о яркой самобытности *сыгыт*. Традиционность зафиксированного материала подтверждают и внутрикультурные связи плачей с традицией колыбельных укачиваний.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, грант 17-04-00314а.

<sup>2</sup> Более точен перевод: Я [сочная], как толстый гусь, иссохла. Однако необходимое смысловое пояснение нарушает в нем ритм оригинального стиха.

#### ЛИТЕРАТУРА

Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Сов. композитор, 1990. 144 с.

Кондратьева Н.М., Сыченко Г.Б. Алтайцы: Алтай-кижи, теленгиты, телёсы, телеуты, тубалары, чалканцы, кумандинцы // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Новосибирск, 1997. Т. 1, кн. 1. С. 209–283.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии. Новосибирск, 1993. 48 с.

Мазепус В.В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М., 1998. С. 24–51.

#### REFERENCES

Funk, D.A. (2002), "Funeral Lamentation (*Sygyt*) at Buchat Teleuts". *Rasy i narody* [Races and Peoples], no. 28, Moscow, pp. 243–269. (in Russ).

IPA Help, available at: <http://www-01.sil.org/computing/ipahelp/index.htm> (Accessed 06 April 2011). (in Russ).

Kondrat'ev, M.G. (1990), *O ritme chuvashskoj narodnoy pesni: K probleme kvantitativnosti v narodnoj muzyke* [On Rhythm of Chuvash Folk Song: To the Problem of Quantitative in Folk Music], Sovetskii kompozitor, Moscow. (in Russ).

Kondrat'eva, N.M., Sytchenko G.B. (1997), "Altaiens: Altai-Kizhy, Telengity, Tyolyosy, Teleuty, Tubalary, Chalkantsy, Kumandintsy. *Muzykal'naya kultura Sibiri* [Musical Culture of Siberia], vol. 1, book 1, Novosibirsk, pp. 209–283. (in Russ).

Функ Д.А. Причень (*сыгыт*) у бачатских телеутов // Расы и народы. Вып. 28. М.: Наука, 2002. С. 243–269.

IPA Help. URL: <http://www-01.sil.org/computing/ipahelp/index.htm> (дата обращения: 06.04.2011).

Kondrat'eva N. Pitch Structures in the traditional music of the peoples of Siberia // Perspectives on the song of the indigenous of northern Eurasia: performance, genres, syntax, sound / Ed. Jarkko Niemi. Tampere, 2009. P. 23–34.

Kondrat'eva, N. (2009), Pitch Structures in the Traditional Music of the Peoples of Siberia. Perspectives on the Song of the Indigenous of Northern Eurasia: Performance, Genres, Syntax, Sound, in ed. Jarkko Niemi, Tampere, pp. 23–34. (in Eng).

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskii podkhod v kul'turologii* [Universal Grammar Approach in Science of Culture], Novosibirsk. (in Russ).

Mazepus, V.V. (1998), “Articulatory Classification and Principles of Folklore Music Timbres Notation. *Folklor: Kompleksnaya tekstologiya* [Folklor: Complex Textology], Moscow, pp. 24–51. (in Russ).

---

#### Сведения об авторе

Кондратьева Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этномusicологии Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

#### Author information

Kondrat'eva Natalia Mikhailovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor at the Department of Ethnomusicology at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Поступила в редакцию 08.10.2019

После доработки 05.11.2019

Принята к публикации 20.11.2019

Received 08.10.2019

Revised 05.11.2019

Accepted for publication 20.11.2019

© Айзенштадт, С.А., 2019  
УДК 7.036  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10031

## ВКЛАД РОССИЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ В СТАНОВЛЕНИЕ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННАЯ ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОЛИТИКА КНР

С.А. Айзенштадт<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена имеющей место в современном Китае культурно-идеологической оценке вклада, внесенного российскими музыкантами в становление китайского музыкального искусства первой половины XX столетия. Отмечено, что в научных трудах, опубликованных в КНР, как правило, дается адекватная оценка исключительной роли музыкантов из России в деле освоения китайским искусством музыкального наследия Запада. В публикациях, адресованных широкому массам, эта роль нередко преуменьшается, а степень самостоятельности отечественных деятелей, стоявших у истоков современного китайского искусства, напротив, преувеличивается. Это подтверждается произведенным в статье анализом ряда материалов Интернет-энциклопедии Байду, газеты «Жэньминь Жибао», а также официальных сайтов некоторых ведущих музыкальных учреждений КНР. Делается вывод, что данная информационная политика определяется общей стратегией укрепления национальной идентичности, осуществляемой современным руководством КНР, и связана с вполне обоснованным стремлением преодолеть сложившийся в Китае в прошлом «комплекс ученичества» по отношению к Западу. С точки зрения автора статьи, подобное умаление заслуг российских музыкантов не соответствует исторической истине и не способно выполнить поставленную идеологическую задачу, так как народ Китая хорошо помнит самоотверженную работу специалистов из России, во многом предопределившую беспрецедентные успехи китайской музыкальной культуры в наши дни.

**Ключевые слова:** российские музыканты, русские эмигранты, Борис Захаров, китайская музыкальная культура, Байду, Жэньминь Жибао, Шанхайская консерватория, Шанхайский симфонический оркестр.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Айзенштадт, С.А. Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 99–116. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10031.

---

## THE CONTRIBUTION OF RUSSIAN MUSICIANS TO THE FORMATION OF CHINESE MUSICAL CULTURE AND MODERN INFORMATION POLICY OF THE PRC

S.A. Aizenshtadt<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

**Abstract.** The article focuses on the cultural and ideological assessment of the contribution made by Russian musicians to the development of Chinese musical art of the first half of the XX century in modern China. It is noted that scientific papers published in China, usually

give a fair assessment of the exceptional role of Russian musicians in the exploration of Western heritage by Chinese art. However, in papers targeted to a wider audience, this role is frequently underestimated while the independence of national pioneers of modern Chinese art is, on the contrary, exaggerated. This notion is supported by the provided analysis of a number of publications from the online encyclopedia Baidu, Renmin Ribao newspaper and official websites of some leading musical institutions in China. The author concludes, that such information policy is determined by the general strategy of strengthening national identity implemented by the Chinese current government and related to a rather reasonable goal of overcoming an “apprenticeship complex” towards the West established in past. Nevertheless, the author argues that this underestimation of the contribution made by Russian musicians does not reflect the historical reality and fails to meet the ideological task as the Chinese audience well remembers the dedicated work of Russian musicians that in many respects predetermined the exceptional success of the Chinese musical culture today.

**Keywords:** Russian musicians, Russian emigrants, Boris Zakharov, Chinese musical culture, Baidu, Renmin Ribao, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai Symphony Orchestra.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Aizenshtadt, S.A. (2019), “The contribution of Russian musicians to the formation of Chinese musical culture and modern information policy of the PRC”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 107–116. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10031. (in Russ).

Культурно-идеологическая политика Китайской Народной Республики становится в последние годы объектом все более пристального интереса со стороны российских исследователей. При этом особое внимание уделяется методам репрезентации национальной идентичности, осуществляемой государственными средствами массовой информации КНР. По словам Е. Задворной, идентичности современных наций, в том числе и китайской, «подвергаются конструированию со стороны целевых процессов властных субъектов, а одной из задач культурной политики является репрезентация национальной идентичности» (Задворная Е., 2019, с. 28). В настоящей статье рассмотрен один, но достаточно существенный аспект данной проблематики. Он связан с оценкой современными официальными китайскими СМИ культурного вклада, который внесли музыкальные деятели из России в становление китай-

ского музыкального искусства первой половины XX столетия.

Значение российских музыкантов в освоении культурой Китая достижений западного музыкального искусства тщательно изучалось как в России, так и в Китае. Из трудов, изданных в нашей стране, прежде всего следует назвать масштабную монографию Цзо Чжэньгуаня (2014). Многочисленные факты, собранные и систематизированные в этом труде, убедительно свидетельствуют: роль музыкантов из России – прежде всего эмигрантов, нашедших убежище в Китае после революции, – была в этом процессе поистине решающей. Та же мысль проводится во многих китайских научных источниках. Укажем, в частности, на фундаментальное исследование Ван Чжичэна о русской музыкальной эмиграции Шанхая (2007), содержательную статью Ван Ямин, посвященную пианисту Борису Захарову, где тот с полным основанием назван «от-

цом китайского фортепианного образования» (2013) и мн. др. Однако приведенные издания рассчитаны на читателя-специалиста; они вряд ли могут рассматриваться как эффективные инструменты массового идеологического воздействия. В качестве последних выступают мощные и контролируемые государством информационные Интернет-порталы.

Основными источниками для настоящей статьи явились публикации, размещенные на двух информационных порталах, играющих весьма важную роль в культурно-идеологической политике КНР. Это Интернет-энциклопедия Байду (далее используется неофициальное название – Байдупедия), ориентированная в первую очередь на пользователей КНР, и русскоязычный информационный онлайн-портал «Жэньминь Жибао», адресованный прежде всего жителям Российской Федерации и русскоговорящим гражданам стран бывшего СССР<sup>1</sup>. Включен также ряд материалов, опубликованных на официальных сайтах Шанхайского симфонического оркестра и Шанхайской консерватории – учреждений, имевших ключевое значение в соответствующий период освоения Китаем западной музыкальной культуры. Кроме того, использованы данные англоязычной и китайской версий Википедии.

Специфику подачи информации в материалах, анализируемых в настоящей работе, следует рассматривать в контексте общей стратегии укрепления национальной идентичности, проводимой в настоящее время руководством КНР. А. Ломанов справедливо определил эту страте-

гию как «неоконсерватизм с китайской спецификой» (2017, с. 17). Данная политико-идеологическая линия явилась реакцией на радикальную идеологию «нового просвещения», царившего в интеллектуальных кругах Китая в 80-е гг. XX столетия. Глубокие реформы той эпохи вызвали доселе невиданные тектонические сдвиги в китайском обществе. Эти сдвиги были далеко не во всем позитивны. В частности, как констатирует А. Ломанов, «соприкосновение с материальными и духовными богатствами западной цивилизации породило... пессимистично-нигилистическое отношение к собственной культуре» (2017, с. 22).

Си Цзиньпин, в 2012 г. занявший пост Генерального секретаря ЦК КПК, провозгласил новый политический курс, призвав к осуществлению «китайской мечты о великом возрождении нации». В программной речи, произнесенной 29 ноября 2012 г. в Национальном музее КНР, руководитель страны заострил внимание на преодолении горького наследия столетнего периода с начала Опиумных войн – времени, которое в современном Китае называют «порой национального унижения» (Задворная Е., 2019, с. 82).

Напомним, что Опиумные войны – военные конфликты с западными державами, фактически превратившие Поднебесную империю в полуколонию, происходили в 40–60-е гг. XIX столетия. Таким образом, активнейшая деятельность русских музыкантов по укоренению западного музыкального искусства, имевшая место в 20–30-е

гг. XX столетия, приходится как раз на обозначенное «время национального унижения». Поэтому с точки зрения следования указанной руководящей идеологической линии вполне объяснимо, что в публикациях, размещаемых на официальных информационных Интернет-порталах КНР, акцентируется не столько русская помощь, сколько самостоятельность отечественных деятелей, стоявших у истоков современной музыкальной культуры Китая. Вместе с тем подобный характер подачи информации, к сожалению, порой вступает в противоречие с исторической истиной. Это в свою очередь приводит к умалению заслуг российских деятелей культуры, самоотверженно трудившихся на благо развития китайского музыкального искусства.

Обратимся к конкретным примерам. Из обширной статьи в Байдупедии, посвященной Шанхайскому симфоническому оркестру (ШСО) (2019), можно узнать, что этот всемирно прославленный коллектив основан в 1879 г. Называются фамилии первых руководителей: немецкого дирижера Р. Бака, нанявшего восемь музыкантов-европейцев и итальянца Марио Пачи, в 1923 г. отправившегося в Европу, чтобы привлечь для работы в оркестре своих соотечественников. В результате, указывается в публикации, «в коллективе выросла доля европейских музыкантов». Далее сообщается, что в 1942 г. после захвата Шанхая японцами, ШСО покинули многие европейские артисты, «особенно евреи и русские белоэмигранты», и возможностей

для китайцев поступить на работу в оркестр стало больше.

Поскольку национальный состав ШСО до поездки Пачи в Европу не обозначен (за исключением восьми европейцев, приглашенных Баком), читатель энциклопедической статьи вправе предположить, что большинство оркестрантов (или, по крайней мере, значительную их часть) в начале прошлого столетия составляли китайцы. А если «доля европейских музыкантов возростала до 1942 г.», то можно заключить, что и в период 20–30-х гг. в оркестре также имелось и некоторое количество китайцев.

В действительности до 1938 г. в ШСО работал *единственный* китайский музыкант – скрипач Тан Шучжэн. Этот выдающийся исполнитель и замечательный педагог, безусловно, достоин того, чтобы его имя было названо в данной энциклопедической статье. Однако оно здесь отсутствует: видимо, такого рода упоминание может натолкнуть читателя на нежелательные выводы о числе национальных музыкантов в ШСО той поры.

Вместе с тем читатель, желающий глубже проникнуть в историю создания ШСО, может найти в Байдупедии статью о самом Тан Шучжэне (2019). Здесь сказано, что музыкант «весной 1927 года поступил в Шанхайский муниципальный симфонический оркестр, став первым китайцем, вошедшим в состав симфонического оркестра». При этом, правда, не добавлено, долго ли он оставался в единственном числе. Ответ, однако, можно найти в другой статье Байдупедии, посвященной

Марио Пачи (2019). Там отмечено, что в 1938 г. в ШСО были приняты четыре китайских исполнителя, которые стали первыми официально работающими китайцами в истории оркестра.

Проливая некоторый свет на национальный состав Шанхайского оркестра в период его становления, данные публикации все же не могут полностью удовлетворить читателя, стремящегося выяснить эту проблему исключительно при помощи официальных Интернет-ресурсов КНР. В частности, возникает вопрос: если Тан Шучжэн был первым китайцем в оркестре, кем же по национальности были те оркестранты, что работали в ШСО до приглашения Р. Бакком восьми европейцев? Байдупедия ответа не дает. В то же время, ясный ответ имеется в материале о ШСО, размещенном в англоязычной Википедии (обращение к которой, напомним, в КНР периодически ограничивается). Здесь сказано: «Все они были филиппинцами» (Shanghai Symphony Orchestra..., 2019). В данной статье Википедии упомянуто также, что оркестр в «великолепные 23 года эпохи Пачи» был признан лучшим в Азии. В обзорной статье Байдупедии об оркестре подобная оценка этого периода (казалось бы, столь уместная в материале такого рода) отсутствует. Акцентируются, главным образом, заслуги коллектива после образования КНР.

Из информационной статьи «Шанхайский симфонический оркестр: Симфоническая поэма, охватывающая три столетия», размещенной на официальном сайте ШСО (2019),

можно почерпнуть еще меньше данных об истории коллектива в первые десятилетия XX в. Здесь приведен год основания оркестра и указывается, что он является старейшим симфоническим оркестром Азии. Сообщается также, что ШСО широко внедрял западную музыку, первым стал исполнять сочинения отечественных композиторов, явившись пионером в воспитании китайских слушателей. Сведения, каков был национальный состав оркестра в начальный период его существования, отсутствуют. Упомянут лишь «итальянский дирижер Марио Пачи», причем данное упоминание есть лишь в английской версии статьи; в имеющемся на сайте китайском варианте фамилия итальянца не названа.

Таким образом, как в материале, размещенном на официальном сайте оркестра, так и в обзорной статье главного информационного ресурса КНР, посвященной коллективу, данные о его национальном составе в первые полвека существования последовательно и искусно затушеваны. Лишь изучая более подробные Интернет-материалы – те, к которым предположительно обратится сравнительно узкий круг китайских читателей, специально интересующихся этим предметом, можно сделать выводы о преобладании европейцев.

Однако, если проанализированные источники все же дают некоторые сведения об *общем* числе европейцев в оркестре, то из них невозможно получить ответ на вопрос: какова же была роль *русских* музыкантов в пору становления коллектива?

В материале о М. Пачи, правда, упомянуто, что итальянский маэстро пригласил для работы в оркестр «многих прекрасных иностранных музыкантов», в числе которых были и русские (2019). Но в основной статье Байдупедии об оркестре, напомним, лишь вскользь указано, что в 1942 г. коллектив покинули евреи и «русские белоэмигранты».

В действительности в «великолепные годы Пачи», когда, по утверждениям авторитетных современников, Шанхайский симфонический оркестр не уступал лучшим оркестрам Европы, именно русские составляли основной костяк коллектива. Эмигрантов из России в ШСО тогда насчитывалось до 70 % (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 156). Среди них были поистине выдающиеся артисты – скрипач П. Шевцов, кларнетист Р. Драмис, альтист Р. Герцовский и др. Но и после 1942 г., когда по утверждению Байдупедии, русские оставили оркестр, выходцы из России играли ключевую роль в работе коллектива. С 1946 по 1947 г. Шанхайским симфоническим оркестром руководили А. Авшаломов, А. Слуцкий, Г. Марголинский (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 159–160).

Сходная тенденция умолчаний и недомолвок, когда речь заходит о заслугах российских эмигрантов, наблюдается и в материалах Байдупедии о Шанхайской консерватории. Роль музыкантов из России в истории становления этого старейшего в стране музыкального вуза, основанного в 1927 г., была исключительно велика. Однако в статье Байдупедии, посвященной консерватории (2019),

об этом речи нет. Фамилии русских, стоявших у истоков развития первой китайской консерватории, здесь не упомянуты вовсе.

В статье Байдупедии о первом фактическом руководителе этого учреждения Сяо Юмэе (Сяо Юмэй, 2019) указано, что, формируя состав консерватории, тот нанял зарубежных музыкантов. При этом названа лишь одна фамилия – Бориса Захарова. Отмечено также, что пианист из России «сыграл важную роль в улучшении преподавания фортепиано в Китае» (2019). Однако не упомянуто, что под руководством Сяо Юмэя вместе с Захаровым работала целая плеяда выдающихся российских педагогов. По данным Ван Чжичэна и Цзо Чжэньгуаня в первые годы существования консерватории российские специалисты составляли более половины преподавательского её состава (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 139). А из одиннадцати профессоров фортепианного факультета, деканом которого был Б. Захаров, восемь были выходцами из России (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 140).

В то же время в статье о Шанхайской консерватории, размещенной в англоязычной Википедии, среди известных преподавателей, работавших в разное время в этом вузе, названы не только Б. Захаров (причем при упоминании о последнем перечислены и его крупнейшие китайские ученики), но другие крупные русские педагоги – виолончелист И. Шевцов, вокалист В. Шушлин (Shanghai Conservatory of Music..., 2019). На сайте самой консерватории (2019) упоминания о русских

профессорах также имеются. Однако информация о них помещена не в основную статью о вузе, а убрана в разделы «нижнего уровня», куда можно попасть лишь по ссылкам.

Сходные методы подачи информации можно обнаружить и при обращении к официальным информационным интернет-порталам КНР, ориентированным на русскоязычных пользователей.

Так, из статьи о пианисте Лю Шикуне, размещенной на русскоязычном сайте «Жэньминь Жибао» (Известный китайский пианист..., 2003), можно узнать, что прославленный виртуоз учился игре на фортепиано в Китае, а в 1955 г. поступил в Московскую консерваторию. Отмечается также, что уже в 1956 г. он завоевал приз на Международном фортепианном конкурсе им. Ф. Листа. При этом фамилии его педагогов в Китае не названы. Читатель, не имеющий представления о масштабе помощи Китаю со стороны российской музыкальной культуры и черпающий знания о биографии Лю Шикуня только лишь из биографической справки «Жэньминь Жибао», скорее всего придет к выводу, что молодой пианист достиг виртуозного мастерства, занимаясь на родине исключительно у китайских специалистов. В действительности учебу у российских мастеров – эмигранта Б. Лазарева, советских мастеров А. Татуляна, Т. Кравченко – Лю Шикунь начал задолго до прибытия в СССР (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 291).

Восстановлению музыкальной школы им. Глазунова в Харбине, основанной русскими эмигрантами, «Жэньминь Жибао» посвятила

две заметки. В первой из них упоминается, что школа «воспитала множество известных музыкантов, как китайских, так и зарубежных» (В Харбине..., 2014, 10 июня). Однако в следующем материале (В Харбине..., 2014, 26 авг.) сведения о том, что в школе занимались не только русские, но и китайские ученики, уже исчезли – возможно, потому, что констатация столь значительной роли русской эмиграции в деле национального музыкального образования была сочтена нежелательной.

Весьма показательным, каким образом главное информационно-идеологическое издание КНР освещало создание китайско-казахстанского фильма «Композитор». Кинолента повествует о казахском периоде биографии классика китайской музыки Сянь Синхая. Как известно, композитор оказался в Казахстане в начале 1940-х гг. и провел там несколько лет. В посвященной работе над фильмом и достаточно пространной статье, размещенной на русскоязычном сайте «Жэньминь Жибао» (Китайско-казахстанский фильм..., 2019), не нашлось места для сведений, каким же образом музыкант попал в Казахстан. У неосведомленного читателя скорее всего создастся впечатление, что Сянь Синхай прибыл туда исключительно с целью знакомства с казахской музыкой. В этом предположении читателя укрепит и интервью китайского продюсера этого фильма, данное казахскому информационному агентству Kazakh TV. Здесь сказано уже вполне недвусмысленно: «Китайский композитор в 40-е годы

по решению Центрального Комитета КНР прибывает в КазССР, чтобы ознакомиться с местной музыкальной культурой» (Фильм..., 2019).

Более объективную информацию на сей раз дает Байдупедия. Там значится, что Сянь Синхай в 1940 г. был командирован ЦК компартии Китая в Москву для создания музыки к документальному фильму о китайских коммунистах. В Казахстане же он оказался после начала войны с фашизмом в ходе безуспешной попытки вернуться на родину через пограничные районы СССР (Сянь Синхай, 2019). Однако не сказано, что еще одной важной побудительной причиной для посещения Советского Союза было стремление композитора к профессиональному общению с московскими музыкантами.

Подведем некоторые итоги.

Анализ материалов крупнейших китайских информационных Интернет-ресурсов, находящихся под государственным контролем, показывает наличие выраженной тенденции к преуменьшению или замалчиванию роли российских музыкантов в процессе становления современной китайской музыкальной культуры. По всей видимости, причиной этого явилось стремление направить укрепление национальной идентичности по пути всемерного подчеркивания самостоятельности, величия и мощи нынешнего Китая, преодоления «комплекса ученичества» по отношению к Западу, сложившегося в эпоху, названную в стране «порой национального унижения».

Следует признать: данное стремление, несомненно, имеет под собой основания. В силу целого ряда факторов

социального и культурно-исторического плана китайская нация действительно остро нуждается в укреплении идентичности. Вместе с тем такая информационная политика представляется ошибочной. И дело здесь не только в необходимости следования исторической истине. Можно указать и на более прагматическую причину.

Думается, описанные в настоящей статье недомолвки и замалчивания скорее способны посеять недоверие к официальным средствам массовой информации, чем выполнить поставленную идеологическую задачу. Чрезвычайно уважительное отношение к учителям – исконное свойство китайской культуры. Затронутые в настоящей статье исторические события, связанные со становлением новой музыкальной культуры, происходили сравнительно недавно. И в КНР еще жива благодарная народная память о русских специалистах, самоотверженно помогавшим китайцам овладеть доселе малознакомой западной музыкой – в этом постоянно убеждаются россияне, приезжающие в эту страну. Хорошо помнят об этом благородном деле и в современной России.

С нашей точки зрения, работая над улучшением образа страны, официальным средствам информации Китайской Народной Республики следует не затушевывать роль русских музыкантов, а напротив, привлекать внимание к их работе на благо приютившей страны. Этот поистине подвижнический труд во многом предопределил беспрецедентные успехи китайской музыкальной культуры в наши дни.

## ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> *Энциклопедия Байду (百度百科)* – Интернет-энциклопедия на китайском языке. Во многом – аналог Википедии, доступ к которой в КНР периодически ограничивается. Однако в отличие от последней, материалы Байдупедии пе-

ред публикацией проходят проверку государственными органами (Гаков, 2014, с. 94). *Жэньминь жибао (人民日报)* – орган Центрального комитета Коммунистической партии Китая, наиболее влиятельная газета КНР.

## ЛИТЕРАТУРА

В Харбине восстановлена музыкальная школа имени А.К. Глазунова // Russian.People.cn. 2014. 26 авг. URL: <http://russian.people.com.cn/n/2014/0826/c31516-8774769.html> (дата обращения: 06.07.2019).

В Харбине восстановят музыкальную школу имени Глазунова // Russian.People.cn. 2014. 10 июня. URL: <http://russian.people.com.cn/n/2014/0610/c31516-8738928.html> (дата обращения: 06.07.2019).

Гаков В. Великая китайская Байду // Системный администратор. 2014. № 4. С. 92–95.

Задворная Е.С. Репрезентация национальной идентичности в межкультурном взаимодействии стран Северо-Восточной Азии: Дис. ... канд. культурологии. Владивосток, 2019. 217 с.

Известный китайский пианист Лю Шикунь // Жэньминь Жибао. 2003. 14 окт. URL: [http://russian.people.com.cn/200310/14/rus20031014\\_81748.html](http://russian.people.com.cn/200310/14/rus20031014_81748.html) (дата обращения: 06.07.2019).

Китайско-казахстанский фильм «Композитор» // Kazakh. TV. 2019. 7 янв. URL: <http://russian.people.com.cn/n3/2018/0608/c31516-9468941.htm> (дата обращения: 06.07.2019).

Ломанов А. Неоконсерватизм с китайской спецификой // Россия в глобальной политике. 2017. № 4. С. 17–31.

Фильм «Композитор» покажут в первой половине 2019 года // Kazakh-tv. 2019. 7 янв. URL: [https://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page\\_200524\\_film-](https://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page_200524_film-) (дата обращения: 06.07.2019).

Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.

Shanghai Conservatory of Music. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai\\_Conservatory\\_of\\_Music](https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Conservatory_of_Music) (дата обращения: 06.07.2019).

Shanghai Symphony Orchestra. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai\\_Symphony\\_Orchestra](https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Symphony_Orchestra) (дата обращения: 06.07.2019).

## REFERENCES

Czo Chzhjen'guan' (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [The Russian musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg (in Russ).

“Famous Chinese pianist Liu Shikun” (2003), *Zhenmin' Zhibao*, 14 Oct., available at: [http://russian.people.com.cn/200310/14/rus20031014\\_81748.html](http://russian.people.com.cn/200310/14/rus20031014_81748.html) (Accessed 06 July 2019). (in Russ).

Gakov, V. (2014), “Great Chinese Bajdu”, *Sistemnyj administrator* [System Administrator], № 4, pp. 92–95. (in Russ).

“In Harbin the Music School of A.K. Glazunov is Restored”, Russian.People.cn. 2014. 26 Aug., available at: <http://russian.people.com.cn/n/2014/0826/c31516-8774769.html> (Accessed 06 July 2019). (in Russ).

“In Harbin will Restore Music School of A.K. Glazunov”, Russian.People.cn. 2014. 10 June, available at: <http://russian.people.com.cn/n/2014/0610/c31516-8738928.html> (Accessed 06 July 2019). (in Russ).

*Kitaisko-kazakhstanskii fil'm “Kompozitor”* [Chinese-Kazakhstan movie “Composer”], available at: <http://russian.people.com.cn/n3/2018/0608/c31516-9468941.htm> (Accessed 06 July 2019). (in Russ).

Lomanov, A. (2017), “Neoconservatism with the Chinese specific”. *Rossija v global'noj politike* [Russia in global policy], no. 4, pp. 17–31 (in Russ).

“Shanghai Conservatory of Music”. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai\\_Conservatory\\_of\\_Music](https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Conservatory_of_Music) (Accessed 06 July 2019). (in Eng).

“Shanghai Symphony Orchestra”. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai\\_Symphony\\_Orchestra](https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Symphony_Orchestra) (Accessed 06 July 2019). (in Eng).

“The movie «Composer» will be shown in the first half of 2019” (2019), Kazakh. TV,

汪之成. 俄僑音樂家在上海 (1920s–1940s) (簡體書). 上海: 上海音樂學院, 2007. 579頁 [Ван Чжичэн. Российские музыканты в Шанхае (1920–1940 гг.). Шанхай: изд-во Шанхайской консерватории музыки, 2007. 579 с.].

王亚民. 忆中国近现代钢琴教育之父:鲍里斯·查哈罗夫. 钢琴艺术 2013年10期. 1–4 页 [Ван Ямин. Вспоминая отца китайского фортепианного образования: Борис Захаров // Искусство фортепиано. 2013. № 10. С. 1–4].

梅百器 [Марио Пачи]. URL: <https://baike.baidu.com/item/梅百> (дата обращения: 06.07.2019).

冼星海 [Сянь Синхай]. URL: <https://baike.baidu.com/item/冼星海/13913> (дата обращения: 06.07.2019).

萧友梅 [Сяо Юмэй]. URL: <https://baike.baidu.com/item/萧友梅> (дата обращения: 06.07.2019).

谭抒真 [Тан Шучжэн]. URL: <https://baike.baidu.com/item/谭抒真> (дата обращения: 06.07.2019).

上海音乐学院 [Шанхайская музыкальная консерватория]. URL: <https://baike.baidu.com/item/上海音乐学院> (дата обращения: 06.07.2019).

上海音乐学院 [Шанхайская музыкальная консерватория]. URL: <http://www.shcmusic.edu.cn/> (дата обращения: 06.07.2019).

上海交响乐团 [Шанхайский симфонический оркестр]. URL: <https://baike.baidu.com/item/上海交响乐团> (дата обращения: 06.07.2019).

上海交响乐团一首跨越三个世纪的交响诗 [Шанхайский симфонический оркестр: симфоническая поэма, охватывающая три столетия]. URL: <https://www.shsymphony.com/page-view-id-14.html> (дата обращения: 06.07.2019).

7 Jan., available at: [https://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page\\_200524\\_film-](https://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page_200524_film-) (Accessed 06 July 2019). (in Russ).

Zadvornaya, E.S. (2019), *Reprezentatsiya natsional'noi identichnosti v mezhkul'turnom vzaimodeistvii stran* [Representation of National Identity in Cross-cultural Interaction of the Countries of Northeast Asia], Cand. Sc. Thesis, Vladivostok. (in Russ).

汪之成. 俄僑音樂家在上海 (1920s–1940s) (簡體書). 上海: 上海音樂學, 2007. 579頁 (in Chin).

王亚民. 忆中国近现代钢琴教育之父:鲍里斯·查哈罗夫. 钢琴艺术, 2013年10期. 1–4 页. (in Chin).

梅百器. URL: <https://baike.baidu.com/item/梅百> (Accessed 06 July 2019). (in Chin.).

冼星海. URL: <https://baike.baidu.com/item/冼星海/13913> (Accessed: 06 July 2019). (in Chin).

萧友梅. URL: <https://baike.baidu.com/item/萧友梅> (Accessed 06 July 2019). (in Chin).

谭抒真. URL: <https://baike.baidu.com/item/谭抒真> (Accessed: 06 July 2019). (in Chin).

上海音乐学院. URL: <https://baike.baidu.com/item/上海音乐学院> (Accessed 06 July 2019). (in Chin).

上海音乐学院. URL: <http://www.shcmusic.edu.cn/> (Accessed 06 July 2019). (in Chin).

上海交响乐团. URL: <https://baike.baidu.com/item/上海交响乐团> (Accessed 06 July 2019). (in Chin).

上海交响乐团一首跨越三个世纪的交响诗. URL: <https://www.shsymphony.com/page-view-id-14.html> (Accessed 06 July 2019). (in Chin).

#### Сведения об авторе

Айзенштадт Сергей Абрамович, доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)

E-mail: [eisenstadt1955@mail.ru](mailto:eisenstadt1955@mail.ru)

#### Author information

Aizenshtadt Sergej Abramovic, Doctor of Art Criticism, Full Professor of the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: [eisenstadt1955@mail.ru](mailto:eisenstadt1955@mail.ru)

Поступила в редакцию 09.08.2019

После доработки 06.11.2019

Принята к публикации 22.11.2019

Received 09.08.2019

Revised 06.11.2019

Accepted for publication 22.11.2019

© Овчинников, С.А., 2019  
 УДК 783.659  
 DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10032

## СУФИЙСКАЯ МУЗЫКА ХИДАЙЯТА ИНАЙЯТ-ХАНА В НОВОСИБИРСКЕ

С.А. Овчинников<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству композитора Хидайята Инайят-Хана, сына великого суфийского музыканта и мистика Хазрата Инайят-Хана, отправившегося в начале XX в. на Запад с культурной миссией открыть западной цивилизации сокровища древних индийских раг и суфийской мудрости, добавить измерение души к жизни современного человека. В работе проанализированы исторические параллели культурных событий в России начала XX в. и современности: постановка в России символического скетча «Шакунтала» Инайят-Хана, начатая в Москве в 1913 г., через сто лет осуществляется в Новосибирске. Большое внимание уделено роли музыки, как универсальному способу эстетического приближения к духовному восприятию жизни. Приведен краткий обзор произведений композитора Хидайята Инайят-Хана и характеристика его творчества как попытки синтеза восточной индийской раги и западных гармонических систем. Прослеживается мысль о неслучайном выборе России для развития искусства, синтезирующего в себе мудрость Востока и рационализм Запада. Хидайят Инайят-Хан мечтал о том, чтобы его музыку исполняли в России, и говорил о том, что никто не может так хорошо, как русские играть музыку, потому что у русских западный ум и восточная душа.

**Ключевые слова:** Хазрат Инайят-Хан, Хидайят Инайят-Хан, балет «Шакунтала», суфийская музыка, симфония «Ганди», суфийское послание о свободе духа, любовь, гармония и красота, Новосибирский струнный квинтет.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Овчинников, С.А. Суфийская музыка Хидайята Инайят-Хана в Новосибирске. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 109–116.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10032.

## SUFI MUSIC OF HIDAYAT INAYAT KHAN IN NOVOSIBIRSK

S.A. Ovchinnikov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to creativity of the composer Hidayat Inayat Khan, the son of the great Sufi musician and mystic Hazrat Inayat Khan who in the early twentieth century to the West on a cultural mission to open the Western civilization the treasures of ancient Indian ragas and Sufi wisdom, add a dimension of the soul to modern life. The paper analyzes the historical parallels of cultural events in Russia at the beginning of the XX century and the present: the production in Russia of the symbolic sketch "Shakuntala" by Inayat Khan, begun in Moscow in 1913, is carried out in Novosibirsk a hundred years later. Much attention is paid to the role of music as a universal way of aesthetic approach to the spiritual perception of life. The article gives a brief overview of the works of the composer Hidayat Inayat Khan and characterizes his work as an attempt to synthesize the Eastern Indian raga and Western harmonic systems. The idea of a non-accidental choice of Russia for the development of

art synthesizing the wisdom of the East and the rationalism of the West is traced. Russian Russians have a Western mind and an Eastern soul, Hidayat Inayat Khan wrote that his dream is to have his music performed in Russia, and no one can play music as well as Russians.

**Keywords:** Hazrat Inayat Khan, Khidayyat Inayat Khan, Shakuntala ballet, Sufi music, Gandhi symphony, Sufi message on freedom of spirit, love, harmony and beauty, Novosibirsk string quintet.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Ovchinnikov, S.A. (2019), "Sufi music of Hidayat Inayat Khan in Novosibirsk", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 109–116. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10032. (in Russ).

В 2004 г. в Большом зале Новосибирской государственной консерватории состоялся необычный концерт – премьера произведений композитора-суфия Хидайята Инайят-Хана в России. Прозвучали хоровые, камерные, органные произведения: Концерт для струнных, ор. 48, «Экзотическая песня» для сопрано, балет «Ритуэль» для органа, симфоническая поэма «Монотония» для струнных. Концерт вызвал большой интерес у публики и прошел с аншлагом. В этом премьерном концерте принимали участие Наталья Багинская (орган), певица Айгуль Бралинова, Новосибирский струнный квинтет Станислава Овчинникова в составе: Федор Кабельский (1-я скрипка), Светлана Шоломова (2-я скрипка), Екатерина Черемисова (альт), Станислав Овчинников (виолончель), Владимир Драница (контрабас).

Х. Инайят-Хан – автор более шестидесяти произведений в различных жанрах: симфонии, камерная вокально-инструментальная музыка, произведения для хора а сарелла<sup>1</sup>. Его композиторский стиль привлекает сочетанием классической индийской раги и европейских музыкальных форм – симфонии, симфонической поэмы, концерта, кантаты, инстру-

ментальной и вокальной пьесы. Здесь встречаются Восток и Запад: системы восточных раг и западных полифонических структур, симфонический цикл и пленительный аромат восточной раги. Синтез техники традиционной музыки с современными музыкальными концепциями в творчестве Хидайята выражается в горизонтальном линейном письме, использовании вертикальной интервальной краски – кварт, квинт, секунд и комбинаций этих интервалов, абстракции соединения ритмических моделей, различных ритмов, форм остинато, ускорений темпа. Он стремится в европейских жанрах реализовать средства развития тематизма восточных раг, органически вытекающие из их характерных особенностей<sup>2</sup>.

В последующие пятнадцать лет Новосибирск продолжил знакомство с музыкой Хидайят Инайят-Хана. Еще восемнадцать концертов состоялось в Новосибирской консерватории, Камерном зале Новосибирской филармонии, Музыкальной гостиной филармонии, Колонном зале Краеведческого музея, Музее солнца Академгородка, Новосибирской картинной галерее (Художественном музее), в Музыкальном колледже им. А.Ф. Мурова, а также в Орган-

ном зале Томской государственной филармонии. Название программ говорит само за себя: «Мистицизм звука», «Аромат индийской раги», Балет «Шакунтала», Симфония «Ганди», «Солнце любви на небосклоне вечности» и др.

Однако понимание творческой индивидуальности суфийского композитора будет неполным без представления о влиянии на его музыку творчества, эстетики и мировоззрения его отца – выдающегося музыканта и мыслителя-мистика Хазрата Инайят-Хана. С именем Хазрата Инайят-Хана (1882–1927) связана история развития суфизма на Западе. Представитель известной индийской музыкальной семьи<sup>3</sup>, воспитанный в атмосфере веротерпимости, пришел к выводу о наличии общей основы у всех религий. Свойственная суфизму свобода толкования основ ислама соответствовала этим представлениям молодого человека, последователя суфийского ордена Чишти. Обретя наставника (мюршеда) в лице Сеида Абу Хашима Мадани<sup>4</sup>, он стал его учеником (мюридом). Перед кончиной Учитель завещал Инайят-Хану: «Ступай, дитя мое, в мир, соедини Восток и Запад гармонией твоей музыки, распространяй мудрость суфизма, ибо ты одарен Богом Всемилостивейшим, Милосердным» (Загородникова Т., 2009). Выполняя завещание, Инайят-Хан в 1910 г. отправился сначала в США, а потом в Европу, где основал международный суфийский орден. Штаб-квартира ордена находилась в Лондоне, а отделения – по всему миру: в США, Англии, Франции, Герма-

нии, Швейцарии, Италии, России и других странах.

В 1913 г. в России состоялось первое знакомство с музыкой Хидайята Инайят-Хана. Здесь он сначала путешествовал с ансамблем, который состоял из его братьев Али-Хана (1881–1958), Махевуб-Хана (1887–1948) и Мушараф-Хана (1895–1967). Таким образом, музыке Инайят-Хана в России исполняется уже более ста лет.

По-видимому, прежде всех заинтересовались необычными концертами теософы. Они перевели и издали его первую книгу – «Суфийское Послание о Свободе Духа» и стали называть Инайят-Хана Учителем. В этой небольшой книге была представлена достоверная информация о мировоззрении, философии и практике суфизма<sup>5</sup>. К тому времени у Инайят-Хана появляются близкие ученики и он открывает филиал «Суфийского Ордена» в России, представителем музыкального отделения которого становится граф Сергей Львович Толстой<sup>6</sup>.

В Москве индийский музыкант встречался с певицей Е.А. Лавровской, Ф.И. Шаляпиным, А.Н. Скрябиным<sup>7</sup>, Вяч. Ивановым, С.Л. Толстым, В.И. Полем и многими другими деятелями русской культуры, состоялось несколько лекций-конcertов Инайят-Хана в Политехническом музее. Инайят-Хан сопровождал концерты лекциями, которые пользовались большим успехом у публики. Интересны их темы: «Чему Восток должен научиться у Запада и Запад – у Востока?», «Суфизм», «Философия музыки», «Эзо-

терическая музыка», «Тайна звука» и др.<sup>8</sup> В концертах-иллюстрациях звучали как древнейшие напевы Индии, так и более поздние в исполнении Инайят-Хана и его индусского квартета из струнных и ударных инструментов (Вигасин, А. (сост.), 1990). Удивительно, что столь необычная, чуждая европейской культурной традиции музыка была единодушно воспринята музыкальной общественностью России, и вызвала огромный интерес.

Когда Инайят-Хан задумал сопроводить свои мелодии<sup>9</sup> европейской гармонией в сочинении балета на сюжет известной древней индусской поэмы «Шакунтала» Калидасы, гармонизировать и оркестровать эти мелодии он предложил С.И. Танееву, который, однако, отказался и предложил это сделать А.Т. Гречанинову. Гречанинов тоже не согласился, тогда Танеев отдал эту работу С.Л. Толстому. Последний охотно взялся за нее, но: «не будучи уверен в своих силах, особенно в оркестровке, пригласил сотрудничать со мной Вл. Ив. Поля. В результате частью я, частью он гармонизировали 17 мелодий Инаят Хана; Поль их инструментировал для малого оркестра» (Толстой С., 1975, с. 356).

Сергей Львович Толстой обещал пригласить членов царской семьи на балет. К сожалению, время постановки балета перенесли с весны на осень, а в августе началась война. Учитывая сложности с постановкой балета, Инайят-Хан вместе с братьями уехал в Париж на Международный музыкальный конгресс, где они представили классическую

индийскую музыку (Путилов С.)<sup>10</sup>. Интересно, что 13 сентября 2013 г. фрагменты этого балета прозвучали в Новосибирске. В Камерном зале Новосибирской государственной филармонии состоялся концерт, посвященный 100-летию Культурной миссии Хазрата Инайят-Хана. В программе, названной «Мистицизм звука» (как и одноименная книга Инайят-Хана), была широко представлена и музыка его сына Хидайят Инайят-Хана. В «Призыве», ор. 39, вдохновленном мелодией молитвы великого дедушки Хидайята, Маула Бакша, первая и последняя части основаны на пятизвучной раге, а средняя часть – на двенадцатизвучной раге. В «Экзотической песне», ор. 19, созданном под впечатлением раги, которой отец Хидайята обычно открывал начало лекций в первое время своей миссии на Западе, левая рука фортепиано ритмично исполняет басса остинато, имитируя тампур, а правая – нисходящую мелодию в миноре. Оригинальная партия органа, обогатившая партитуру этого произведения колоритными мелодическими фигурациями, придает неповторимый восточный аромат всей пьесе. Лирика на французском языке создана самим Хидайятом.

Особого внимания заслуживает 4-частный Концерт для струнных, ор. 48. Его первая часть – это смелый инструментальный вызов с большим разнообразием динамики и сложных тематических элементов, вовлеченных в мелодический поток, и постепенно образующих скрытую гармоническую структуру, основанную на классических принципах,

в то же время создавая экзотическую атмосферу. Она написана в сонатной форме с экспозицией, разработкой и репризой, завершающейся кодой. Вторая часть – скерцо-процессия, в движении от строгого порядка к финальной драматической секвенции на фортиссимо: процессия достигает своей цели, приводящей человека к порогу «Духовного Храма», где разворачивается третья часть.

Третья часть «Монотония», посвящается сестре Хидайята, Пирзади Нур-ун-Нисе Инайят-Хан, трагически погибшей во время Второй мировой войны. Создана на основе классической песенной формы и передает различные эпизоды медитативного призыва, переходящего в фугато на тему раги. Кульминация (*appassionato*) выражена акцентированными классическими гармониями. Хидайят называет эту часть музыкальной попыткой найти точку соприкосновения между восточной и западной концепциями гармонической структуры. Четвертая часть Концерта состоит из пяти танцев в индуистском стиле, время от времени сменяющихся вариациями тематических элементов, которые являются воспоминанием о мелодиях, услышанных в предыдущих частях. Кода, вдохновленная темой Монотонии, заканчивается безмятежностью и покоем<sup>11</sup>.

В концерте принимали участие ведущие коллективы и солисты Новосибирской филармонии: хоровой ансамбль «Маркелловы голоса» (художественный руководитель Игорь Тюваев), Ансамбль ударных инструментов Новосибирского академического симфонического оркестра, (под

руководством Владимира Сурначева), солистки Новосибирской филармонии Яна Мамонова (сопрано), Наталья Багинская (орган), Ксения Ушакова (флейта), Струнный квинтет солистов Новосибирского академического симфонического оркестра в составе: Оганес Гирунян, (скрипка), Александр Кащеев (скрипка), Илья Тарасенко (альт), Станислав Овчинников (виолончель), Виктор Мурашов (контрабас).

А 31 мая 2014 г. в Новосибирске, ровно через сто лет после создания, на сцене Камерного зала филармонии, состоялась премьера музыки балета Хазрата Инайят-Хана «Сакунтала» («Шакунтала») в концертном исполнении с балетными номерами, в оркестровке новосибирского композитора Романа Столяра. Премьера имела большой успех у новосибирской публики.

Балет был оркестрован для струнного квинтета, хора, органа, рояля, трех флейт, табла, перкуссии и тампура. Исполнители: Новосибирский струнный квинтет Станислава Овчинникова в составе: Евгений Кленов (скрипка), Полина Образцова (Генш) (скрипка), Екатерина Черемисова (альт), Станислав Овчинников (виолончель), Владимир Драница (контрабас); Ксения Ушакова (флейта), Алиса Овчинникова (флейта), Роман Столяр (фортепиано, флейта), Дмитрий Ржаницын (табла), Владимир Кирпичев (перкуссия), Елена Поповская (орган), Наталья Ермакова (художественное слово), хоровой ансамбль «Маркелловы голоса» (дирижер Игорь Тюваев). В балетных номерах принимали участие балери-

на Новосибирского академического театра оперы и балета Дарья Завьялова и исполнительница народных индийских танцев Ольга Ренева. Большую поддержку в организации премьеры «Шакунталы» оказали художественный руководитель филармонии Владимир Калужский и новосибирские суфии во главе с Игорем Калининым.

Следующий, 2015 г. был годом Индийской культуры в России. В рамках фестиваля «Намасте, Россия!» («Поклон тебе, Россия!») в течение шести месяцев проходили мероприятия в Санкт-Петербурге, Калининграде, Светлогорске, Ессентуках, Ростове-на-Дону, Кисловодске, Уфе, Астрахани, Новосибирске. В Новосибирской государственной консерватории состоялась российская премьера симфонии «Ганди» Хидайята Инайят-Хана, которую исполнил Симфонический оркестр Новосибирской государственной консерватории, дирижер – заслуженный артист

России Александр Париман. Хидайят Инайят-Хан, 98-летний композитор, прислал дирижеру и оркестру письмо, где благодарил за решение исполнить его симфонию, и писал о мечте, чтобы его музыку исполняли в России. Он объяснил: в его произведениях соединяются Восток и Запад и никто не может так хорошо, как русские играть эту музыку, ведь только у русских западный ум соединяется с восточной душой.

В заключение отметим, что Новосибирске сформировалась своя постоянная, интересующаяся этой необычной музыкой аудитория, по многочисленным просьбам которой по сей день звучат сочинения Хидайята Инайят-Хана. Все обозначенные выше концерты и премьеры были записаны и изданы на аудиодисках CD и видеодисках DVD, доступны в интернете на YouTube, а также находятся в фондах Государственной библиотеки имени В.И. Ленина в Москве.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Среди них «Поэма в Фа» для фортепиано с оркестром, ор. 50, «Симфония Ганди», ор. 25, посвященная Махатме Ганди по случаю столетия со дня его рождения, «Симфония Зикр», ор. 26, «Симфония послания», ор. 30, «Симфоническая поэма Вирджиния», ор. 44 и др.

<sup>2</sup> Отмеченные особенности характерны для композиторов, творчество которых ориентировано на взаимодействие восточных монодийных и западных многоголосных традиций. В контексте настоящей статьи особый интерес представляют высказывания самих композиторов, собранные в приложении 4 к диссертации М.Н. Дрожжиной (2005).

<sup>3</sup> Его дед – знаменитый музыкант Маула Бакш (1833–1896) – основатель индийской

системы нотной записи. Отец Инайят-Хана тоже был музыкантом. Мальчик рос в атмосфере взаимного уважения, в среде музыкантов, поэтов, философов. Его успехи в музыке впечатляли современников. С девяти лет он начал исполнять собственные произведения и к восемнадцати годам приобрел большую популярность во всей Индии.

<sup>4</sup> Одной из особенностей суфизма является тесная связь ученика со своим наставником. Путешествуя по югу Индии, он несколько раз видел во сне седовласого старца и, когда в Хайдарабаде встретил Саида Абу Хашима Мадани, узнал в нем мудреца из своих сновидений. Его учение длилось четыре года, до 1908 г., когда не стало Учителя (Загородникова, Т., 2009).

<sup>5</sup> Инайят Хан полагал, что только духовность может помочь человеку в современных условиях достойно пройти свой жизненный Путь. Он дал прекрасное определение: «Духовность означает твердо стоять ногами на земле, в то время, когда сердце объято любовью, а дух устремлен в небеса». Он искал развитие всеобщей духовности вне конфессиональных принадлежностей и подчеркивал, что музыка, – это универсальный способ эстетического приближения к духовному восприятию жизни. Это было его убеждением, и во имя этого убеждения он и его братья в 1910 г. покинули Индию и отправились в путешествие по Западному миру.

<sup>6</sup> Сергей Львович Толстой (1863–1947), старший сын Л.Н. Толстого, композитор и музыковед-этнограф был большим другом Инайят-Хана и сыграл большую роль в сохранении его творчества для потомков. Вместе с Владимиром Ивановичем Полем они переложили для фортепиано песни и мелодии, которые исполнял Инайят-Хан. Связь между Толстым и индийским музыкантом не прерывалась и после отъезда последнего из России. Когда в 1915 г. вышел нотный альбом для фортепиано «Индусские песни и танцы записанные проф. Инайят-Ханомъ» (1915), он был отправлен в Лондон и дошел до автора.

<sup>7</sup> По воспоминаниям друга и личного биографа Скрябина Л.Л. Сабанеева: «Он был в восторге от одного вида этого Инайят Хана. “Какое величие и спокойствие в нем! – говорил он мне (я не был на сеансе с Инайят Ханом у него). – Как это именно то, чего нам так недостает, нашей мелкой, беготней наполненной культуре!” Но музыка Инайят Хана ему все-таки не понравилась... “ Это все-таки не то, что мне надо. Правда, тут есть утончение... Мне кажется, что есть большая духовность

в этой музыке, тут, наверное, есть какие-нибудь тонкие оттенки, которых мы еще не воспринимаем”, – утешался он» (Сабанеев Л., 2000, с. 200). В это время Скрябин работал над «Мистерией», которая, по его замыслу, включив в себя идеи разных культур, должна была мистически повлиять на развитие мира в XX в.

<sup>8</sup> В последующие годы, уже на Западе, стенограммы этих лекций составили 14 томов, 10 из которых были переведены и изданы в России.

<sup>9</sup> Все пьесы имеют программные названия: «Танец с мечами», «Жертвоприношение», «Песня зари», «Молитва девушек», «Пляска пастухов», «Жалоба Шакунталы», «Танец с кинжалом», «Молитва йоги», «Милость Шивы», «Славословие Шивы», «Бракосочетание», «Тандоу», «Дума Шивы и процессия», «Песня освобождения», «Танцы», «Танец жизни».

<sup>10</sup> Несмотря на все трудности, время, проведенное в России, Хазрат Инайят-Хан называл счастливейшим и самым удачным в своей предвоенной жизни. В Москве у него и Пирани Амины Бегум (урожденная Ора Рей Беккер, 1890–1949) родилась старшая дочь Нурун-Ниса. Во время Второй мировой войны она стала английской разведчицей-радиисткой и погибла в концлагере Дахау. Посмертно награждена английским орденом «Крест Георгия» и «Крестом за боевые заслуги с Золотой звездой» Франции. Всего несколько человек в мире имели одновременно эти два высших ордена.

<sup>11</sup> В концерте прозвучали также Кантата Хидайята Инайят-Хана «Мы приглашаем вас к молитве» для сопрано, мужского хора и органа и другие произведения духовной музыки Востока и Запада: опусы А. Пярта, Г. Каллхофа, М. Наймана, Ф. Гласса, П. Карманова.

#### ЛИТЕРАТУРА

Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.

Загородникова Т. Серебряный век и Индия // Иностран. лит. 2009, № 11. С. 258–266.

#### REFERENCES

Drozhdzhina, M.N. (2005), *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [Young National Composing Schools of the East as a Phenomenon of Musical Art of the XX Century], D. Sc. Thesis, Novosibirsk. (in Russ).

Индусские песни и танцы записанные проф. Инаять-Ханомъ в переложении Сергея Толстого и Владимира Поля. М., 1915. 31 с.

Путилов С. Суфий Сергей Москалев: «Для диалога религий нужен контакт от сердца к сердцу» // Новая родина. URL: <http://www.uusikotimaa.org/9/033.htm> (дата обращения: 13.07.2019).

Русско-индийские отношения в 1900–1917 гг.: Сб. архив. док. и материалов / сост. А.А. Вигасин. М.: «Восточная литература» РАН, 1990. Док. № 302.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000.

Толстой С.Л. Очерки былого. Тула, 1975.

*Indusskie pesni i tantsy zapisannyya prof. Inayat-Khanom v perelozhenii Sergeya Tolstogo i Vladimira Poly, (1915)* [Hindu Songs and Dances Recorded by Professor Inayat Khan Arranged by Sergei Tolstoy and Vladimir Paul], Moscow. (in Russ).

Putilov, S. Sufi Sergey Moskalev: «For the Dialogue of Religions Need Contact from Heart to Heart», *Novaya rodina* [New Homeland], available at: <http://www.uusikotimaa.org/9/033.htm> (Accessed 13 July 2019). (in Russ).

Sabaneev, L.L. (2000), *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin], Klassika–XXI, Moscow. (in Russ).

Tolstoi, S.L. (1975), *Ocherki bylogo* [Essays of the Past], Tula. (in Russ).

Vigasin, A.A. (comp.) (1990), *Russko-indiiskie otnosheniya v 1900–1917 gg.* [Russian-Indian Relations in 1900–1917], “Vostochnaya literatura” RAN, Moscow. (in Russ).

Zagorodnikova, T. (2009), “Silver age and India”, *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], no. 11, pp. 258–266. (in Russ).

---

#### Сведения об авторе

Овчинников Станислав Александрович, доцент кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
E-mail: [stasissimo@yahoo.com](mailto:stasissimo@yahoo.com)

#### Author information

Ovchinnikov Stanislav Aleksandrovich, associate professor of the String Instruments Department at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: [stasissimo@yahoo.com](mailto:stasissimo@yahoo.com)

Поступила в редакцию 13.09.2019

После доработки 22.10.2019

Принята к публикации 26.11.2019

Received 13.09.2019

Revised 22.10.2019

Accepted for publication 26.11.2019

© Антипова, Ю.В., Телегина, К.К., 2019  
УДК 7.067  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10033

**НОВЫЕ ФОРМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ  
КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
В МАСС-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МЕГАПОЛИСА  
(НА ПРИМЕРЕ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)**

**Ю.В. Антипова<sup>1</sup>, К.К. Телегина<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Проблема деакадемизации классической музыки и расширения ее открытости для массового слушателя – одна из краеугольных в современной культуре. Многие представители «высокого» искусства настойчиво ищут пути преодоления разрыва между вкусами обывателя и установками серьезного искусства. Повсеместными становятся творческие объединения академических музыкантов и деятелей массовой культуры, все активнее смешение языковых средств популярной музыки и классического наследия. На примере деятельности студенческих коллективов Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки демонстрируются, с одной стороны, возможности включения элитарного искусства в повседневную городскую среду, а с другой – способы выхода горожан из будничных условий посредством соприкосновения с «высоким» искусством. Флешмобы, исполнение академической музыки в уличных (площадных) условиях, в том числе с привлечением звезд поп-сцены, свидетельствуют о желании популяризировать и коммерциализировать музыкальную классику, возвысить и одухотворить, используя ее ресурсы и выразительные возможности, массовое искусство. Кроме того, в статье обсуждается проблема изменений привычных акустических условий исполнения академической музыки в открытом пространстве и на неконцертных площадках, что вносит значительные коррективы в звучание музыки.

**Ключевые слова:** Новосибирская консерватория, массовая культура, middle culture, флешмоб.

**Конфликт интересов.** Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Антипова, Ю.В., Телегина, К.К. Новые формы представления классического искусства в масс-культурном пространстве мегаполиса (на примере Новосибирской консерватории). Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 117–126.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10033.

---

**NEW FORMS OF REPRESENTATION  
OF CLASSICAL ART  
IN THE MASS CULTURAL SPACE OF THE METROPOLIS (ON  
THE EXAMPLE OF THE NOVOSIBIRSK CONSERVATOIRE)**

**Yu.V. Antipova<sup>1</sup>, K.K. Telegina<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The problem of deacademicizing classical music and enhancing its openness to the general public is one of the cornerstones in modern culture. Many representatives of "fine" art are persistently looking for ways to bridge the gap between the tastes of the average man and

the attitudes of serious art. Creative associations of academic musicians and figures of mass culture are becoming ubiquitous, along with increasingly active mixing of linguistic means of popular music and classical heritage. The example of the activities of student groups in M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire is demonstrating, on the one hand, the possibility of incorporating elitist art into the everyday urban environment and, on the other, the ways for urban people to come out of everyday life through the experience of contact with “high” art. Flash mobs, the performance of academic music in outdoor (square) conditions, including the involvement of pop-stage stars, – all this testifies to the desire to popularize and commercialize classical music, to elevate and spiritualize, using its resources and expressive capabilities, mass art. In addition, the article discusses the problem of changes in the usual acoustic conditions for the performance of academic music in open space and non-concert venues, which makes significant adjustments to the sound of music.

**Keywords:** Novosibirsk State Conservatoire, mass culture, mass culture, flash mob.

**Conflict of interests.** The authors declare the absence of conflict of interest.

**For citation:** Antipova, Yu.V., Telegina, K.K. (2019), “New forms of representation of classical art in the mass cultural space of the metropolis (on the example of the Novosibirsk Conservatoire)”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 117–126.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10033. (in Russ).

Одной из актуальных в современной музыкальной культуре является проблема межпластовых пересечений. Мы наблюдаем, с одной стороны, стремление представителей классического искусства к удовлетворению обывательских вкусов и готовность приспосабливаться к законам в прошлом далекой для академистов формации – так называемого шоу-бизнеса, результатом чего становятся целые проекты неакадемического исполнения классики, всевозможные варианты ее «облегчения», симбиозы с эстрадным, джазовым и рок-звучанием. С другой стороны, очевиден процесс эмансипации и тотальной культурной легализации того пласта музыки, что принято называть массовым, легким, эстрадным, попсой. Имея цель произвести наибольшее впечатление на самую широкую аудиторию, это искусство все чаще обращается к классическому наследию, его языковым средствам, конкретным цитатам<sup>1</sup>.

Вовлечение классико-академического наследия в пространство массовой культуры стало не просто тенденцией, оно привело к формированию ярко выраженных и терминологически зафиксированных жанрово-стилевых феноменов, без которых уже невозможно представление картины развития современного музыкального искусства. Некоторые из них (барокко-рок, лайт-классика, арии-стилизации) обрели канонические формы изложения материала, его структурирования, исполнительских решений. Важнейшим сегментом современной музыкальной индустрии стал Classical Crossover – феномен, который определяется не только как стиль, синтезирующий элементы классики с поп-, рок-, электронной музыкой, но представляет собой, по сути, новую волну в развитии классико-академической музыки, характеризующуюся расширением музыкального потенциала и увеличением жизненного цикла классических образцов.

Подобные процессы обусловлены рядом причин, главная из которых – очевидный кризис академического пласта музыки<sup>2</sup>, столкнувшегося с необходимостью проработки новых форм арт-менеджмента. Эта известная проблема требует решения с позиции продуманной культурной и образовательной политики государства, нравственного воспитания общества, особенно молодежи. Именно молодежь вызывает в этом смысле наибольшую обеспокоенность: тяга к музыке академического направления в последние десятилетия незначительна, ее значимость девальвируется, если не принижается. Более того, в связи с тотальным распространением в современном мире (в средствах массовой информации, социальных сетях, на концертных площадках) легкожанровой популярной музыки для нового поколения слушателей оказываются неактуальными и зачастую откровенно чуждыми художественные идеи и язык классической музыки. Тем настойчивее представители «высокого» искусства ищут пути преодоления разрыва между запросами массового слушателя и установками серьезного искусства; повсеместны переплетения, творческие объединения академистов и масс-культурников. Смещение языковых средств популярной музыки и классического наследия стало одной из передовых тенденций конца XX – начала XXI вв., получившей определение middle culture (термин В. Сырова (2004)) и характеризующейся исчезновением барьеров между элитарным и массовым.

Завоевание широкой аудитории в условиях жесткой конкуренции

всех участников культурного процесса требует все большего внедрения новых форм продвижения академического искусства, нередко привлекая практику «третьего» пласта. Среди прочего исследователями называются: 1. Активное распространение музыки в Интернет-пространстве (исчезновение параметра концертности); 2. Присутствие академических музыкантов в социальных сетях, продвижение собственных сайтов (феномен многофункциональности массового искусства)<sup>3</sup>; 3. Съёмки клипов (визуализирование и следование клиповым стандартам); 4. Участие в имиджевых рекламах, автограф-сессиях, кинопроектах, выступлениях академических музыкантов в роли телеведущих, писательская деятельность (поиски новых форматов общения с публикой); 5. Занятие благотворительностью и попечительством (активное социальное и политическое позиционирование) и т.д.<sup>4</sup>

Симптоматичным стало выведение классической музыки из концертных залов с их особой акустикой в пространство открытых площадок (одними из первых в этом смысле стали участники знаменитого «Трио теноров» в составе Л. Паваротти, Х. Каррерас, П. Доминго). В духе модных масс-культурных трендов представители академического искусства прибегают к различным рекламным ухищрениям из маркетинговой сферы<sup>5</sup>. Классические образцы подвергаются переаранжировке, купированию (вплоть до трех-пятиминутного клипового формата). Классике придают иллюзию легкости и развлекательности (что зачастую

вызывает немалое сопротивление со стороны блюстителей ценностей «высокого» искусства).

С подобными подходами сталкивается Новосибирская консерватория – ведущий образовательный центр Сибирского региона, оплот классико-академической музыкальной традиции. Все больше творческая молодежь НГК стремится к общению с различными социальными группами населения, порой далекими от культуры элитарного толка. Результатом этих стремлений стало осуществление проектов, в которых выход за рамки академизма и стен вуза дал возможность найти абсолютно новую аудиторию, быть на волне творческих событий города, а главное вовлечь жителей мегаполиса в ауру «высокого» искусства, популяризировать его<sup>6</sup>. Важным является и тот факт, что участие в мероприятиях не только наращивает исполнительский опыт студентов, но и позволяет им искать новые ниши на рынке исполнительских искусств, привлекать потенциальных слушателей.

Тенденция устраивать «открытые» для самой широкой публики мероприятия усилилась в последние годы. Реализация подобных проектов становится все более привычной практикой; аудитория расширяется, что свидетельствует о поддержке горожанами подобных акций<sup>7</sup>.

Обратимся к ряду событий, свидетельствующих о преодолении фактора концертности, стремлении к той самой развлекательности (интересности, легкодоступности), наконец, плодотворному диалогу пластов, когда взаимодействие ресурсов мас-

совой и академической традиций порождает продукт с убедительным художественным эффектом.

Один из ярких случаев выхода академической музыки в открытое городское пространство – представление студенческим коллективом консерватории «Лаборатория новой музыки» видеооперы Стива Райха «Три истории». Исполненная впервые в рамках международного форума «Интерра-2011» первая часть оперного триптиха явилась всероссийской премьерой сочинения великого американского минималиста и открыла целый ряд подобных нестандартных исполнений этого эпического сочинения. Под управлением художественного руководителя и дирижера «Лаборатории новой музыки» Сергея Шебалина первая часть «Трех историй» – «Гинденбург» прозвучал на открытой площадке перед кинотеатром «Победа» и стал одним из самых запоминающихся событий форума. Зрелищным было представление видеоряда оперы: являющийся обязательной частью партитуры видеооперы, он транслировался на привычном для горожан экране, размещенном над главным входом в кинотеатр.

Конечно, проведение подобных мероприятий требует существенных изменений привычных городских условий (таких, как частичное перекрытие уличного движения, организация пешеходной, зрительской зоны, ее охраны), которые решаются с мэрией города и соответствующими службами. Обстоятельства открытого пространства вносят значительные коррективы в звучание музыки: в нее вливается «саунд»

города; необходимы звукоусиливающие устройства (дополнительные микрофоны, усилители, колонки); площадная атмосфера диктует «укрупнение» дирижерского жеста, интенсификацию динамики, делает более гипертрофированной артикуляцию и подачу всех элементов музыкального текста<sup>8</sup>.

Следующим шагом в демонстрации оперы в Новосибирске стало исполнение ее фрагментов на станции метро и – беспрецедентный случай – в Институте ядерной физики им. Г.И. Будкера новосибирского Академгородка. На последнюю акцию особенно чутко отреагировали журналисты, что способствовало продвижению постановки и ее рекламе. «Площадка мероприятия – шестидесятиметровый зал, в котором установлены открытые плазменные ловушки ГОЛ-3 и ГДЛ. Оркестр, играющий необыкновенную, тревожно-трагическую музыку на импровизированной сцене и кадры документального видеоряда, всплывающих среди высоковольтных генераторов электронного пучка, звучат особенно убедительно», – говорилось в телерепортаже о необычном исполнении.

Все чаще студенчество вовлекается в практику так называемых флешмобов<sup>9</sup> – ярких творческих акций, вызывающих немалый интерес горожан. «Эффект толпы», специфичный для этой формы создания и преподнесения музыки, достигается участием в них крупных по составу музыкальных коллективов консерватории – симфонического оркестра, хора, ансамбля. Конечно, здесь не могут срабатывать традици-

онные параметры флешмобов, такие как спонтанность, отсутствие централизованного руководства (анонимность организаторов) и рекламных целей. Сложно представить, чтобы музыкальные номера, демонстрируемые на флешмобе, были не отрепетированы заранее, вне дирижера и бесцельно, что традиционно свойственно акциям подобного рода. Однако участники подобных мероприятий всячески стремятся к имитации таких «родовых» качеств, как деперсонализация (пересечение в едином пространстве незнакомых людей), стихийность действия.

Так, в формате флешмоба прошла в 2017 г. встреча лидера Транссибирского фестиваля Вадима Репина в новосибирском аэропорту «Толмачево». Музыканты ансамбля «Блестящие смычки» под управлением профессора НГК М.А. Кузиной устроили акцию, которая привела в удивление всех присутствующих, и сделали отличную рекламу событию международного значения<sup>10</sup>. Флешмоб стартовал незадолго до прибытия знаменитого скрипача в аэропорт: к изумлению присутствующих, как казалось, обычные служащие (охранники, уборщицы, официанты) и некоторые пассажиры один за другим перевоплотились в первоклассных музыкантов и сгруппировались в струнный ансамбль (в их исполнении прозвучали русская народная песня «Светит месяц» и пьеса Дж. Керна «Дым» в обработке И. Фролова). Не знающий о предстоящей акции Вадим Репин отреагировал позитивно и включился в общий исполнительский процесс.

Немало удивившим горожан событием стала творческая акция, проведенная среди прочих, более официальных мероприятий, в рамках юбилейных торжеств к 60-летию консерватории. Стоит отметить, что ее идею – как одной из наиболее трендовых моделей работы с самой широкой публикой – предложили сами студенты НГК, которые на занятиях по дисциплине «Менеджмент в музыкальном искусстве» выработали концепцию максимально открытого заявления о праздничном событии в жизни вуза<sup>11</sup>. Результатом стал проект «Дом, в котором рождается музыка», вызванный к жизни звуковой средой консерватории, а точнее пространства вокруг нее, в котором в какофоническое целое сливаются множество мотивов, фрагментов, исполняемых различными инструментами и голосами. 16 сентября 2016 г. из открытых окон консерватории для всех прохожих звучала музыка из произведений М.И. Глинки. Концерт собирал аудиторию в режиме реального времени, в качестве зрительного зала выступил Первомайский сквер и соответствующий отрезок улицы Советской. Этот уникальный проект дал возможность горожанам заглянуть в мир консерваторской жизни, а благодаря пользователям соцсетей информация о прошедшей акции появилась и в Интернет-пространстве.

Проектами, осуществляющими диалог пластов, увлеченно занимается ныне выпускник консерватории Вячеслав Шалдышев, которому в 2015 г. было предложено собрать оркестр для сопровождения концерта группы «Черный квадрат», ра-

ботающей в жанре симфонический трибьют и занимающейся переаранжировкой композиций легендарной группы «Кино» (песни ее лидера – Виктора Цоя стали своего рода классикой российского рока)<sup>12</sup>. Студенческий оркестр под управлением В. Шалдышева «Lux Aeterna» стал коллективом, который и по сей день привлекается в Новосибирске и других городах Сибири для концертов тех коллективов, что работают на пересечении неакадемической музыки (рок, эстрада) и симфонизации. Игра оркестра «Lux Aeterna» стала частью трибьют-шоу «Metallica»<sup>13</sup>, концертного выступления Тарьи Турунен, шоу «Симфонические огурцы» группы «Черный квадрат» с песнями Виктора Цоя в Доме ученых Академгородка (декабрь 2015 г.), группы «Би-2» (май 2019 г.).

В сентябре 2017 г. состоялось другое масштабное открытое мероприятие – творческий баттл между германской группой «EINSHOCH6» и студенческим оркестром под управлением Сергея Шебалина. «HIP HOP vs KЛАССИК» – концерт в формате open-air, продемонстрировал так называемые кроссоверные тенденции современной культуры, осуществляющие объединение классических сочинений М. Глинки, А. Бородина, Э. Грига со стилем хип-хоп. По оценке организаторов, этот музыкальный праздник посетили около двух тысяч новосибирцев и гостей города, проект получил широкий резонанс и большое число положительных отзывов. Подобного рода акции студентов НГК продолжают.

Отметим также активное функционирование многочисленных сту-

денческих ансамблей, в которых, наряду с классическим сегментом, представлены другие, востребованные публикой, блоки эстрадной, рок-, поп-музыки, так называемой этники. Понимание перспективности клиентоориентированной политики любого музыкального коллектива, нацеленного на коммерческий успех, заставляет студентов все более пристально обращать внимание на тот аспект музыкального менеджмента, что связан с изучением рынка услуг и запросов различных групп слушателей.

Итак, мы констатируем, что при смешении образцов классико-академического и массового пластов могут появляться удивительные стиливые и жанровые миксты. И если массовый пласт уже давно характеризуется особой гибкостью и плюрализмом, настойчиво утверждая свой статус ведущей культурной формы, то академическая традиция, переживающая определенный кризис и на уровне содержания, и художественных средств выразительности (особенно это касается современ-

ных композиторских опусов), делает в этом смысле первые шаги.

Проблематичное продвижение исполнительских искусств, с которым в последние десятилетия сталкиваются театральные и музыкальные организации, заставляет искать пути приближения к самой широкой аудитории. Неакадемическое исполнение классики, выход из традиционных концертных залов в более широкое социальное пространство становятся одним из способов популяризации «высокого» искусства. Студенческие коллективы НГК – как наиболее мобильная часть культурного сообщества – занимают в этом смысле лидирующие позиции в Новосибирске. «Открытые» мероприятия молодежи, включающие проекты внутривузовского, городского, регионального и международного масштаба, позволяют вовлекать в творческое пространство горожан различных субкультур, возрастных групп и социального статуса. Можно предположить, что эта тенденция будет развиваться и в дальнейшем, предлагая новые варианты кроссоверных сочетаний.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Как правило, эта тенденция вызывает раздражение музыковедов академической направленности. «На фоне такой девальвации классики совсем уж вызывающим выглядит стремление массовой музыки, или, во всяком случае, отдельных ее разновидностей, вопреки сложившейся иерархии музыкальных видов, безмерно повысить свой статус и, претендуя на концептуальность, обратиться к серьезным социальным, философским, нравственным темам», – пишет А.М. Цукер (2016, с. 11).

<sup>2</sup> Стоит отметить, что наша трактовка понятия «академический» во многом

совпадает с оценкой немецкого философа Т. Адорно, который видел в академизме традицию, тормозящую развитие подлинного искусства и отвечающую за музыкальную жизнь институций местного значения, характеризующихся «солидностью», «прозаичностью», «отрезвленностью». «Табу, увековеченное нормой солидности, подавляет всякую свободу и спонтанность исполнения, в которых нуждается само существо дела, ради него ведь и существует это качество солидности. <...> Точное название этому явлению – академизм...» (Адорно Т., 1998, с. 115). Конечно,

это мнение не является единственным: так, позитивное отношение к «академическому» существует в России, где оно сближается с понятиями «лучший», «устойчивый», «классический» (Варламов Д., 2008, с. 182).

<sup>3</sup> Объяснение многофункциональности массовой музыки дано А. Цукером и означает реализацию этого пласта искусства не только в художественном смысле (кстати, художественное назначение не является здесь определяющим), но как стиль жизни, социальная позиция, средство солидаризации (2016, с. 7).

<sup>4</sup> Подробнее об этом: Веревкина Ю.В. Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «middle culture» (2011).

<sup>5</sup> Достаточно привести в пример интригующие жанровые определения классических спектаклей: триллер-опера («Бал-маскарад»), оперный квест («Турандот»), а еще опера-дегустация («Любовный напиток»), fashion («Аида»), renovation («Богема») в Новосибирском театре оперы и балета (НОВАТ).

<sup>6</sup> Мы не касаемся здесь тех неакадемических (джазовых, поп- и рок-) коллективов и групп, в которые студенты (сессионно или на постоянной основе) НГК входят вне консерватории. В подобных коллективах (связанных с творческой реализацией или с необходимостью заработка) участвует, по нашим подсчетам, до 20 % студентов.

<sup>7</sup> Стоит отметить, что подобные мероприятия проходят и в других учебных музыкальных заведениях страны. Укажем на фестиваль симфонической музыки «Оркестр на траве» (проводится совместно Красноярской краевой филармонией с Сибирским государственным институтом искусств имени Дмитрия Хворостовского); уличные флешмобы творческих коллективов Саратовской консерватории в День защиты детей и др.

<sup>8</sup> Вообще, та сторона open-air проектов, что связана со спецификой уличного (площадного) звучания, заслуживает отдельного исследования. Однако кратко укажем здесь на ряд моментов. Исполнение в усло-

виях открытого пространства требует обязательного репетирования в оригинальной обстановке, что обычно сложно организовать, в отличие от репетиций в концертном зале. Так называемые саундчеки (soundcheck – настройка звукового оборудования и проверка звука) единичны и кратки по времени. Практически все наработки, сделанные в условиях зала, могут быть «смазаны» в условиях ветра, шума, дождя, технических неполадок (последние нередко возникают в результате слишком позднего подключения к процессу команды звукорежиссеров и невыполнения технического райдера). В условиях улицы плохо звучат медленные сочинения, особенно в исполнении струнных, что требует темповых сдвигов, привлечения ударных и духовых. Наиболее чувствительным к погодным условиям, пыли, загазованности улиц, низким температурам тембром является голос (вокальные партии в обсуждаемом здесь «Гинденбурге» С. Райха по определению непросты и прописаны в крайних регистрах, уличные условия здесь также сказывались негативно). Характер звучания музыки практически не прогнозируем, контроль за результатом со стороны дирижера минимализируется. В таких условиях важным участником процесса становится звукорежиссер, роль которого если не превышает, то находится на одном уровне с дирижером: его вкус, слух, профессионализм позволяют создать необходимый баланс.

<sup>9</sup> Флешмоб (англ. – мгновенная толпа) – заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей выполняет заранее оговоренные действия в общественном месте. Целью флешмоба могут быть развлечение, самоутверждение, стремление к острым ощущениям, но чаще – ощущение причастности к общему делу и привлечение внимания в своей социальной группе.

<sup>10</sup> Видео «"Энергичный" Транссиб встречает Репина. Флэшмоб в аэропорту Толмачево» доступно по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSlhnKGmFCw>

<sup>11</sup> Традиционным, в рамках занятий по музыкальному менеджменту, стало проведение «мозговых штурмов», на которых студентам предлагается найти решения проблемных вопросов организации конкурсов, мероприятий, творческих событий НГК. Предложенные студенчеством идеи обсуждаются и рассматриваются руководством вуза в качестве возможных вариантов решений.

<sup>12</sup> Шоу с симфоническими переложениями песен В. Цоя стали довольно популярными; они прошли и продолжают проходить на различных концертных площадках России и осуществляются силами филармонических оркестров. Оригинальные партитуры создавались, как гласят анонсы, специалистами России и Белоруссии.

<sup>13</sup> Трибьют-группа (или кавер-группа) – коллектив, специализирующийся на исполнении композиций известных, культовых исполнителей. Альбом «S&M» группы «Metallica» (апрель 1999) широко известен в мире рок-музыки: это совместный концертный альбом американской группы и симфонического оркестра Сан-Франциско под управлением Майкла Кэймена.

21 песня была исполнена перед многотысячной толпой фанатов, при этом из-за сложных аранжировок шоу пришлось разделить на два дня. Звучание отдельных композиций достигает 9 минут и поражает мощью объединенных ресурсов рок-ового и симфонического звучания. Диск получил премию «Грэмми» за «Лучшее инструментальное рок-исполнение» и разошелся миллионными тиражами по всему миру. Целый ряд обстоятельств (смерть М. Кэймена в 2003 г., уход басиста Джейсона Ньюстеда, длительное прекращение творческой деятельности группы) привели к тому, что группа ни разу не решилась повторить исполнение альбома. С 2018 г. его переисполнением занялись музыканты трибьют-группы «Garage Dayz», создавшие проект «Metallica Show S&M Tribute». В концертных выступлениях, горячо принимаемых в России и за рубежом, участвовали такие академические оркестры, как Президентский оркестр Республики Беларусь, Большой симфонический оркестр Москвы «Русская филармония», филармонические оркестры других городов России.

#### ЛИТЕРАТУРА

Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университет. кн., 1998. 445 с. (Книга света).

Варламов Д.И. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2008. С. 182–188. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-akademizme-akademizatsii-i-akademicheskomi-iskusstve> (дата обращения: 10.06.2019).

Веровкина Ю.В. Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «middle culture» // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskaya-muzyka-v-neakademicheskomi-ispolnenii-nekotorye-osobennosti-middle-culture> (дата обращения: 12.06.2019).

Сыров В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: Элита и массы: Сб. ст. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2004. С. 280–288.

#### REFERENCES

Adorno, T. (1998), *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Favorites: Sociology of Music], Universitetskaya kniga, Moscow, Saint Petersburg. (in Russ).

Syrov, V.N. (2004), “The Smash-Hit and Masterpiece (to the Question of Annihilation of Concepts)”, *Iskusstvo XX veka: Elita i massy* [Art of the XX Century: Elite and Masses], Izdatel'stvo Nizhegorodskoi konservatorii, Nizhny Novgorod, pp. 280–288. (in Russ).

Tsuker, A.M. (2016), *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990 gg.* [The National Mass Music: 1960–1990], 2nd ed., Lan', Planeta muzyki, Saint-Petersburg. (in Russ).

Varlamov, D.I. (2008), “On the Question of Academism, Academization and Academic Art”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-akademizme-akademizatsii-i-akademicheskomi-iskusstve> (Accessed 10 June 2019). (in Russ).

Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг.: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 256 с.

Verevkina, Yu.V. (2011), “Academic Music in Non-Academic Performance: Some Features of «Middle Culture»”, *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Adygeisk State University. Series 2: Philology and Art History], available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskaya-muzyka-v-neakademicheskompispolnenii-nekotorye-osobennosti-middle-culture> (Accessed 12 June 2019). (in Russ).

---

#### **Сведения об авторах**

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: antikostin@mail.ru

Телегина Ксения Константиновна, студент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

#### **Authors information**

Antipova Yuliya Vladimirovna, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Music History at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: antikostin@mail.ru

Telegina Kseniya Konstantinovna, student of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Поступила в редакцию 12.09.2019

После доработки 06.11.2019

Принята к публикации 26.11.2019

Received 12.09.2019

Revised 06.11.2019

Accepted for publication 26.11.2019

© Робустова, Л.П., 2019  
УДК 781.1  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10034

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ (НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМНЫХ РЕФЕРАТОВ СТУДЕНТОВ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)

Л.П. Робустова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Проблемы педагогики высшего музыкального образования, его концептуальные основы и особенности все чаще становятся предметом научных обсуждений и дискуссий. В этих процессах преобладает множественность точек зрения, осмысление и переосмысление опыта прошлого и настоящего, поиск путей и методов для достижения оптимальных результатов в ситуации жесткой экономии и даже дефицита временных ресурсов. К этому необходимо добавить мотивацию жизненных целей и ценностей, которые студенты реализуют в процессе обучения с учетом задач государственной политики в области музыкальной культуры, искусства и образования. Выпускники должны быть готовы продолжать академические устои музыкального искусства в мире перманентных научно-технических революций, технологизации и информатизации всех сфер деятельности, а также плюрализма идей, мнений и направлений. Особое значение с педагогической точки зрения имеет создание адекватных современной эпохе учебно-методических установок и требований в процессе научно-исследовательской работы студентов. Предмет направлен на обобщение и интеграцию всех полученных ранее знаний, умений, навыков и компетенций. Он также стимулирует процессы поисковой интеллектуально-творческой деятельности при написании и подготовке к защите дипломных рефератов на государственном экзамене по «Музыкальному исполнительству и педагогике». В последние два года дипломные рефераты имеют статус выпускной квалификационной работы. Концептуальная основа учебного предмета связана с актуализацией и активизацией процессов самопознания и самоподготовки, а также профессионального самоопределения выпускника в настоящий момент и на перспективу деятельности. Учебно-методические установки и алгоритмы интегративной по своей сути дисциплины, связанной с написанием письменной работы, являются общими для всех студентов Новосибирской консерватории. Однако в настоящей статье сделан акцент на особенностях подготовки студентов кафедры духовых и ударных инструментов, руководство которыми, как и во всем вузе, осуществляют педагоги кафедры музыкального образования и просвещения.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство и педагогика, дипломный реферат, выпускная квалификационная работа, научно-исследовательская работа, самоподготовка, самообразование, самоопределение.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Робустова, Л.П. Теоретические основы музыкально-педагогической подготовки (на примере дипломных рефератов студентов Новосибирской консерватории). Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 127–136. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10034.

---

**THEORETICAL FOUNDATIONS  
OF THE MUSICAL-PEDAGOGICAL TRAINING  
(AT THE EXAMPLE OF DIPLOMA ESSAYS  
OF STUDENTS OF THE NOVOSIBIRSK CONSERVATOIRE)**

**L.P. Robustova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** Problems of pedagogics of higher musical education, its conceptual basics and peculiarities have gained the increasing attention in scientific discussions. In these processes, the multiplicity of viewpoints, thinking and rethinking of the experience of the past and present, search of ways and methods of achieving optimal results in the situation of strict economy and even the deficit of time resources prevail. Motivation related to vital goals and values realized by students in the learning process should be added to the above, with the account for objectives of the state policy in the field of the musical culture, art and education. Graduates should be prepared to follow academic attitudes of the musical art in the world of permanent scientific-and-technical revolutions, the technological rise and computerization of all spheres of activity as well as pluralism of ideas, opinions and areas. Creation of the learning and methodological facilities and requirements which are adequate to the modern era and relate to the process of the students' research is of special importance from the pedagogical angle. This discipline is aimed at generalizing and integrating all earlier obtained knowledge, abilities, skills and competences. It also stimulates the processes of search intellectual-creative activity when students write diploma essays and prepare to defend them at the state examination in musical performance and pedagogics. During last two years, diploma essays have had the status of the graduate qualification work. The conceptual basis of the academic discipline is related to actualization and activation of the processes of self-cognition and self-preparation, as well as professional self-determination of the graduate both at present and in the long run. Learning and methodological facilities and algorithms of the essentially integrative discipline connected with the composition of the written essay are common for all students of the Novosibirsk Conservatoire. However, this article accentuates training peculiarities of students of the brass and percussion chair, the guidance of which (just as in the whole higher school) is provided by instructors of the chair of musical education and enlightenment.

**Keywords:** musical performance and pedagogics, diploma essay, graduate qualification work, R&D, self-preparation, self-education, self-determination.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Robustova, L.P. (2019), "Theoretical foundations of the musical-pedagogical training (at the example of diploma essays of students of the Novosibirsk Conservatoire)", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 127–136. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10034. (in Russ).

---

Процессы музыкального образования в вузе являют собой область, недостаточно изученную в научном плане, а также методически и концептуально мало проработанную. Поэтому проблемы педагогики высшего музыкального образования, его фундаментальные основы и особен-

ности все чаще становятся предметом обсуждений и дискуссий, в том числе и на научных форумах.

Одной из недавних встреч стало заседание седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования (23–26 апреля 2019 г.), в рамках которой состоялась

международная научная конференция «Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы». Ее материалы опубликованы и представляют интерес, прежде всего, для педагогов вуза, однако не ограничиваются исключительно этими параметрами. По профилю научных интересов автору настоящей статьи оказались наиболее актуальными статьи К.В. Зенкина (2019), В.И. Адищева (2019), Н.А. Соболевой (2019), К.А. Жабинского (2019). Хотелось бы сослаться и на собственные работы, озвученные и опубликованные в последнее время. Они посвящены вопросам профессионального музыкального образования и педагогике высшей школы (Робустова Л., 2018а, б; 2019); в них также обсуждается **система педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории**, в частности на ее завершающем этапе, включая защиту дипломных рефератов (Робустова Л. и др., 2011; Робустова Л., 2018).

Известно, что многие процессы вузовской педагогики рассматриваются с разных точек зрения. Они связаны с осмыслением и переосмыслением опыта прошлого и настоящего в целях поиска путей и методов для достижения оптимальных результатов в ситуации жесткой экономики и даже дефицита временных ресурсов. Однако не только темпоритм и социально-экономический уклад жизни диктуют условия. Необходимо добавить мотивацию жизненных целей и ценностей, которые студенты реализуют в процессе обучения с учетом задач государственной

политики в области музыкальной культуры, искусства и образования. Прежде всего, **выпускники должны быть готовы продолжать академические устои музыкального искусства** в мире перманентных научно-технических революций, технологизации и информатизации всех сфер деятельности, новаций и инноваций, а также плюрализма идей, мнений и направлений. Кроме того, **процессы глобализации** всей жизнедеятельности человека, не могут не отражаться и на учебной работе студентов музыкальных вузов.

Особое значение имеет **определение адекватных современной эпохе учебно-методических установок, форм и методов работы и требований к научно-исследовательской работе студентов**. Сказанное в наибольшей степени имеет отношение к такой социально ориентированной сфере деятельности как педагогика музыкального искусства, поэтому работе над дипломными рефератами в Новосибирской консерватории уделяется столь пристальное внимание.

Педагогическая подготовка студентов музыкальных вузов многопланова. На заключительном этапе она включает **дисциплины обобщающего типа**, которые призваны интегрировать все ранее полученные знания, умения, навыки и компетенции по различным предметам. Речь идет о подготовке к государственному экзамену по «Музыкальному исполнительству и педагогике», который сдают студенты многих факультетов Новосибирской консерватории. Суть подготовки связана с необходимостью повысить и показать **степень**

**зрелости выпускника музыкального вуза одновременно в профессиональном (специальном) и педагогическом качествах** соответствующих уровням подготовки выпускника бакалавриата или специалитета. Такая установка в Новосибирской консерватории начала доминировать с 1995 г., и сразу же была ориентирована на поисковую научно-исследовательскую деятельность студентов, связанную с написанием дипломного реферата и с процедурой его последующей защиты. В дальнейшем научный компонент усиливался. В частности, с 2011 г. **обязательным стало четкое структурирование рефератов**, которые существуют в двух формах: теоретико-практического исследования (разработка какой-либо методической, методологической и/или исполнительской проблемы) и учебно-методического пособия (хрестоматия, сборник, переложение).

С точки зрения научной организации мыследеятельностных процессов в первом случае обязательным является наличие оглавления (содержание) работы. К ее структурным компонентам относятся введение, заключение, основная часть, состоящая из одного или нескольких разделов, список литературы и, при необходимости, приложение (или приложения). Во втором случае музыкально-нотный материал предваряется пояснительной запиской, содержание которой не имеет четко обозначенных внешних структурно-смысловых границ; в то же время внутренняя логическая рубрикация имеется (Робустова Л. и др., 2011). Однако в обоих случаях должны

быть определены цели, задачи, актуальность и, желательно, новизна.

В последние два года педагогические рефераты студентов исполнительских факультетов Новосибирской консерватории получили **статус выпускной квалификационной работы**. К этим работам предъявляются повышенные требования в отношении качества написания, подготовки и оформления текста; предусмотрена процедура прохождения компьютерного тестирования на предмет заимствований. Определена степень оригинальности представляемого на рецензирование и к защите материала.

Подчеркнем, что учебная деятельность студентов в процессе написания дипломных рефератов направлена на **самостоятельную поисково-творческую работу**, в результате которой у них развиваются **способности интегрировать различные музыкально-художественные и социально-культурные процессы и явления**. Помимо этого студенты должны научиться излагать теоретические и практические мысли и сведения, исследовать и рефлексировать свою деятельность и деятельность других, анализировать, структурировать, обобщать, а также находить, развивать и внедрять полученные научно-методические и научно-практические знания в творческий, исполнительский и учебный обиход.

При всей схожести требований и установок на процессы многоуровневой подготовки музыкантов-профессионалов, которые во многом «запрограммированы» ФГОСами, вариативность подготовки студен-

тов по данному направлению в различных вузах страны имеет право на существование и действительно существует. Процесс этот совершенно естественный и нормальный, обусловленный конкретными особенностями учебных заведений, их педагогическим составом, сформировавшимся укладом и традициями; немаловажное значение имеют излюбленные учебно-методические и научно-поисковые концепции и стратегии, которые во многом определяют не только «дух» учебного заведения, но и его самобытное профессионально-творческое «лицо».

Однако единство общих процессов и явлений, которые зафиксированы в различных нормативных документах и требованиях, безусловно, важно и необходимо, в том числе и для **формирования и понимания идентичности** процессов педагогической подготовки студентов в российских музыкальных вузах. Данные установки должны в полной мере **соответствовать современным требованиям**, предъявляемым к «производству и воспроизводству» музыкальной культуры и образования. При этом они не могут регламентироваться утилитарными потребностями учебного быта, а должны исходить исключительно из феноменологических особенностей музыкального искусства, культуры, образования. Именно **стремление к высоким и наивысшим целям в музыкально-художественной сфере деятельности** должно определять высокий «учебный пафос» этой социально ориентированной дисциплины.

При этом нельзя не учитывать происходящие в современном мире **про-**

**цессы глобализации**, которые, с одной стороны, предопределяют **идентичность дел и действий**, направленных на «выравнивание» многих процессов и явлений, в том числе в теории и практике педагогики музыкального искусства. С другой стороны, направленность на глобализацию не должна схематизировать, препятствовать и мешать **самобытным тенденциям регионального масштаба** в музыкальном искусстве, науке и образовании. Они сообщают оригинальность каждому учебному заведению, делают его узнаваемым не только в масштабах страны, но и гораздо шире.

Данные установки достаточно четко отражены в нормативно-правовых документах и концепциях, которые определяют стратегический путь развития музыкальной культуры и искусства в стране на ближайшие и отдаленные, но вполне видимые перспективы социально-культурных преобразований. Важным в них является два момента: «встроенность» культурных процессов в мировое музыкальное пространство (отсюда проистекают процессы идентификации образовательных и художественных процессов) при сохранении национальной самобытности в области культуры, искусства, образования. По сути, констатируется реальное воплощение целей и задач, которые уже были сформулированы в государственной программе Российской Федерации «Развитие культуры и туризма на 2013–2020 годы». В ней для граждан страны декларировались «сохранение культурного и исторического наследия народа» и одновременно «развитие туризма для приобщения

граждан к мировому культурному и природному наследию» (Государственная программа, 2013). Думаю, что все духовное наследие разных народов, а также ориентация на лучшие достижения в культуре каждого, должны стать важным вектором образования подрастающего поколения нового времени. Данные установки дают «в руки» музыкантам-профессионалам правовые и концептуально значимые основания, прежде всего, для понимания правильности собственной деятельности и ее приоритетов.

Закономерно возникает вопрос, какие базовые принципы лежат в основе профессиональной подготовки студентов исполнительских факультетов, ведь именно в специальном классе первоначально формируется музыкант, чтобы со временем быть не только исполнителем, но и педагогом. Однако для этого необходима дальнейшая познавательная деятельность в сфере педагогики музыкального искусства – теоретическая, практическая, методическая. Общую картину образовательно-воспитательного процесса и условия его оптимального осуществления в вузе можно структурировать следующим образом.

**Профессиональная и педагогическая подготовка студентов** исполнительских факультетов, включая студентов кафедры духовых и ударных инструментов, базируется на таких параметрах, как:

- наличие в вузе *профильных специалистов*, имеющих высокий статус музыкально-исполнительской деятельности на конкретном инструменте;
- обеспеченность вуза *необходимой нотной и научно-методической литературой* (или свободный доступ к ней);

- наличие у педагога, равно как и у студента, *личной программы профессионально-творческого роста и развития, а также социально-творческой адаптации;*

- *совпадение профессионально-творческих установок педагога и студента* в направлении единства целей и задач в достижении поставленных результатов;

- *наличие внутрикафедральных установок*, направленных на оптимизацию деятельности студентов в контексте единства целей и задач их профессионального и социально-культурного развития;

- **тесные межкафедральные связи и контакты** в процессе многосторонней профессиональной подготовки студентов, **обусловленной неразрывным единством их инструментального и психолого-педагогического обучения.**

Последний из обозначенных параметров выделен особо. Он как нельзя лучше отражает интегративную сущность педагогической подготовки, опирающуюся на профессиональную деятельность и основополагающую для Новосибирской консерватории установку на процесс подготовки музыкантов-профессионалов. В этом процессе «действуют» такие критерии, как:

- *целостность* подготовки специалиста в единстве и неразрывности всех сторон обучения;

- *личный рост и формирование* музыканта-профессионала в единстве специального (инструментального) и психолого-педагогического развития;

- *межкафедральное сотрудничество* как основа оптимального роста и развития специалиста.

Эти критерии были сформированы в первое десятилетие существования консерватории и упрочены созданием в 1969 г. **межфакультетской кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства**, которая с 1992 г. носит название **кафедра музыкального образования и просвещения**.

Важность письменных работ, которые завершают процесс обучения музыкантов-профессионалов, кафедра видит в том, что студент (в соответствии с интересами и потребностями) *обобщает* многое из того, что он *увидел, услышал и осуществил* во время обучения, а затем *отрефлексировал* эту деятельность. Поэтому актуальность тех или иных ее направлений для будущего педагога-музыканта была выявлена в ходе *анализа и систематизации* в 2011 г. *проблематики дипломных рефератов*.

В ходе работы были рассмотрены студенческие рефераты с 1995 г., т. е. за 15 лет. Их тематика отражена в учебно-методическом пособии (Робустова Л. и др., 2011) и сфокусирована по семи рубрикам:

- 1) базовые вопросы методики музыкального образования;
- 2) проблемы музыкально-исполнительского мастерства и ремесла;
- 3) особенности художественно-творческой деятельности музыкантов;
- 4) методический и исполнительский анализ произведений;
- 5) исполнительское искусство и педагогика музыкального образования: история и современность;
- 6) психолого-педагогические аспекты музыкально-исполнительского искусства и образования;

7) репертуарные сборники, хрестоматии, переложения с методическими комментариями.

Мы уже не единожды обращались к тематике дипломных рефератов студентов консерватории (Робустова Л. и др., 2011; Робустова Л., 2018; Робустова Л., 2019), в том числе и исполнительских факультетов (Робустова Л., 2011; Робустова Л., 2018). Однако к сравнительному анализу тематики дипломных рефератов студентов кафедры духовых и ударных инструментов от истории к современности мы обращаемся впервые. Обусловлено это тем, что данный материал готовился к международной научно-практической конференции «Проблемы современного исполнительства на духовых инструментах», которая проходила в Новосибирской консерватории с 14 по 15 марта 2019 г.

Отметим, что в *работах студентов кафедры духовых и ударных инструментов* в первые 10 лет реализовывалась тематика 1, 2 и 5 рубрик, т. е. привлекательными оказались *только три тематических направления*. Особенностью этого периода являлось и то, что большинство работ имело *компилятивный характер*. В них практически отсутствовали *научно-исследовательские и поисково-творческие аспекты деятельности*, которые, забегая вперед, появились в более поздних работах студентов. Этот недостаток практически исключал возможность *участия в ежегодно проводимом конкурсе студенческих работ по музыкальной педагогике*.

*Экзаменационные оценки на государственных экзаменах* были в этот период не самые высокие. Однако бла-

годаря многолетнему тесному сотрудничеству двух выпускающих кафедр вуза в направлении единства целей и задач в профессиональной подготовке ситуация постепенно улучшилась. Начиная с 2010 г., качество подготовки студентов кафедры духовых и ударных инструментов сравнялось с остальными исполнительскими кафедрами. Намного интереснее стала проблематика работ. Уровень выполнения рефератов становится стабильно высоким, что позволяет студентам ежегодно участвовать в вузовском конкурсе по музыкальной педагогике.

Приведем наиболее интересную тематику последних лет. Жирным курсивом отмечены работы, завоевавшие призовые места на внутривузовском конкурсе.

**2011 год:**

• Методика обучения игре на кларнете (на основе пособий Рудольфа Мауза и Эвальда Коха).

**2014 год:**

• Особенности исполнения барочной музыки в переложении для саксофона;

• Учебное пособие Ф. Векре «Размышления о том, как играть на валторне хорошо»: перевод и методические рекомендации.

**2015 год:**

• Сочинение «Агрестид» Э. Боцца для флейты и фортепиано. Методический и исполнительский анализ.

**2016 год:**

• **Особенности исполнения произведений для мультиперкуссии (на примере «Salmigondis» П. Петита);**

• **А.Т. Скобелев – основатель современной отечественной школы игры на тромбоне;**

• **Особенности исполнения на барочном гобое.**

**2018 год:**

• Исполнительство на тромбоне в аспекте влияния академической музыки и джаза;

• Исполнительство на саксофоне в академической музыке и джазе: сравнительный аспект;

• **Сюита «Север» для маримбы соло Е.П. Демидовой в контексте современных исполнительских тенденций.**

Таким образом, видны очевидные положительные результаты сотрудничества двух выпускающих кафедр вуза.

Кафедра музыкального образования и просвещения за годы тесного общения со всеми факультетами консерватории выработала свой стиль и методы работы, направленные на позитивный диалог, сотрудничество в достижении поставленных целей. Данные установки помогают студентам интенсивно и многосторонне развиваться и совершенствоваться в своей профессионально-творческой деятельности, педагогический аспект которой определяет их научный потенциал, в том числе и на отдаленную перспективу.

**ЛИТЕРАТУРА**

Адищев В.И. Подготовка музыканта-педагога: Поиск новых подходов (из практики Пермского педагогического университета) // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы: Материалы междунар. науч.-практ. конф. седь-

**REFERENCES**

Adishchev, V.I. (2019), "Training of the Musician-Pedagogue: the Search of New Approaches (Taken from Practice of the Perm Pedagogical University)", *Podgotovka muzykanta-pedagoga: Istoricheskii opyt, problemy, perspektivy* [The Training of the

мой сес. Науч. совета по пробл. истории муз. образования / Ред.-сост. В.И. Адищев, К.В. Зенкин; Научный совет по проблемам истории муз. образования; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; Вологод. гос. ун-т; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. М., 2019. С. 43–54.

Государственная программа Российской Федерации «Развитие культуры и туризма» на 2013–2020 годы. URL: <https://strategy24.ru/rf/youthpolicy/programs/gosudarstvennaya-programma-rossiyskoy-federatsii-razvitiye-kul-tury-i-turizma-na-2013-2020-gody> (дата обращения: 10.01.2019).

Жабинский К.А. Вузовский курс «История музыкальной педагогики» в профессиональном обучении современного музыканта // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы: Материалы междунар. науч.-практ. конф. седьмой сес. Науч. совета по пробл. истории муз. образования. М., 2019. С. 220–225.

Зенкин К.В. Российское музыковедение и педагогика. История и требования современности // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы: Материалы междунар. науч.-практ. конф. седьмой сес. Науч. совета по пробл. истории муз. образования. М., 2019. С. 24–32.

Робустова Л.П. О педагогической подготовке студентов теоретико-композиторского факультета Новосибирской консерватории: История и современность // Вестн. муз. науки. 2018а. № 2. С. 134–140.

Робустова Л.П. О педагогической подготовке студентов исполнительских факультетов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (история и современность) // Международный научный форум Astana art-science forum «Культура, искусство, образование в контексте духовного возрождения», посвященный 20-летию Казахского национального университета искусств и 20-летию столицы Республики Казахстан Астаны (17–20 апр. 2018. Астана): Материалы междунар. науч.-практ. конф. Астана, 2018б. С. 57–64.

Робустова Л.П. Музыкант-педагог современной эпохи: ценностные смыслы профессии // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы:

Musician-Pedagogue: Historical Experience, Problems, and Prospects], Moscow, pp. 43–54. (in Russ).

*Gosudarstvennaya programma Rossiiskoi Federatsii “Razvitie kultury i turizma” na 2013–2020 gody* [The State Program of the Russian Federation “Development of Culture and Tourism” for 2013–2010], available at: <https://strategy24.ru/rf/youthpolicy/programs/gosudarstvennaya-programma-rossiyskoy-federatsii-razvitiye-kul-tury-i-turizma-na-2013-2020-gody> (Accessed 10 January 2019). (in Russ).

Robustova, L.P. (2018a), “On Teacher Training of Students of the Theoretical-Composition Department of the Novosibirsk Conservatoire: History and Contemporariness”. *Vestnik muzykal’noi nauki* [Journal of Musical Science], 2018, (2): 134–140. (in Russ).

Robustova, L.P. (2018b), “On Teacher Training of Students of Performance Departments of the Novosibirsk State Conservatoire named after M.I. Glinka (History and Contemporariness)”. *Mezhdunarodnyi nauchnyi forum Astana art-science forum “Kul’tura, iskusstvo, obrazovanie v kontekste dukhovnogo vozrozhdeniya”, posvyashchennyi 20-letiyu Kazakhskogo natsional’nogo universiteta iskusstv i 20-letiyu stolitsy Respubliki Kazakhstan Astany (17–20 aprelya 2018 Astana)* [International Astana Art-Science Forum “Culture, Art and Education in the Context of the Spiritual Revival”, Devoted to the 20th Anniversary of the Kazakh National Arts University and 20th Anniversary of Astana, the Capital City of the Republic of Kazakhstan (April 17–20, 2018, Astana)], Astana, pp. 57–64. (in Russ).

Robustova, L.P., Novikova, O.V. (2011), *Muzykal’noe ispolnitel’stvo i pedagogika* [Musical Performance and Pedagogics], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk. (in Russ).

Soboleva, N.A. (2019), “Modern Approaches to Training the Musician-Pedagogue (Using the Example of the Conducting Class). *Podgotovka muzykanta-pedagoga: Istoricheskij opyt, problemy, perspektivy* [The Training of the Musician-Pedagogue: Historical Experience, Problems,

Материалы междунар. науч.-практ. конф. седьмой сес. Науч. совета по пробл. истории музыкального образования. М., 2019. С. 33–42.

Робустова Л.П., Новикова О.В. Музыкальное исполнительство и педагогика: Учеб.-метод. комплекс дисциплины для специальностей 070101.65 Инструментальное исполнительство, 070103.65 Вокальное искусство, 070105.65 Дирижирование; по направлению 070100.62 Музыкальное искусство. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2011. 44 с.

Соболева Н.А. Современные подходы к подготовке музыканта-педагога (на примере класса дирижирования) // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы: Материалы междунар. науч.-практ. конф. седьмой сес. Науч. совета по пробл. истории муз. образования. М., 2019. С. 201–213.

and Prospects]. Moscow, 2019, pp. 201–213. (in Russ).

Zhabinskii, K.A. (2019), “The Higher School Course «History of Musical Pedagogics» in the Professional Training of the Modern Musician”, *Podgotovka muzykanta-pedagoga: Istoricheskij opyt, problemy, perspektivy* [The Training of the Musician-Pedagogue: Historical Experience, Problems, and Prospects], Moscow, pp. 220–225. (in Russ).

Zenkin, K.V. (2019), “Russian Musical Criticism and Pedagogics. History and Requirements of Contemporariness”. *Podgotovka muzykanta-pedagoga: Istoricheskii opyt, problemy, perspektivy* [The Training of the Musician-Pedagogue: Historical Experience, Problems, and Prospects], Moscow, pp. 24–32. (in Russ).

---

#### Сведения об авторе

Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
E-mail: robus2004@yandex.ru

#### Author information

Robustova Lyudmila Pavlovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Musical Education and Enlightenment at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: robus2004@yandex.ru

Поступила в редакцию 16.09.2019

После доработки 06.11.2019

Принята к публикации 29.11.2019

Received 16.09.2019

Revised 06.11.2019

Accepted for publication 29.11.2019

© Фиденко, Ю.Л., 2019  
УДК 378.978  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10035

## КОМПЕТЕНТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СТУДЕНТОВ ИЗ СТРАН АТР

Ю.Л. Фиденко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена специфике освоения учебной дисциплины «Народная музыкальная культура» обучающимися из стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Актуальность работы обусловлена отсутствием исследований по вопросам преподавания музыкального фольклора зарубежным студентам в контексте требований федеральных государственных образовательных стандартов о компетентностном подходе. Автор отмечает, что обучение иностранных учащихся музыкального колледжа осуществляется в условиях отсутствия у них фундаментальных знаний русского языка и культуры. В связи с этим особую значимость приобретает поиск и внедрение новых подходов к учебному процессу, обеспечивающих развитие профессиональных компетенций студентов для формирования системных знаний о русских национальных музыкальных традициях. Творческое переосмысление педагогического опыта и собственные наработки позволили автору статьи выработать организационно-методический инструментарий для воплощения компетентностной модели в обучении музыкантов-исполнителей разных направлений подготовки. Автор полагает, что для оптимизации вхождения иностранных студентов в учебный процесс в Дальневосточном государственном институте искусств (г. Владивосток) создана образовательная база, позволяющая овладеть навыками межкультурной коммуникации. Освоение общих и профессиональных компетенций в рамках дисциплины «Народная музыкальная культура» дает огромный потенциал для углубленного изучения и постижения других предметов учебного цикла. Овладение фольклорным наследием России способствует интеграции личности в системе мировой и национальной культур.

**Ключевые слова:** высшее образование, образовательные методики, компетентностный подход, народная музыкальная культура, иностранные студенты.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Фиденко, Ю.Л. Компетентностная модель обучения народной музыкальной культуре студентов из стран АТР. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 137–144. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10035.

---

## COMPETENCY MODEL OF EDUCATING STUDENTS FROM ASIA-PACIFIC REGION IN FOLK MUSICAL CULTURE

Yu.L. Fidenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

**Abstract.** The article is dedicated to specifics of learning of the academic discipline “Folk musical culture” by students from the Asia-Pacific region. The relevance of this work is caused by lack of studies on teaching musical folklore to foreign students in context of requirements of state educational standards about competency approach. The author notes, that education

of musical college students occurs without any substantive knowledge in Russian language and culture. In this regard searching and implementing new approaches to educational process have the central importance. It assures the development of professional competence for students for forming system knowledge about Russian national musical traditions. Creative rethinking of pedagogical experience and own work let the author of the article formulate organizational and methodical tool for embodiment of competency model in teaching musicians and performers of different areas of training. The author believes that an educational base allows to master the skills of intercultural communication. It has been created for optimization of foreign students integration in educational process in Far Eastern Institute of Arts (Vladivostok city). Learning of common and professional competence in the context of discipline “Folk musical culture” unlocks the great potential for learning detailed studies other subjects of training cycle. Mastering of Russian folk legacy contributes to integration of the person in system of world and national cultures.

**Keywords:** Higher education, educational methods, competency approach, folk musical culture, foreign students.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Fidenko, Yu.L. (2019), “Competency model of educating students from Asia-Pacific region in folk musical culture”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 137–144.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10035. (in Russ).

---

Кросс-граничное получение образовательных услуг и академическая мобильность являются значимыми инструментами повышения качества и эффективности современного образования. В силу геополитического положения г. Владивостока в Дальневосточном государственном институте искусств отмечается большой приток обучающихся из стран Азиатско-Тихоокеанского региона (АТР), в первую очередь из соседнего Китая.

В последнее время вопросам преподавания зарубежным студентам разных направлений подготовки, в том числе в области музыкального искусства, уделяется пристальное внимание. В первую очередь поднимаются проблемы психологической адаптации иностранцев в новой для них социокультурной среде, раскрываются организационные и методические задачи. Вместе с тем установки федеральных государственных образовательных стандартов ориентированы на компетентностный подход в обучении. В его основу положена

интегрированная образовательная модель, включающая знания и умения, владение которыми помогает студентам развить способность самостоятельно дисциплинироваться и самомотивироваться, а также реализовать умственный и творческий потенциал. В связи с этим особую актуальность приобретают исследования по личностно-ориентированной педагогике, связанной с формированием и развитием интеллектуальных и профессиональных качеств обучающихся.

Преподавая музыкальный фольклор в Дальневосточном государственном институте искусств более двадцати лет, автор статьи накопила богатый практический опыт воплощения компетентностной концепции в обучении музыкантов-исполнителей разных направлений подготовки. В вузе большинство иностранных студентов уже владеют русским языком, освоив его в значительной мере к старшим курсам, когда преподается «Народное музыкальное твор-

чество». В колледже, где изучение русских фольклорных традиций начинается на первом курсе, обучающимся только предстоит вхождение в новую языковую среду. Освоение общих и профессиональных компетенций в рамках дисциплины «Народная музыкальная культура» в колледже дает огромный потенциал для углубленного изучения и постижения других дисциплин музыкально-теоретического и специального цикла.

Данная статья посвящена реализации компетентностной модели обучения в процессе профессиональной подготовки иностранных студентов-музыкантов по народной музыкальной культуре на примере учебно-образовательной деятельности Дальневосточного государственного института искусств.

Приезжая из другой национальной среды, первокурсники проявляют особый интерес к культуре и традициям новой, во многом неизвестной для них страны. Знакомство с образцами устного музыкального творчества помогает иноязычным студентам понять механизмы специфики менталитета, во многом реализованном в музыкальном фольклоре. Изучение русской традиционной культуры способствует осознанию культурно-исторического процесса, специфики индивидуальной и коллективной деятельности, устной природы музыки.

Иностранные студенты заинтересованы в качественном обучении, которое дает им возможность осуществить исполнительскую и педагогическую деятельность в своей стране. Это мотивирует их дисциплинировано посещать занятия, выполнять домашние задания, быть внимательными и сосредоточенными на

лекциях и семинарах. Однако в работе с обучающимися из стран АТР перед преподавателями дисциплин музыкально-теоретического блока, и, в частности, народной музыкальной культуры, встает ряд задач, требующих своего решения.

Студентам, приехавшим из-за рубежа, необходимо адаптироваться в других климатических и бытовых условиях, привыкнуть к незнакомой образовательной системе, освоить принципы групповых занятий и т.д. Препятствием для успешного вхождения иностранцев в учебный процесс часто становится несоответствие между уровнем готовности обучающихся к восприятию новой информации и требованиями среднего профессионального и высшего образования в России. Важнейшей проблемой адаптации иностранных студентов в иных коммуникативных и образовательных условиях является языковой барьер. При изучении фольклора носителями азиатской культуры следует учитывать недостаточность словарного запаса у студентов-первокурсников, необходимого для понимания традиционной образности и выразительности изучаемого феномена устной народной практики. В условиях отсутствия речевой компетентности недостаточно хорошее знание русского языка выражается в трудностях понимания обучающимися устного и письменного учебного материала.

Для оптимизации вхождения иностранных студентов в учебный процесс в Дальневосточном государственном институте искусств создана образовательная платформа, позволяющая улучшить качество обучения и достичь высоких академических результатов.

При реализации образовательных программ по дисциплине «Народная музыкальная культура» в учебном плане предусмотрена аудиторная контактная работа обучающихся с преподавателем в мононациональных учебных группах. Кроме того, для иностранных студентов проводятся мелкогрупповые занятия по музыкальному фольклору, позволяющие уделить большее внимание каждому учащемуся.

В процессе постижения обучающимися русской национальной традиции в первую очередь необходимо освоить навыки межкультурной коммуникации. Русское народное творчество является для иностранных студентов в некотором роде музыкальной «заграницей», они с трудом воспринимают соответствующий материал. Выход из создавшегося положения возможен лишь на основе пересмотра **содержания** рабочей программы учебных дисциплин, а также формы занятий.

Так, драматургия курса «Народная музыкальная культура» у русскоязычных студентов музыкального колледжа обычно выстраивается по жанрово-стилевому принципу, как пишет В. Щуров, «музыкальная стилистика произведения русской народной музыки во многом определяется его жанровой принадлежностью» (2007, с. 3). Большое внимание уделяется способам функционирования, обрядовому предназначению и выразительным особенностям народных жанров в контексте русских региональных традиций.

У иностранцев подобный тематический план дисциплины невозможен в силу разницы тезауруса обучающих-

ся, многие проявления народного искусства весьма специфичны, поскольку связаны с сформировавшимися веками религиозно-культурными представлениями русского крестьянства. Стратегия постижения русского музыкального фольклора обучающимися из стран Юго-Восточной Азии должна опираться на темы, убедительно и наглядно иллюстрирующие иную для них культуру. Более «предметными» в таком случае становятся обрядовые, танцевальные и инструментальные проявления музыкального фольклора.

Не претендуя на полное освещение проблем курса «Народная музыкальная культура» в колледже, хотелось бы определить концептуальную модель программы дисциплины. При всем разнообразии версий содержания цикла, можно предложить следующие обязательные предметно-тематические комплексы. Одним из таких стабильных блоков является изучение обрядовой системы русского народа. Знание календарных и семейно-бытовых обрядов помогает выработать достоверное представление об обычаях и стилистике народного исполнения. Для того чтобы осознать фольклорные формы жизни народной песни, следует познакомить иностранных студентов и с инструментальной культурой. Практика преподавания показывает, что изучение русского инструментального фольклора способствует формированию у учащихся представлений о подлинной народной музыке через «опредмеченные» формы ее бытования.

Тематическое содержание курса мобильно, план учебной дисциплины может корректироваться в зависимости от уровня подготовки, стремления обучающихся взаимодействовать для решения различ-

ного спектра проблем, потенциальной готовности студентов группы к получению знаний – их работоспособности и самостоятельности.

Подготовка квалифицированных специалистов во многом зависит от используемых **методов** обучения. Как известно, основной дидактической единицей в теоретических курсах являются лекции. Освоение особого художественного мира русского фольклора иностранными студентами в процессе групповых занятий должно опираться на особую модель взаимодействия преподавателя с аудиторией, не владеющей базовыми знаниями русского языка. Для приобщения учащихся к фольклорной культуре и традициям русского народа необходима специальная подача материала преподавателем, в которой удобным для восприятия учебного материала оказывается замедленный темп изложения.

В ситуации дефицита языковых средств при передаче информации возможной формой реализации становится также диалог с преподавателем, дополняющий привычный лекционный монолог. На уроках «Народной музыкальной культуры» для взаимодействия и плодотворного контакта «ансамблевое взаимодействие» инициируется в первую очередь педагогом. «Обратная связь» с иностранными студентами осуществляется, например, путем совместного повтора и трансляции ключевых слов. Обычно в группе выделяется более смысленный студент, быстрее других понимающий преподавателя. В таком случае ему можно отдать роль «ассистента учителя», который

помогает переводить сокурсникам материал урока.

Пути и способы развития коммуникативной компетентности возможны только в условиях применения современных технологий, направленных на визуальные и аудиальные каналы восприятия. В Дальневосточном государственном институте искусств осуществляется комплекс работ в области электронно-методического обеспечения учебного процесса. Наглядность обучающих материалов, иллюстрирующих богатство русской традиционной культуры, реализуется в цифровой форме – это аудиозаписи, видеопакеты, электронные презентации, текстовые документы и иные дидактические единицы.

Организовать занятия на качественно новом уровне и повысить эффективность обучения в целом помогают мультимедийные проекты, позволяющие совмещать апробированные и инновационные методы обучения. Главным педагогическим инструментом на уроке становится электронная презентация, которая обеспечивает расширение сектора интерактивной учебной работы за счет использования активно-деятельностных форм обучения.

К числу важнейших художественно-выразительных средств электронной презентации следует отнести синкретичность мультимедийного произведения, синтетическое воздействие и полисенсорность восприятия (см.: (Фиденко Ю., 2016)). Организация занятий идет по знакомой студентам схеме: они записывают необходимую для них информацию с экрана. Слайд содержит ключевые слова, определения, демонстративный материал – рисунки и фо-

тографии. Во время показа преподаватель медленно произносит трудные для понимания студентами слова, отображенные на слайде.

Непосредственный отклик на сообщение возможен, если ключевые слова на слайде сопровождаются эквивалентными иероглифами (для этого можно обратиться к студентам старших курсов). Накоплению русского словарного запаса и расширению терминологического лексикона помогает запись в тетради русских определений с параллельным переводом на китайский язык.

Знакомство с устной народной культурой требует звуковых и визуальных иллюстраций, позволяющих с наибольшей полнотой продемонстрировать синкретическую природу фольклорных явлений. В первые месяцы обучения иностранные студенты лучше воспринимают богатейший мир русской традиционной культуры в исполнительской интерпретации фольклорных коллективов, особенно, молодежных (например, студенческие ансамбли РАМ им. Гнесиных и МГК им. П.И. Чайковского). В процессе погружения в материал целесообразно вводить также записи народной музыки в реальном аутентичном звучании, так как «лишь они позволяют наблюдать подлинную жизнь народной песни во всем ее тембровом и интонационном многообразии, богатстве формы и стилей» (Народное творчество..., 1987, с. 5).

Современная фольклористика располагает значительным арсеналом подлинных образцов, обладающих этническим и историческим «звуко-идеалом» (И. Мациевский) русской традиции. Проникнуть в своеобразие народного музыкально-звукового «ор-

ганизма» очень нелегко, тем более иностранным студентам. Восприятие ими фольклорных песен обычно затруднено, хотя просмотр видеозаписей выступлений аутентичных исполнителей вызывает уважение и интерес молодых музыкантов из стран АТР. Поэтому процесс слушания в значительной мере нуждается в предварительном комментарии конкретного образца, в ходе которого лектор формирует установку на восприятие.

Педагогическая эмпатия в особой степени важна для студентов с иной национальной моделью поведения. Преподаватели из собственного опыта знают, что студенты из Китая, Кореи, Японии как представители реактивного типа культуры (автор классификации Р. Льюис) предпочитают «молча и спокойно слушать собеседника, осторожно реагируя на его предложения» (Буреева М. и др., 2017, с. 27). Они сдержанны, терпеливы, медленно усваивают материал, уважительны по отношению к педагогу.

Важнейшим гарантом успешного занятия становится коммуникативное мастерство лектора, работающего с иностранной аудиторией, – способность вступать в контакт при любых условиях, даже без знания языка-посредника. Вместе с тем для общения с представителями другой культуры преподавателю желательно выучить хотя бы несколько слов и фраз на языке носителей (приветствие, похвала, поддержка, неодобрение). С одной стороны, это помогает адекватному пониманию смысла сказанного, с другой – демонстрирует заинтересованность педагога в культурной ментальности студентов, а в конечном итоге стимулирует процесс межнациональной коммуникации.

Чтобы поддерживать внимание слушателей из-за рубежа, следует не только соблюдать оптимальный темп общения, но и создать доброжелательную атмосферу в классе. Умение преподавателя заинтересовать студентов русской народной культурой неразрывно связано со способностью глубоко и вместе с тем эмоционально подавать материал. Чтобы наладить психологический контакт с иностранными студентами, можно задействовать и невербальные формы общения, например, выразительную мимику. При этом мимика и жесты преподавателя должны быть понятны студентам, ведь в некоторых странах такие «маркеры» могут иметь разное значение (так, пальцево-числовая система у китайцев показывается на одной руке, следовательно, цифры от шести до десяти демонстрируются иначе, чем в России). Звуковые и визуальные средства, а также приемы невербальной коммуникации являются своего рода компенсаторной компетенцией, с помощью которой можно создавать удобные условия для формирования системных знаний о русских национальных музыкальных традициях.

Большая учебная нагрузка по специальности, гуманитарным и музыкально-теоретическим дисциплинам, огромный объем новой информации, отсутствие достойной вербальной коммуникации и специальной дидактической литературы вынуждают с особым вниманием подходить к подготовке преподавателями учебно-методического арсенала, способствующему более эффективному обучению студентов из-за рубежа. Разработка раздаточных материалов различной направленности крайне значима для

учебного процесса. Методические работы, учебные пособия, проверочные задания, вопросы для самоконтроля должны учитывать как профессиональную специфику «адресата», так и особенности новых информационных технологий. В частности, в целях активизации самостоятельной работы студентов-иностранцев в практику включается такая форма домашнего задания, как перевод кратких учебных текстов с русского на родной язык. Ознакомление учащихся с доступными им способами самостоятельного освоения материала (например, с программой [translate.google](https://translate.google.com/)) активизирует учебно-познавательную компетенцию, способствует дальнейшему развитию общих и специальных учебных умений.

Студенты из Поднебесной обучаются в музыкальном колледже ДВГИИ в очной форме по специальностям 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), 53.02.04 Вокальное искусство. 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (по видам). В связи с этим особого внимания заслуживают практические занятия «совместного творчества», в ходе которых разучиваются народные танцы и игры. Театрализация как дидактический способ становится важнейшим фактором успешного овладения материалом на фольклорных праздниках, приуроченных к народному календарю: Осенины, Зимние Святки, Масленица, Троица. Интерес к традиционному искусству подкреплялся и с помощью игры на элементарных народных инструментах – ложках, трещотках, коробочках, свистульках и т. д. Они просты в освоении и, благодаря тембровому и ритмическому разнообразию, активно развивают

чувство темпа, моторику, пластику, координацию движений.

По мнению И. Мациевского, важнейшим в освоении фольклорной практике является «развитие у обучающихся представлений о дифференцированности и принципиальной **равноправности различных музыкальных традиций** (выделено авт. – Ю.Л.) народов мира, формирование поисковых инициатив на постижение их ценности и значимости в мировом содружестве культур и адекватное системное осмысление их

эстетической и стилевой самобытности» (Мациевский И., 2011, с. 93). В стратегии воспитания и обучения иностранного музыканта-исполнителя постижение дисциплины «Народная музыкальная культура» становится эффективным этапом в формировании межкультурной компетенции обучающихся в образовательном пространстве музыкального вуза для успешной реализации своего творческого потенциала в исполнительской и педагогической деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

Буреева М.С., Леонтьева Е.Г., Пупных В.А. Межкультурный менеджмент: Учеб. пособие. Томск: Изд-во Том. политехн. ун-та, 2017. 206 с.

Мациевский И.В. Сольное пение в традиционной культуре и актуальные проблемы его постижения // Мациевский И.В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 82–97.

Народное творчество: Программа для исполнительских отделений музыкальных вузов / Сост. М.А. Енговатова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 32 с.

Фиденко Ю.Л. Электронное обеспечение учебного процесса – новая страница музыкального образования // Вестн. муз. науки. 2016. № 2. С. 75–81.

Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: Учеб. пособие для муз. вузов и училищ. М.: Музыка, 2007. Ч. 1. 400 с.

#### REFERENCES

Bureeva, M.S., Leont'eva, E.G., Pushnykh, V.A. (2017), *Mezhkul'turnyi menedzhment* [Intercultural Management], Izdatel'stvo Tomskogo politekhnicheskogo universiteta, Tomsk. (in Russ).

Fidenko, Yu.L. (2016), "Electronic support of educational process – a new page of music education", *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of music science], no. 2, pp. 75–81. (in Russ).

Matsievskii, I.V. (2011), "Solo singing in traditional culture and actual problems of its improvement", *V prostranstve muzyki* [In the space of music], RII, Saint Petersburg, pp. 82–97. (in Russ).

*Narodnoe tvorchestvo* (1987), [Folk art], GMPI im. Gnesinykh, Moscow. (in Russ).

Shchurov, V.M. (2007), *Zhany russkogo muzykal'nogo fol'klora* [Genres of Russian musical folklore], Muzyka, Moscow, part 1. (in Russ).

#### Сведения об авторе

Фиденко Юлия Леонидовна, музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Дальневосточного государственного института искусств (г. Владивосток)

E-mail: jufid@mail.ru

#### Author information

Fidenko Yulia Leonidovna, musicologist, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History of Music at the Far East State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: jufid@mail.ru

Поступила в редакцию 04.10.2019

После доработки 01.12.2019

Принята к публикации 03.12.2019

Received 04.10.2019

Revised 01.12.2019

Accepted for publication 03.12.2019

© Смешко, Л.В., 2019  
УДК 78.072.2  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10036

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОМСКЕ В 1920-е гг.

Л.В. Смешко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Исследуется история становления системы музыкального образования в г. Омске. Процесс становления подразделяется на III периода. I период (1920 – середина 1921) – формирование трех музыкальных школ. Музыкальное образование было бесплатным для всех. Образовательные учреждения находились на Госбюджете. II период (1921–1927) следует подразделить на 2 этапа. 1-й этап (до 1923) приходится на начало НЭПа. Это годы кризисного финансового положения в системе образования. Прекращение государственных дотаций и введение платы за обучение повлекло закрытие музыкальных школ. В 1922 г. Сибгосопера переехала в Новониколаевск. Музыкальный техникум остался единственным, реально действующим очагом культуры Омска. 2-й этап (1923–1927) характеризует постепенная стабилизация финансового положения техникума (начало возобновления госдотаций и увеличение количества стипендий). Музыкальная школа вновь отделилась от техникума. III период (1928–1929) – расширение сети музыкального образования, открытие новой музыкальной школы. Повсеместно вводятся единые учебные планы. В статье рассматривается концертно-просветительская деятельность преподавателей и учащихся музыкальных учебных заведений. Расширение репертуарной политики способствовало систематизации музыкальных впечатлений слушателей и углублению их знаний. Огромный вклад в развитие музыкального образования и концертной жизни Омска внесли выдающиеся музыканты: директор музыкального техникума М.И. Невитов; пианисты М.А. Апехтина, А.А. Медведев, С.И. Бронштейн, О.Д. Семенова, М.К. Петерс, Л.Н. Щербаклова, О.П. Игнатович, А.Э. Бономорская, Е.А. Белевич, О.И. Кадыш, Л.Н. Умнова, В.Г. Петрова; дирижер оркестра Н.П. Смагин; скрипачи А.А. Берлин, А.В. Буздыханов; вокалисты А.П. Боначич, В.С. Клопотовская, Д.Я. Пантофель-Нечецкая.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, 1920-е годы, г. Омск, музыкальный техникум, концертно-просветительская работа.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Смешко, Л.В. Музыкальное образование в Омске в 1920-е гг. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 145–155. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10036.

---

## MUSIC EDUCATION IN OMSK IN THE 1920s

L.V. Smeshko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** This article discusses the history of the music education system in the city of Omsk. The process of establishment can be divided into three periods. I period (1920–1921) – Three music schools were established, and music education was free for everybody. Educational institutions were sponsored by the State budget. II period (1921–1927) – This period is divided into two phases. 1st phase (before the year 1923) is in the beginning of NEP. These were years of financial crisis in the system of education. The cessation of governmental subsidies and

imposition of tuition payments for education caused closure of the music schools. In 1922 Sibgosopera moved to Novonikolayevsk. The music college was the only functioning hotbed of culture in Omsk. 2nd phase (1923–1927) is characterized as gradual stabilization of the financial situation of the music college (resumption of subsidies and increase of scholarships). The music school is again separated from college. III period (1928–1929) – This period shows an expansion of the music education network and opening of a new music school. A common curriculum was widely introduced. In addition, this article provides an observation of the concert and educational activity of teachers and students of music educational institutions. The diversity of the repertoire formed better musical impressions and enhanced the knowledge of the audience. Many outstanding musicians contributed to the development of music education and concert life of Omsk: director of the Music College M.I. Nevitov; pianists M.A. Apehtina, A.A. Medvedev, S.I. Bronstein, O.D. Semenova, M.K. Peters, L.N. Shcherbakova, O.P. Ignatovich, A.E. Bonomorskaya, E.A. Belevich, O.I. Kadysh, L.N. Umnova, V.G. Petrova; conductor of the orchestra N.P. Smagin; violinists A.A. Berlin, A.B. Buzdyhanov; vocalists A.P. Bonachich, V.S. Klopotovskaya, D. Pantofel-Nechetskaya.

**Keywords:** music education, the 1920s, Omsk, music college, concert and educational work.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Smeshko, L.V. (2019), “Music education in Omsk in the 1920s”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 145–155. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10036. (in Russ).

Систематическая музыкальная деятельность в Сибири начинается с открытия в сибирских городах отделений Российского музыкального общества (РМО)<sup>1</sup> (Белокрыс М., 2010, с. 596–598). В 1870 г. силами любителей музыки Омска дается несколько концертов, средства от которых идут на приобретение рояля и организацию музыкальных классов при женской гимназии. 17 декабря того же года было организовано Общество любителей музыки. Возглавил его Л.С. Буланже – выдающийся общественный и музыкальный деятель Омска. Музыкальные классы стали составной частью Общества. В первый год существования Общества любителей музыки насчитывало 92 чел., из них 57 сотрудников, 33 любителя и 2 почетных члена. Деятельность Общества была разносторонней: педагогическая, концертно-просветительная, благотворительная, в том числе «поддержка» отечественных талантов. В 1876 г. Общество присоеди-

няется к Императорскому Российскому музыкальному обществу.

Незадолго до революции в Омске открывается Филармоническое общество, при котором также были организованы музыкальные классы. Эти классы иногда назывались училищем или филармонией. Так, в анкете музыкального техникума для представления статистических сведений от 1 июня 1926 г. указано, что в 1914 г. в музыкальных классах, находившихся в ведении РМО, насчитывалось 60 учащихся, 6 педагогов<sup>2</sup>. В архивных материалах музыкального техникума от 5 октября 1927 г. отмечается, что до революции в Омске существовало две музыкальные школы: одна – от Русского музыкального общества (РМО), другая – от Филармонического общества (ФО).

По воспоминаниям выпускницы музыкального техникума 1927 г. З.Г. Кудрявцевой, в городе были крупные музыканты-профессионалы. К числу их принадлежали: А.А. Берлин (скрипач), его жена – Л.М. Берлин,

Б.М. Медведев (пианист), И.Л. Дисман (виолончелист), С.И. Бронштейн (пианист), Н.А. Завадский (Тонов) (скрипач), О.И. Кадыш (пианистка), Ю.М. Юровецкий (скрипач, дирижер), А.П. Боначич (оперный певец).

Советская власть установилась в Омске в конце ноября 1919 г. после разгрома А.В. Колчака. 25 мая 1920 г. создается подотдел искусств Сибнаробраза. Сразу же была проведена регистрация художников, музыкантов и других деятелей искусств в городе (Марченко Ю., 1984, с. 45). Определить точные даты открытия музыкальных заведений не представляется возможным, так как данные, приведенные в литературе и найденные в архиве, противоречивы. Однако можно с уверенностью утверждать, что в течение 1920 г. в Омске были открыты три музыкальные школы: 1-я Советская музыкальная школа, 2-я Музыкальная школа II ступеней, Музыкальная школа II ступеней Атаманского хутора.

1-я Советская музыкальная школа (в настоящее время – ДМШ № 1 им. Ю.И. Янкелевича) была открыта в начале января 1920 г. в результате слияния музыкальных классов РМО и ФО. Одной из основательниц школы была пианистка Мария Александровна Апехтина, которая ранее возглавляла Омское отделение РМО и внесла неоценимый вклад в развитие и становление музыкального образования. Первым заведующим школы стал скрипач Николай Александрович Тонов (Завадский). В преподавательский состав вошли выдающиеся музыканты: Б.М. Медведев, С.И. Бронштейн, О.И. Кадыш (класс специального фортепиано), А.А. Берлин, Г.П. Джигель

(класс скрипки), И.Л. Дисман (класс виолончели), Ю.М. Юровецкий (оркестровый класс).

В марте 1920 г. заведующим 1-й Советской музыкальной школы становится Семен Ильич Бронштейн. В штате школы значились 49 сотрудников. Среди них: 12 преподавателей фортепиано, 4 скрипки и 4 сольного пения, 7 преподавателей теоретических дисциплин<sup>3</sup>.

В первые месяцы восстановления советской власти музыкальная общественность города предпринимала попытку создания высшего музыкального учебного заведения. Во второй половине 1920 г. на базе 1-й Советской музыкальной школы была создана Единая советская музыкальная школа III ступеней (Белокрыс М., 2010, с. 164). Заведующим стал флейтист Виктор Иванович Глинский-Сафронов. Уровень преподавания был высок: все преподаватели, работавшие с учениками III ступени, имели высшее образование. Организованный в школе художественный совет занимался вопросами педагогики, концертной деятельности, а также контролировал работу педагогов и выносил решения, рекомендации по поводу их квалификации.

Очень часто Единую музыкальную школу называли «Сибирской консерваторией». Школа поднимала на заседании местного комитета вопрос об организации в Омске консерватории, но местный комитет не считал возможным об этом ходатайствовать. Единая музыкальная школа включала три ступени музыкального образования (начальное – I ступень, среднее – II ступень и высшее – III ступень) и руководствовалась в начале своей работы планами Московской консерватории<sup>4</sup>.

2-я Советская музыкальная школа II ступеней организована в ноябре 1920 г. из студии при отделе Нарсвязи и окончательно сформировалась в первой половине 1921 г. Первые два года во главе школы стоял Леонид Петрович Крыжановский (класс скрипки), затем его сменил Андрей Васильевич Буздыханов (класс скрипки и элементарной теории). По воспоминаниям современников, это был очень энергичный и настойчивый человек, он явился одним из организаторов концертной жизни Омска в 1920-е гг.<sup>5</sup>

В школе были три специальных класса: фортепиано, скрипки и сольного пения, а также цикл музыкально-теоретических дисциплин. По окончании школы присваивалась квалификация педагога по специальности I степени и исполнителя – оркестрового и вокально-хорового. Число учащихся достигало 140 человек, преподавателей – 25, среди них: С.А. Малыгин (преподаватель теории музыки и сольфеджио), Р.Е. Наторина, В.И. Фельдман, Л.Н. Умнова, О.А. Волкова, М.М. Карчевская (преподаватели специального фортепиано), Л.А. Сахарова (преподаватель по классу пения), которые впоследствии работали в музыкально-педагогическом техникуме.

Советская музыкальная школа II ступеней Атаманского хутора (точных сведений об открытии школы не имеется) находилась в Ленинске (тогда пригород Омска) близ железной дороги. 90 % учащихся школы были железнодорожники и их дети. Заведующим школы стал Семен Ильич Бронштейн. Школа являлась как бы отделением городских музыкально-учебных заведений (Рабочий путь..., 1922, с. 4).

Таким образом, в период 1920 – до середины 1921 гг. было сформировано три музыкальные школы. Музыкальное образование было бесплатным для всех. Музыкальные школы находились на госбюджете. Количество желающих обучаться музыке было очень велико. Впервые самые широкие слои населения Омска получили доступ к музыкальному образованию, поэтому контингент учащихся был необычайно пестрым: от совсем маленьких детей до людей зрелого возраста. Музыкальная подготовка поступающих была очень разнообразна: большинство – начинающие, но были и хорошо подготовленные (бывшие учащиеся музыкальных классов). Строгого профессионального отбора при приемных испытаниях не существовало, и потому большая часть учащихся довольно скоро отсеивалась.

В период становления сети музыкального образования, в связи со слабостью материальной базой, государство вынуждено было пойти на следующие меры: все музыкальные инструменты жителей города объявлялись государственной собственностью. Владельцы инструментов обязаны были предоставлять их учащимся для занятий в течение трех часов в день. В противном случае инструменты реквизировались. Исключение составляли артисты-профессионалы, преподаватели музыки, служащие в советских учреждениях и учащиеся<sup>6</sup>. Выдавались специальные мандаты, разрешающие беспрепятственный допуск к инструменту. Руководители школ составляли расписания самоподготовки (Марченко Ю., 1984, с. 47).

**Музыкально-педагогический техникум.** В июле–августе 1921 г. Единая

музыкальная школа III ступеней была реорганизована в музыкально-педагогический техникум. Большая часть педагогов и учащихся школы вошла в его состав. Вскоре техникуму предоставили другое здание, расположенное на ул. Рабфаковской, 5, в центре города. Ремонт помещения производился на средства учащихся и пожертвования. Вопрос о расширении помещения не сходил с повестки в течение 20-х гг.

После недолгого пребывания на посту директора В.И. Глинского-Сафронова, а затем и А.В. Бuzдыханова с 1922 г. заведующим становится Михаил Иванович Невитов. Его деятельность имела большое значение для музыкальной жизни Сибири (в дальнейшем он возглавлял 1-ю музыкальную школу и отделение Союза композиторов в г. Новосибирске).

Юрист и музыкант (ученик Р.М. Глиэра), М.И. Невитов возглавлял техникум до 1928 г., где преподавал музыкально-теоретические дисциплины. Он создал теоретико-композиторское отделение, под его руководством расцвели таланты советских композиторов: В.Я. Шебалина, В.В. Бунина, Л.М. Аустер, Е.Я. Вержаховского (г. Новосибирск), теоретиков – З.Г. Кудрявцевой (г. Омск), Н.М. Греховодова (г. Ижевск) и др. В тяжелые года НЭПа, когда техникум был снят с государственного обеспечения и находился на грани закрытия, М.И. Невитову удалось сплотить коллектив и поддерживать на высоком уровне профессиональную подготовку учащихся. Каждый год часть выпускников поступали в вузы (табл. 1).

**Таблица 1. Статистические данные выпускников музыкального техникума**

Год	Количество выпускников	Осталось в городе	Поступили в вузы
1922/23	2	1	1
1924/25	3	2	1
1925/26	5	1	4
1926/27	17	15	2
1927/28	11	9	2

Усилиями М.И. Невитова создана прекрасная библиотека, содержащая редкие образцы музыкальных произведений и книг по музыке: все оперы Р. Вагнера, произведения И.С. Баха, полное собрание сочинений А. Скрябина, труды Э. Курта<sup>7</sup>.

Введение НЭПа резко ухудшило положение учебных заведений Сибири (Марченко Ю., 1984, с. 42). Школы, студии снимались с госбюджета, переводились на само-

окупаемость, из-за чего многие из них закрывались (в конце 1921 – начале 1922 г.). «В условиях углубления финансового кризиса в сибирских музыкальных техникумах и школах почти все места были платными. Плата за обучение часто менялась в зависимости от колебания цены пуда муки на базаре. Разрабатывались специальные шкалы, по которым величина платы за обучение ставилась в зависимость от обеспеченности учащихся.

В ряде мест допускалась только натуральная плата» (Марченко Ю., 1984, с. 58). Соответственно и зарплата преподавателей зависела от показаний «мучного индикатора».

В январе 1922 г. из Новониколаевска от Сибнаробраза пришла теле-

грамма, в которой рекомендовалось ввести стипендии для наиболее талантливых учащихся из рабочей среды, не препятствовать в этой области частной инициативе<sup>8</sup> (табл. 2).

Большинство учащихся в омских музыкальных школах были из рабочих и пла-

**Таблица 2. Плата за обучение в музыкальных учебных заведениях:**

№ п/п	Тип заведения	Оплата в год, золотые рубли
1	Народные музыкальные школы	12
2	Художественно-технические школы, студии, музыкальные школы, студии, музыкальные школы I ступени	24
3	Техникумы	36
4	Высшие художественно-профессиональные учебные заведения	60

тить за учебу не могли, поэтому в августе 1923 г. Музыкальная школа II ступеней Атаманского хутора закрылась, несмотря на то что преподаватели добровольно отказались от жалования с 1 июля по 1 августа 1923 г.<sup>9</sup> Тогда же произошло слияние 2-й музыкальной школы II ступеней с музыкальным техникумом из-за недостатка средств. Учащиеся после испытаний вошли в состав музыкального техникума<sup>10</sup>.

В музыкально-педагогическом техникуме в 1922/23 учебном году число учащихся доходило до огромной цифры – 300, но в середине занятий с переходом на самооплату сократилось наполовину. По социальному составу большая часть учащихся была из советских служащих и 1/3 из крестьян (11 чел.) и рабочих (47 чел.) (Рабочий путь..., 1922, с. 4). В сложных финансовых условиях местные руководители искали возможности иметь хотя бы 10–15 % бесплатных мест для рабочих, крестьян, красно-

армейцев. Определенное количество стипендий выплачивали Наробразы и общественные организации, направлявшие своих работников (или детей) в музыкальные учебные заведения. Итак, в 1923/24 учебном году продолжил работу лишь музыкально-педагогический техникум, ставший единственным музыкальным учебным заведением в Омске вплоть до 1926 г.

Ставки преподавателей были минимальные. Для примерного уровня зарплаты сравним их со ставками Рабиса за май 1923 г.: ставка Рабиса – 2268 руб., зарплата преподавателя – 280 руб.<sup>11</sup> За 1922/23 учебный год техникум задолжал преподавателями сумму, равную стоимости около 600 пудов муки. Тяжелое материальное положение повлекло за собой отъезд многих музыкантов из Сибири. И все же в 1926 г. в состав преподавателей техникума входило 12 человек, работавших со дня его основания: М.И. Неви-

тов (директор техникума), Н.П. Смагин (духовое отделение, дирижер оркестра), Л.Н. Щербакова (фортепианное и вокальное отделения), О.Д. Семенова, О.П. Игнатович, А.Э. Бономорская, Е.А. Белевич, О.И. Кадьш, Р.Е. Наторина, Л.Н. Умнова, В.Г. Петрова, М.К. Петерс (фортепианное отделение).

Начиная с 1923/24 учебного года, музыкальный техникум частично ставят на госбюджет. Число обучавшихся бесплатно увеличилось, хотя плата за обучение сохранится до конца 20-х гг. В 1926 г. рабоче-крестьянская группа достигла 25 % состава учащихся, в 1927 г. – 35 %, но несмотря на увеличение бесплатного обучения, техникум находился в критически сложном финансовом положении<sup>12</sup>.

В 1925/26 учебном году при техникуме открывается отдел общего музыкального развития, работавший по программе, сходной со школой I ступени<sup>13</sup>.

Расширяется и «география» обслуживания: Западная Сибирь, восточная часть Урала, Северный Казахстан, часть Алтая<sup>14</sup>. Количество приезжих росло с каждым годом, но техникум не имел общежития, да и само учебное здание было слишком мало для занятий с учащимися техникума и примыкающей к нему школы I ступени для детей и вечерних курсов для взрослых. В сведениях, направленных в окрОНО, лейтмотивом звучало: необходимо отделить школу I ступени от техникума. Основной причиной являлась теснота помещения. В конце 1926 г. музыкальная школа I ступени становится самостоятельным учебным заведением и находится при 7-летней школе им. Троицкого (затем им. Калинина), работая в третью смену с 17 до 21 ч. У школы и техникума оставался один директор – М.И. Невитов.

Рассмотрев историю становления музыкальных учреждений, следует перейти к важнейшим вопросам учебно-воспитательной и концертно-просветительской работы.

В начале 1920-х гг. учебно-воспитательный процесс в музыкальных учреждениях не был систематизирован. Наблюдалась большая текучесть состава учащихся, набор происходил в течение всего учебного года. Не было единых учебных программ для начального и среднего звена, поэтому составлялись они музыкальными учебными заведениями самостоятельно. В первые два года своей деятельности музыкальный техникум руководствовался учебной программой Московской консерватории. В 1922 г. Главпрофбром был разработан новый план для всех музыкально-учебных заведений. К полной реализации новой учебной программы музыкальный техникум приступает в 1923/24 учебном году.

Если раньше техникум подразделялся на пять отделений – фортепианное, струнное, духовое, вокальное, теоретическое, то теперь – четыре: научно-теоретическое, исполнительское, творческое, инструкторско-педагогическое. Продолжительность обучения на исполнительском и инструкторно-педагогическом отделениях – четыре года, на научно-теоретическом и творческом – три. Изучение предметов научно-теоретического отделения являлось обязательным для всех слушателей техникума.

Учебный год делился на три семестра: с 1 сентября по 1 декабря, с 1 декабря по 15 марта, с 15 марта по 15–30 июня. По распоряжению из Центра были введены возрастные ограничения для поступающих: в класс вокала – не старше 22 лет, в класс фортепиано и скрипки – не старше 14 (Организация..., 1923, с. 4).

Особое значение для демократизации музыкальной культуры имела организация инструкторско-педагогических отделений, до революции не существовавших (Соскин В., 1971, с. 62–63). Предполагалось, что выпускник будет универсально образованным специалистом, учителем и просветителем. Профессиональная ориентация инструктора-педагога – детский дом, клуб, но прежде всего общеобразовательная школа. Основная миссия выпускника музыкального техникума – просветительская: так считает М.И. Невитов, – директор техникума. В заметках о реформе музыкального образования он пишет: «Постепенно во всех отраслях знания мы приступаем к ликвидации безграмотности. Начинаем ликвидировать безграмотность политическую, техническую... и дойдем до ликвидации безграмотности музыкальной»<sup>15</sup>.

Главпрофобр отмечал достижения в работе техникума за 1925/26 учебный год:

- 1) введение заданий для самостоятельной работы учащихся;
- 2) широкое применение системы коллективного учета учебной работы методом зачетных ученических концертов;
- 3) обновление репертуара;
- 4) введение планирования производственно-концертной работы;
- 5) связь работы по специальности с иллюстрированием на уроках истории музыки;
- 6) введение практики учащихся инструкторско-педагогического отделения в младших группах.

В 1926/27 учебном году введен новый учебный план, включающий общеобразовательные предметы. Посещение их учащимися, не имеющими среднего образования, – обязательно. По этой причине контингент учащихся музыкального техникума сократился и омолодился, ибо

ушли прежде всего представители старшего поколения. Все, кто хотел учиться музыке ради собственного удовольствия, могли поступать на курсы общего музыкального образования (КОМО), существовавшие при техникуме.

В следующем учебном году (1927/28) техникуму предоставляют общежитие на 16 человек и 8 стипендий.

*Концертно-просветительская* деятельность преподавателей и учащихся началась в первые месяцы образования в Омске музыкальных учебных заведений. Концерты в основном были платные. Сборы с них шли на материальные нужды техникума и школ (в условиях жесточайшего финансового кризиса это было немаловажным). Для учащихся проводились бесплатные концерты. Определенное количество бесплатных билетов распространялось по рабочим профсоюзам. Часто устраивались благотворительные вечера, сбор с которых шел в фонд общества «Красный Крест», в помощь беспризорным детям, на поддержку стипендиатов техникума. Так, выручка с концерта, состоявшегося 25 августа 1923 г., была использована на отправку учащегося В. Шебалина в Москву для продолжения обучения.

С марта 1923 г. начались выступления концертных групп вне стен учебных заведений на юбилеях и праздниках, устраиваемых различными организациями и учебными заведениями города (Мединституте, Школе агентов транспортного отдела ГПУ, библиотеке им. А.С. Пушкина, в клубах «Текстильщик», «Красный уголок» от типографии «Рабочий путь», «Красной Армии» во дворце «Молодой гвардии»). Эти выступления имели большой успех, о чем свидетельствовали многочисленные просьбы об устройстве концертов. В. Шебалин вспоминал: «Интерес

к культуре в эти трудные годы был особенно острым. После работы, сидя в шубах в нетопленных учреждениях, служащие с большим рвением устраивали концерты и разного рода просветительские вечера... Однажды выступали мы даже в тюрьме, где в бывшей церкви был организован клуб... Много общедоступных концертов и различных торжественных собраний устраивалось в местном театре» (Шебалин В., 1975, с. 15).

В конце каждого учебного года техникумом устраивались большие показательные отчетные концерты. В них выступали учащиеся фортепианного, струнного и вокального классов всех возрастов. В отдельных концертах принимал участие хор. Организация в 1926 г. симфонического оркестра учащихся техникума под управлением Н.П. Смагина способствовала расширению репертуарных возможностей, обогатила тембровую палитру звучащей музыки. Важным начинанием было предоставление права лучшим выпускникам исполнительских специальностей выступать с оркестром.

Самое активное участие принимали в концертах преподаватели: пианисты Б.М. Медведев, М.К. Петерс, О.П. Игнатович, Е. Лебедева-Карманова, С.И. Бронштейн, О.И. Кадыш (виртуозный блеск ее исполнения неоднократно отмечался рецензентами прессы); скрипачи А.В. Буздыханов, Н. Вильховский; вокалисты А. Боначич, В. Клопотовская, Д. Пантофель-Нечецкая, В. Вербицкий. Они составляли основные концертные силы города.

Программы концертов преподавателей и ученических вечеров отличались большим разнообразием, способны были заинтересовать и удовлетворить слушателей с различными наклонностями и вкуса-

ми. Салонные пьесы, непритязательные по характеру, занимали не столь значительное место. Преимущественно звучали произведения западноевропейской классической и романтической литературы (органные в переложении и клавирные сочинения И.С. Баха, Сонаты В.А. Моцарта, Л. Бетховена, концерты Э. Грига, Ф. Листа, миниатюры Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса), русской классики (концерты П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, пьесы А. Скрябина, С. Рахманинова, А. Глазунова, А. Лядова), импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равеля), пропагандировались произведения новых композиторов (В. Шебалина, С. Прокофьева, Р. Глиэра). Наряду с фортепианной и скрипичной музыкой на концертах исполнялась камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка (романсы и пьесы Э. Грига, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова; сонаты для скрипки и фортепиано Л. Бетховена, Э. Грига; сюита для двух фортепиано С. Рахманинова; трио Р. Шумана). Благодаря энтузиазму преподавателей и учащихся вокальных классов техникума и школ любители оперного искусства, после переезда Сибгосоперы в 1922 г. в Новониколаевск, могли слушать любимые арии и сцены из опер Дж. Верди, Р. Вагнера, А. Бородина, М. Мусоргского, А. Римского-Корсакова, П. Чайковского.

С 1924 г. наметился важный сдвиг в практике составления концертных программ техникума. Его суть заключалась в постепенном отказе от случайных сборных концертов и переходе к типу монопрограммы или программы, посвященных близким по стилю композиторам одной школы, направления

(специальные концерты были составлены из произведений П. Чайковского – С. Рахманинова, Р. Вагнера – Ф. Листа, А. Скрябина). Несомненно, это изменение репертуарной политики оказало благотворное влияние на слушателей, способствовало систематизации музыкальных впечатлений, углублению их знаний.

Таким образом, опираясь на систематизацию культурных процессов на территории Сибири В.Л. Соскина, в музыкальном образовании Омска первого послеоктябрьского десятилетия можно проследить ряд следующих периодов (1971, с. 65).

I период – 1920–1921 гг. Главной тенденцией является расширение сети музыкальных учебных заведений (происходит образование трех музыкальных школ, а затем на базе одной из них музыкального техникума). Значительные материальные ассигнования стали решающим фактором жизнедеятельности музыкальных заведений.

24 августа 1921 г. образовалась Сибгосопера (только за один год ее оперные и драматические спектакли посетило 220 тыс. омичей). С 1920 г. в Омске работал Первый рабочий театр Пролеткульта, активную деятельность развернул 1-й Омский великорусский оркестр и Сибирский показательный академический хор.

Большое оживление музыкальной работы в Омске объяснялось сосредоточением большого количества военнопленных. Немцы, австрийцы, чехи – участники Первой мировой войны, нередко были профессиональными музыкантами. Кроме того, в годы гражданской войны за Урал устремилось немало представителей художественной интеллигенции из Центра, которые также привнесли высокие традиции в музыкальную культуру города.

II период – 1921–1927 гг. делится на два этапа.

Первый этап – 1921–1923 гг., первые годы НЭПа. Это годы кризисного финансового положения в системе музыкального образования. Прекращение государственных дотаций повлекло закрытие музыкальных школ. Педагогические коллективы и лучшие учащиеся этих школ влились в состав техникума. Произошел процесс концентрации, собирания музыкальных сил города. Техникум остался единственным, реально действующим очагом культуры Омска. Сибгосопера переехала в Новониколаевск.

Второй этап этого периода – 1923–1927 гг. Ведущей тенденцией являлась постепенная стабилизация финансового положения техникума (начало возобновления госдотаций, увеличение количества стипендий). В целом нельзя не отметить известные положительные начала периода НЭПа в сфере музыкального образования. Выживание в условиях финансового кризиса приспособило учреждения культуры к новым условиям. В 1926 г. от техникума вновь отделилась музыкальная школа.

III период – 1928–1929 гг. Этот период вновь характеризуется расширением сети музыкального образования. В 1928 г. открывается новая музыкальная школа.

20-е гг. явились периодом коренного преобразования всей системы музыкального образования и просвещения. Усилиями первых советских педагогов-энтузиастов были воспитаны молодые профессионалы. Многие из первых выпускников музыкального техникума в течение 40 лет являлись ведущими педагогами, просветителями и руководителями музыкальных учебных заведений города.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> ГАОО, ф. 3, оп. 8, д. 13371, с. 9.  
<sup>2</sup> ГАОО, ф. 1090, оп. 1, д. 2, л. 7.  
<sup>3</sup> ГАОО, ф. 318, оп. 1, д. 1257, л. 5.  
<sup>4</sup> ГАОО, ф. 216, оп. 1, д. 2, л. 108.  
<sup>5</sup> ГАОО, ф. 216, оп. 1, д. 71, л. 16.  
<sup>6</sup> Архив музыкальной школы № 1 г. Омска, с. 10.  
<sup>7</sup> Архив Омского музыкального училища (воспоминания З.Г. Кудрявцевой).  
<sup>8</sup> ГАОО, ф. 216, оп. 1, д. 107, л. 8.  
<sup>9</sup> ГАОО, ф. 216, оп. 1, д. 107, л. 97; ф. 329, оп. 1, д. 17, л. 187.  
<sup>10</sup> ГАОО, ф. 216, оп. 1, д. 107, л. 66–69.  
<sup>11</sup> ГАОО, ф. 216, оп. 1, д. 107, л. 22.  
<sup>12</sup> ГАОО, ф. 1357, оп. 1, д. 7, л. 8–9.  
<sup>13</sup> ГАОО, ф. 157, оп. 1, д. 7, л. 8–9.  
<sup>14</sup> ГАОО, ф. 1357, оп. 1, д. 74, л. 74.  
<sup>15</sup> ГАОО, ф. 1357, оп. 1, д. 16, л. 33.

## ЛИТЕРАТУРА

Белокрыс М.А. Музыкальная культура Омского Прииртышья в лицах (XVIII – середина XX вв.): Библиогр. слов. Т. 1. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2010.

Марченко Ю.Г. Музыкальное образование в Сибири (1917–1946 гг.) // Художественная культура и интеллигенция. Новосибирск, 1984. С. 40–60.

Организация музыкального техникума // Рабочий путь. 1923. 29 авг.

Рабочий путь. 1922. 22 июня.

Соскин В.Л. Культурная жизнь Сибири в годы НЭПа (1921–1923 гг.). Новосибирск, 1971.

Шебалин В.Я. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления. М., 1975.

## REFERENCES

Belokrysk, M.A. (2010), *Muzikal'naja kul'tura Omskogo Priirtysh'ja v licah (XVIII – seredina XX vv.)* [Musical culture of Omsk Preirtyshie in faces (XVIII–middle XX centuries)], vol. 1, Izdatel'stvo Omskogo gosudarstvennogo universiteta, Omsk. (in Russ).

Marchenko, Ju.G. (1984), “Music education in Siberia (1917–1946)”, *Hudozhestvennaja kul'tura i intelligencija* [Artistic culture and intellectuals], Novosibirsk. (in Russ).

“Organization of music College” (1923), *Rabochij put'* [Working way], 22 June. (in Russ).

*Rabochij put'* (1922), [Working way], 22 June. (in Russ).

Shebalin, V.Ja. (1975), *Literaturnoe nasledie. Vospominaniya. Perepiska. Stat'i. Vystuplenija* [Literary heritage. Memories. Correspondence. Articles. Performances], Moscow. (in Russ).

Soskin, V.L. (1971), *Kul'turnaja zhizn' Sibiri v gody NJePa (1921–1923 gg.)* [Cultural life in Siberia in the first years of NEP (1921–1923)], Novosibirsk. (in Russ).

## Сведения об авторе

Смешко Лариса Владимировна, доцент, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
 E-mail: smeshkol@mail.ru

## Author information

Smeshko Larisa Vladimirovna, Docent, Professor at the Department of Special Piano at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
 E-mail: smeshkol@mail.ru

Поступила в редакцию 16.10.2019

После доработки 12.11.2019

Принята к публикации 04.12.2019

Received 16.10.2019

Revised 12.11.2019

Accepted for publication 04.12.2019

© Пономарев, В.В., 2019

УДК 78

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10037

## ВОСТОЧНАЯ СИБИРЬ И РУССКИЙ ХАРБИН В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX в.

В.В. Пономарёв<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье говорится о значении церковного пения в процессе формирования профессионального композиторского творчества в регионе на примере городов Восточной Сибири. Во введении заявлен тезис о безусловной значимости региональных процессов, происходящих в культуре сибирских городов для всей отечественной культуры в целом. Подчеркивается приоритетное значение жанровой сферы церковного пения в сравнении с другими жанрами и формами профессиональной музыки, в частности, с деятельностью воинских оркестров. Делается краткий исторический экскурс, погружающий в историю вопроса. Приводятся важные факты истории сибирского церковного пения новейшего времени. Отмечается также потенциальная возможность возникновения композиторской школы, не сумевшей реализоваться по идеологическим причинам. Приводятся аргументированные примеры активности творческой жизни одного конкретного города – Красноярска, анализируются результаты этой активности, повлиявшие на общероссийские культурные процессы. Сделан очерк социального устройства и культурной жизни Харбина с акцентом на духовную составляющую. Перечислены харбинские музыканты. Описаны судьбы отдельных представителей русской диаспоры в Харбине из числа музыкантов, после их переезда в Советский Союз и их роль в становлении профессионального композиторского творчества в регионе. В завершении проводится взаимосвязь между подъемом творческой активности в одном жанре – и усилением общего культурного фона, влияющего на активность во всех музыкальных жанрах на примере Красноярска.

**Ключевые слова:** церковное пение, Харбин, Восточная Сибирь, композиторское творчество.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Пономарев, В.В. Восточная Сибирь и русский Харбин в истории отечественной музыки XX в. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 156–166.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10037.

---

## EASTERN SIBERIA AND RUSSIAN HARBIN IN THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC OF THE XX CENTURY

V.V. Ponomarev<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**Abstract.** The article is about the role of Church singing in the formation of professional composed music in the region, on the example of cities of Western Siberia. In the introduction, the thesis about the unconditional importance of regional processes taking place in the culture of Siberian cities for the entire national culture as a whole is stated. The priority of the genre sphere of Church singing in comparison with other genres and forms of professional music, in particular – with the activities of military orchestras, is emphasized. A brief historical digression is made, immersing in the history of the issue. Important facts of the history of Siberian Church singing of modern times are given. It is also said about the potential for the

emergence of the school of composition, which failed to materialize for ideological reasons. Reasoned examples of the activity of the creative life of one particular city – Krasnoyarsk are given, the results of this activity that influenced the all-Russian cultural processes are analyzed. An essay on the social structure and cultural life of Harbin with an emphasis on the spiritual component is made. Listed Harbin musicians. The article describes the fate of individual representatives of the Russian Diaspora in Harbin from among the musicians, after their move to the Soviet Union and their role in the development of professional composer's work in the region. At the end of the article there is a correlation between the rise of creative activity in one genre – and the strengthening of the General cultural background that affects the activity in all musical genres on the example of Krasnoyarsk.

**Keywords:** church singing, Harbin, Western Siberia, professional composed music.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Ponomarev, V.V. (2019), “Eastern Siberia and Russian Harbin in the history of Russian music of the XX century”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 156–166.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10037. (in Russ).

Каждый историк, исследующий культуру региона, сопоставляющий факты и анализирующий явления, происшедшие в нем, непременно окажется перед необходимостью ответить на вопрос: какое место занимают (или должны) занять эти факты и явления в культуре всей страны? Какое влияние они оказали на процессы, происходящие сегодня? По сложившейся негласной традиции, мерилom всего обычно становится наша столица, поэтому оценку эксперты – намеренно или непреднамеренно – выносят ориентируясь на ту реакцию, которую получили в свое время исследуемые факты и явления у столичной общественности, прежде всего у тех, кто входит в профессиональное сообщество, к сфере которой относятся данные факты и явления.

Допустима ситуация, когда в столице вообще ничего не знают о происшедшем в регионе, а приезжающий из этого региона в столицу яркий представитель той или иной профессиональной сферы, становящийся вскоре звездой мировой величины и оказывающий влияние на других, вызывает недоуменные вопросы: откуда он взялся? Сведя все рассуждения к простой формуле,

можно сказать так: если в столице об этом не знают – значит этого и нет! Но это не так... То, что было – было, и то, что сегодня есть – есть, вне зависимости от того, как к этому относятся другие, и прежде всего столичные эксперты.

В этой статье речь будет идти главным образом о сибирском церковном пении и его деятелях – регентах и композиторах, ибо эта музыкальная сфера была основой профессиональной музыки всей православной России вплоть до начала XX в. Заявленный тезис может быть несколько категоричен, и наверняка вызовет возражения. В качестве иллюстрирующей его аргументации достаточно привести лишь один факт. Любой выпускник консерватории, изучавший историю музыки, без труда назовет пару десятков фамилий русских композиторов-классиков. Профессиональный историк сможет добавить к этому списку еще, пожалуй, два десятка. Нотографический справочник Е. Левашева, в котором приведен перечень только тех композиторов, чьи авторские церковные песнопения были изданы в период от М. Глинки до 1917 г. содержит 472 (!) фамилии (Левашев Е., 1994).

К изложенным выше предварительным рассуждениям необходимо добавить еще одну важную мысль. Церковное пение и композиторское творчество в этой сфере в силу идеологических причин (атеистических запретов) в недавнем прошлом либо игнорировались, либо упоминались «мимоходом» где-то в конце описаний музыкальной жизни того или иного региона. Разговор о музыке, звучавшей на богослужениях в больших соборах и малых церквях, о музыкантах, руководивших церковными хорами и создававших церковные песнопения, нужен, во-первых, для заполнения образовавшихся пробелов, а во-вторых – при упоминании уже известных фактов – он в некотором смысле становится «переворачиванием с головы на ноги» и восстановлением исторической справедливости.

Очаги профессионального музыкального творчества в Восточной Сибири возникали там, где были храмы с хорошими хорами и воинские гарнизоны, имеющие свои оркестры, т. е. имело место инструментальное музицирование, но в храме это происходило чаще. Регентами соборных хоров всегда оказывались музыканты, непременно имеющие опыт составления несложных переложений и написания мелких обиходных номеров для богослужения (речь идет о периоде, начавшемся на рубеже XVIII–XIX вв., когда русская церковь окончательно перешла на европейскую традицию многоголосного пения, фиксируемого в линейной нотации). Отсюда – один шаг к созданию авторских песнопений – и они возникали при необходимости заполнить «пробелы» обиходного репертуара, вначале в так называемом «общецерковном сти-

ле»<sup>1</sup>. Такие песнопения обнаруживаются в архивах старых соборов. Как правило, они не подписаны.

Важное значение для поднятия профессионального уровня церковного пения в Восточной Сибири имело открытие епархий, а точнее – разукрупнение Тобольской митрополии, не справлявшейся с задачами духовного руководства громадной территорией. В Иркутске епархия была утверждена в 1727 г., а в Красноярске выделена из Тобольской митрополии в 1761. Позже, были также созданы епархии в Забайкалье и на Дальнем Востоке. Создание епархии всегда требует нового качества церковного пения в соборе, становящемся кафедральным. Кроме того, при епархиях создавались школы, учебные программы которых включали церковное пение «по ноте». В Красноярске такая школа появилась в 1759, а в Иркутске – в 1779 г.

Настоящий подъем музыкальной жизни в крупных городах Восточной Сибири начался в середине XIX в., когда практически в каждом городе уже был театр (с различным статусом), а позже – после открытия русских консерваторий – в регион стали приезжать профессиональные музыканты с консерваторским образованием: в Иркутск – Рафаил Иванов, в Красноярск – Сергей Безносиков (оба – выпускники Санкт-Петербургской консерватории) и др. Нельзя не упомянуть также о пребывании в Сибири декабристов, среди которых были хорошие и весьма квалифицированные музыканты.

Важным является то обстоятельство, что последующий приезд в города Восточной Сибири талантливых профессионалов, к каковым (помимо названных) можно отнести П.И. Иванова-Радкеви-

ча, Ф. Мясникова, М. Ступницкого, а позже – харбинцев С. Саватеева, М. Алтабасова и др., не стал «падением зерна на камень» (Лк:8,6), а лег на уже вспаханную почву. Сделанное выше наблюдение, касающееся преобладающей роли храма в возникновении очагов профессионального музыкального творчества становится особенно очевидным в период, захватывающий последние годы XIX и первое двадцатилетие XX в.

Деятельность Безносикова и Иванова, появившихся в Красноярске и Иркутске на рубеже столетий, не нашла адекватного продолжения. Сергей Михайлович Безносиков, создавший в Красноярске в 1887 г. первый симфонический оркестр и успевший кое-что для него написать, покинул город через два года, вероятно не найдя поддержки для своей инициативы. Что касается Рафаила Александровича Иванова, прожившего в Иркутске около двадцати лет и создавшего, по сведениям историков, партитуру первой оригинальной сибирской симфонии, то он сегодня более известен как этнограф, музыкальный критик, преподаватель музыки и фотограф, руководивший иркутским «фотографическим обществом».

Именно церковное пение и церковно-певческое творчество в Восточной Сибири оказались самой «плодородной почвой» для профессионального музыкального творчества в этом жанре, сумевшего даже развиваться в годы атеистических запретов. Первые профессиональные церковные регенты и композиторы стали появляться в Восточно-Сибирском регионе также на рубеже ушедших столетий. В Забайкалье – Иван Яковлевич Степанов, какие-либо биографические сведения

о котором отсутствуют. Он писал свои песнопения для владивостокского архиерейского хора, и пятнадцать из них было опубликовано в Москве, в издательстве Гроссе, из чего можно вывести предположение, что композитор мог получить там образование.

В 1897 г. в Красноярск приехал выпускник Придворной певческой капеллы Павел Иосифович Иванов-Радкевич. Его пригласили в открывающуюся Красноярскую учительскую семинарию преподавателем музыки и пения. Судьба этого замечательного музыканта описана во многих статьях и книгах (Ванюкова Э., 2009).

Красноярск, обладая к этому времени хорошими соборными хорами, не имел в эти годы ни одного профессионального композитора, и молодой, феноменально одаренный музыкант Павел Радкевич был, как это сегодня принято называть, вне конкуренции. Пребывая как композитор достаточно продолжительное время «в незанятой нише» и не испытывая никаких влияний извне, он сумел сохранить «в чистом виде» и, если позволительно такое выражение, в концентрированной форме черты петербургской школы церковного пения. В результате возник интересный парадокс: написавший все свои сочинения в Красноярске, Павел Иванов-Радкевич<sup>2</sup> признан сегодня экспертами-историками русской духовной музыки самым характерным представителем петербургской школы (Ванюкова Э., 2009, с. 271).

К изложенному остается добавить, что Иванов-Радкевич создал не только яркие церковные песнопения. В числе его сочинений романсы и песни, хоры с сопровождением и детская опера

«Царевна Земляничка», поставленная и исполненная в Красноярске в течение нескольких сезонов в клавирном варианте и в авторской оркестровке. Эта опера стала «венцом» его творческой деятельности, начинавшейся в церковно-певческой сфере.

В 1917 г. в Красноярске появился еще один выпускник Придворной певческой капеллы – Фёдор Васильевич Мясников. Будучи не менее ярким композитором, создателем самого известного и популярного церковного песнопения – песни Пресвятой Богородицы «Величит душа» – Мясников пробыл в Красноярске около десяти лет, совмещая работу соборного регента с преподаванием в Народной консерватории, открытой уже при новой власти по инициативе П.И. Иванова-Радкевича, и в создании которой он принимал участие. Здесь же им были написаны новые песнопения.

О пребывании в Красноярске еще одного талантливого выпускника Придворной певческой капеллы – Михаила Петровича Ступницкого – сведений почти нет. По одной из версий он мог родиться в этом городе. Достоверно известно лишь одно: будучи сыном священнослужителя, протоиерея Петра Феофановича Ступницкого (1864–1936), похороненного за апсидой Красноярского Свято-Троицкого собора, Михаил бывал в родном городе и, возможно, служил здесь, приняв сан. Эта причина, по-видимому, и объясняет незначительное количество изданных его песнопений. Однако можно предположить, что, будучи профессиональным церковным музыкантом, он мог совмещать священническое служение с регентской и композиторской дея-

тельностью. Не вызывает сомнения и факт общения (а может быть и сотрудничества в какой-то форме) всех трех музыкантов.

Так или иначе, но пребывание в один период в одном городе трех образованных музыкантов, окончивших одно столичное учебное заведение и являющихся талантливыми композиторами<sup>3</sup>, не могло не сказаться на дальнейшей судьбе красноярской музыки. Очевидным фактом, свидетельствующим о результатах их деятельности, является открытие в Красноярске (в 1920 г.) Народной консерватории, а неочевидным – сочетание условий для возникновения композиторской школы в сфере церковно-певческого творчества. Эта возможность, к сожалению, не была реализована по идеологическим причинам: в стране начиналась эпоха атеистических гонений на церковь.

П.И. Иванов-Радкевич уехал из Красноярска в 1922 г. Объявленным поводом для отъезда была необходимость дать образование талантливым сыновьям, а необъявленным – боязнь оказаться «в опале» у новых властей<sup>4</sup>.

Как долго прожил в этом городе Ф. Мясников точно неизвестно. Следы его теряются на Украине, в городе Славянске. Покинув Красноярск, эти музыканты оставили после себя не только созданное ими музыкальное учебное заведение, но и прекрасные хоры, и партитуры сочинений, продолжавших звучать в еще не закрытых и не разрушенных храмах. Обильные «всходы» сделанных ими «посевов» не смогло растоптать даже мощное давление новой атеистической власти: храмы закрывались и разрушались – но церковные певчие, собираясь вместе, пе-

реходили в другой, незакрытый храм, сохраняя нотные рукописи и усвоенную традицию. Последним местом их общего служения стала в Красноярске кладбищенская Свято-Троицкая церковь, оставшаяся действующим храмом после закрытия в 1962 г. Покровского собора. Именно там застал этот «сводный хор» приехавший в 1965 г. из Киево-Печерской лавры и назначенный Благочинным церковей Красноярского округа иеромонах о. Нифонт (Николай Глазов).

О. Нифонт, в прошлом фронтовик, получивший ранения на фронте<sup>5</sup>, оказался не только священнослужителем, но и музыкантом. В лавре он в течение семи лет руководил монастырским хором. В Красноярск о. Нифонт привез сундук церковно-певческой литературы<sup>6</sup>, которая по сей день используется сибирскими хормейстерами и регентами, а его приезд в город совпал со временем, когда благолепное красноярское церковное пение находилось на грани исчезновения. Старые верующие певчие должны были уйти в силу возраста, а молодежь боялась идти в храм.

Произведя реконструкцию храма, надстроив балкон для того, чтобы «сводный хор», доходивший по составу до пятидесяти человек, не мешал верующим в небольшом по размеру храме, о. Нифонт некоторое время сам руководил этим хором, обогатив его репертуар песнопениями из привезенных им сборников. О. Нифонт очень уважительно отнесся к сложившейся местной традиции. Он не только ничего не поменял в обиходной специфике красноярского церковного пения, но приложил немало усилий для ее сохранения. В частно-

сти, записал напевы церковных гласов в гармонизации, принятой в Красноярске. Эта тетрадь, переходившая из рук в руки, долгое время была пособием для обучения новых псаломщиков.

Начало 1960-х гг. характеризовалось новой волной атеистического давления на Церковь. Храмы не разрушались, но их отбирали у верующих и устраивали в них выставочные залы и музеи. Однако Свято-Троицкую церковь в Красноярске не трогали. Всякий раз, когда о. Нифонта вызывали в тот или иной «начальственный кабинет» с целью заставить его «прекратить устраивать хоровые концерты», он являлся не в рясе, а в военном мундире, увешанном боевыми наградами. Тон обращения к нему у вызывавших его чиновников в этом случае естественно принимал иную окраску. Певчим в этом хоре была установлена высокая зарплата, а регентами за пульт приглашались образованные музыканты, заинтересовать которых о. Нифонт также находил возможность.

Любой историк, изучающий новейшую историю русского церковного пения, в руках у которого могут оказаться «программки» с перечнями песнопений, звучащих в Красноярском Свято-Троицком храме в 60–70-е гг. скажет, что хор, способный это спеть, в те годы в России был только в Москве, в Богоявленском соборе<sup>7</sup>. В количестве примерно двадцати пяти человек, этот хор встретил празднование 1000-летия Крещения Руси...

Прежде чем продолжить повествование в хронологической последовательности, необходимо вернуться на пару десятилетий назад и сказать несколько слов о появлении в Сибири русских харбинцев, сыгравших очень важную

роль в становлении профессиональной сибирской музыки.

Харбин и поселения русских в Китае – уникальное явление на юго-востоке России. Возникнув в последние годы XIX в. как место компактного проживания русских, строивших, а потом обслуживающих Китайско-Восточную железную дорогу (КВЖД), эти поселения, и прежде всего сам Харбин, стали местом скопления русской элиты всех социальных слоев. В числе тех, кто населял Харбин и русские поселки, преобладали рабочие-путейцы, но это были самые грамотные и образованные люди из числа железнодорожников.

Читая русских писателей XIX и начала XX в., мы можем увидеть многоцветную картину русского общества, в самой колоритной части которой присутствуют бродяги, бунтари и разбойники. В Харбине их не было. В социальном плане это был просто идеальный город. Добавив к этому необычайную сплоченность, стирающую социальные, имущественные и сословные границы, мы получим то общество, о котором только мечтали в России (Троицкая С., 2005).

Харбинцы стремились сохранить все лучшее, из того, что к этому времени было в русском обществе. Во-первых, православную веру и пронизанный христианскими принципами уклад жизни, а во-вторых, полноценное образование для своих детей на всех уровнях. В самом Харбине вплоть до 40-х гг. создавались новые учебные заведения, а в квалифицированных преподавательских кадрах не было нужды, они рекрутировались из числа беженцев-дворян и белых офицеров, успевших получить хорошее образование в России.

При Харбинском политехническом институте функционировала Первая высшая Харбинская музыкальная школа, в которой (параллельно с получением основной специальности) учились студент педагогического института Михаил Семёнович Алтабасов и студент политехнического института Сергей Дмитриевич Саватеев. Оба были сыновьями белоказацких офицеров, расстрелянных большевиками в 1918 г. за то, что они отказались принять советскую власть. Друзья, земляки и ровесники, Алтабасов и Саватеев, закончив обучение, служили регентами в храмах Трехречья на границе с Советским Союзом.

В Харбине в это время работала целая плеяда талантливых музыкантов, были среди них и церковные композиторы, чьи песнопения до 1917 г. издавались в Москве и Санкт-Петербурге. В их числе протоиерей Павел Шиляев, Валериан Лукша (в прошлом друг и помощник прославленного церковного композитора Александра Архангельского), Ипполит Райский, Иван Колчин и некоторые другие (Капран И., 2006, с. 3). Таким образом, любой молодой музыкант, занимающийся церковным пением, имел возможность получить квалифицированную консультацию и чему-то научиться.

В начале 1950-х гг. китайские власти решили уничтожить Харбин как русский центр, и населявшие его (а также городки и поселки вдоль железной дороги) русские люди – в зависимости от своих взглядов и убеждений – стали уезжать, либо в Австралию, Северную и Южную Америку, либо в Советский Союз. Переезд в Советскую Россию для многих становился тяжелым испытанием.

нием. У харбинцев был особый статус, при котором им разрешалось селиться только в азиатской части России, до Урала, либо ехать на целину. Михаил Алтабасов и Сергей Саватеев, не успев совершить ни одного поступка на советской территории, по пересечении границы сразу были арестованы: им припомнили, кто их родители. Алтабасова отправили на десять лет в лагерь ГУЛАГа, а Саватеева, имевшего семью, пожалели, и обязали пять лет отработать на целине.

Оба талантливые церковные композиторы, Михаил Алтабасов и Сергей Саватеев по очереди служили в Красноярском Свято-Троицком храме регентами в конце 1950-х и начале 1960-х гг. Начиная с Красноярского служения Саватеева сменил Алтабасов, вышедший из лагерей. Оставив в храме часть привезенной с собой нотной библиотеки (она все это время находилась у Сергея Саватеева), включавшей и их собственные песнопения, музыканты перебрались в более спокойные и не столь подверженные атеистическому давлению города, Саватеев – в Абакан, а Алтабасов – в Минусинск.

Кроме названных музыкантов, из числа харбинских регентов и композиторов, в Сибирь переехали Константин Павлючик (в Кемерово, а затем – в Новосибирск), Ипполит Райский (по имеющимся данным – в Иркутск), о других сведений нет.

Переезд в Сибирь харбинских музыкантов имел важное значение для развития музыки обозначенного периода. Сибирь в это время очень нуждалась в квалифицированных кадрах во всех сферах, а харбинцы, к тому же, были весьма образованными людьми. При-

мер двух упомянутых музыкантов иллюстрирует это. В мире, Сергей Саватеев, играющий на домре, вел класс этого инструмента в музыкальной школе, а Алтабасов преподавал теоретические предметы. В церкви же оба оказались важным связующим звеном, не позволившим разорваться «нити времен».

Само общение с харбинцами, где бы они не оказывались, обогащало – а их было немало. Только в Красноярске, по неуточненным данным, «осело» около тридцати человек, часть из которых позже выехала в другие места. Встретить их можно было в труппе Красноярского Драмтеатра, среди профессуры Педагогического университета и Академии музыки и театра, среди известных инженеров и врачей.

Несколько человек из харбинцев, по приезду в Красноярск, сразу стали певчими Свято-Троицкого храма. Приходя на службу в храм, они (особенно в первые годы) тотчас оказывались окружены желающими задать вопрос, или услышать что-то о далекой харбинской жизни. Это поистине были люди «из другого мира», из другой России, не знавшей революции и гражданской войны, не пережившей сталинский террор...

Однако следует вернуться к обозначенной дате – празднованию 1000-летия Крещения Руси. О том, что происходило в Красноярске (а речь пойдет прежде всего о нем) после этой даты – уже немало сказано и написано. Некоторые историки, описывая происходящее, сравнивали его с «пережатым шлангом», из которого вдруг хлынул долго сдерживаемый поток. Другие же придумали этому периоду название «красноярское хоровое кипение» (Музыкальная культура..., 2009, с. 88–89).

Один за другим в городе стали создаваться хоровые коллективы духовной и светской направленности, были организованы хоровые фестивали. К концу 1990-х гг. Красноярск имел четыре вновь созданных профессиональных хора и один вокальный ансамбль. В 1990 г. была воссоздана Красноярская епархия и передан (возвращен) Церкви Покровский собор, ставший Кафедральным. Для него также был создан новый хор. Около двадцати (!) человек красноярских музыкантов выступили в качестве авторов новых церковных песнопений, издание которых благословил местный архиерей владыка Антоний (Музыкальная культура..., 2009, с. 90).

Сопоставляя все это с тем, что наблюдалось в то же самое время в других городах, можно сказать, что аналогичная творческая активность имела место только в Москве. Во многих российских центрах, даже имевших в прошлом богатые духовные традиции, активность в этой сфере проявилась гораздо позже.

В числе созданных в Красноярске в начале 1990-х гг. хоровых коллективов был первый в России профессиональный детско-юношеский духовный хор. Он получил наименование «София». Имея двойной статус (он был церковный и муниципальный концертный), он быстро достиг высокого качественного уровня, стал известным, записал пять компакт-дисков (один из них – в Швейцарии), побывал на гастролях в двадцати странах, а в 2006 г. выступил в Большом Кремлевском дворце на открытии Всероссийских Рожде-

ственных чтений. Ориентируясь на него, в других городах России позже возникли подобные коллективы.

Не повторяя все то, что уже было описано историками, хочется отметить повышенную активность красноярских композиторов (членов Красноярской региональной организации СК РФ), которая выделяется на фоне общего падения активности в сфере академической музыки. Думается, что она вряд ли бы могла возникнуть, не будь того «кипения», о котором шла речь. Оно же, в свою очередь, вряд ли бы произошло, не сохрани Красноярск тех традиций и накоплений, которые были сделаны к началу XX в.

Сегодня трудно себе представить культуру России 1990-х и начала 2000-х гг. без красноярского хора «София», а лучшие хоровые сочинения красноярских авторов, записанные на 12 CD, вышедших в пяти городах и двух странах, эксперты относят к лучшим образцам современной отечественной музыки (Музыкальная культура..., 2009, с. 94).

Получив международное признание, сочинения красноярских авторов (разных жанров) издаются за рубежом, а волна упомянутой творческой активности, распространившаяся на все сферы академической музыки, «выносит на поверхность» молодых музыкантов самых разных направлений. Одним из последних фактов в перечне событий новейшего времени стало присвоение красноярскому пианисту, выпускнику Санкт-Петербургской консерватории Сергею Редькину звания лауреата Международного конкурса им. П.И. Чайковского.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>«Общecerковный стиль» – некорректное и не претендующее на смысловую точность выражение, бытующее в среде церковных певчих и регентов. Возникло оно для обозначения множества анонимных песнопений, ориентированных на стиль русских церковных композиторов начала XIX в., и прежде всего – на стиль С. Дегтярёва. Сходным по значению (с некоторым оттенком отрицательной оценочности) является также выражение «дегтяревщина».

<sup>2</sup> Первые свои сочинения он публиковал Москве под псевдонимом П. Иванов, позже (после 1912 г.) присоединив к нему родовую фамилию Радкевич.

<sup>3</sup> У П.И. Иванова-Радкевича до 1917 г. было опубликовано 21 песнопение, у Ф.В. Мясникова – 36, у М.П. Ступницкого – 5. Кроме того, в местных церковных архивах были найдены неизданные их рукописи. В настоящий момент все они опубликованы в нотной серии «Церковные песнопения сибирских композиторов», вышедшей в Красноярске в период с 1999 по 2006 г.

<sup>4</sup> Двое старших сыновей П.И. Иванова-Радкевича – Константин и Александр – были мобилизованы на ускоренные офицерские курсы, открытые в Иркутске, для дальнейшего служения в армии А. Колчака в период его перемеще-

ния по Восточной Сибири. Александр, в связи с болезнью был возвращен домой, а Константин умер от тифа. Всем, кто знал семью П.И. Иванова-Радкевича, об этом было известно (Ванюкова Э., 2009, с. 30).

<sup>5</sup> Боевой офицер-артиллерист, о. Нифонт имел тяжелое ранение ног, на одной из которых он потерял коленную чашечку.

<sup>6</sup> Его назначение в Красноярск отчасти связано с закрытием в эти годы Киево-Печерской лавры, и отправляясь в далекую Сибирь на служение, он спасал часть лаврской библиотеки.

<sup>7</sup> В этот период на фирме «Мелодия» один за другим вышли два альбома виниловых пластинок «К 70-летию...» и «К 75-летию патриарха Пимена». На них были записаны образцы русской духовной музыки «из золотого фонда...» в исполнении хора Московского Богоявленского собора под управлением Г. Харитонова. Больше половины песнопений этих программ находились в репертуаре хора Свято-Троицкого храма в Красноярске. Автор этих строк был свидетелем того, как группы певчих собирались для прослушивания этих записей, анализировали особенности исполнения, и сравнивали с тем, как эти песнопения пелись в Красноярске.

## ЛИТЕРАТУРА

Ванюкова Э. Ивановы-Радкевичи: История семьи в воспоминаниях, письмах, статьях, материалах и документах. Красноярск, 2009. 293 с.

Капран И. Сохранение традиций православной музыкальной культуры в русском Харбине. Владивосток: Дальневост. гос. ун-т, 2006. 12 с.

Левашев Е. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова 1825–1917. Нотография. М.: Техноинфо, 1994. 105 с.

## REFERENCES

Kapran, I. (2006), *Sohranenie tradicij pravoslavnoj muzykal'noj kul'tury v russkom Harbine* [Preservation of traditions of Orthodox musical culture in Russian Harbin], *Dal'nevostochnyj gosudarstvennyj universitet, Vladivostok*. (in Russ).

Levashev, E. (1994), *Tradicionnye zhanry pravoslavnogo pevcheskogo iskusstva v tvorchestve russkih kompozitorov ot Glinki do Rahmaninova 1825–1917. Notografija* [Traditional genres of Orthodox singing art in the works of Russian composers from Glinka to Rachmaninoff 1825–1917].

Музыкальная культура Красноярска / ред. Л. Гаврилова. Т. 1. Красноярск, 2009. 455 с.

Троицкая С. Харбинская епархия, ее храмы и духовенство. К 80-летию со дня учреждения Харбинско-Маньчжурской епархии. Брисбен, Австралия, 2005. 112 с.

Notography], Tekhnoinfo, Moscow. (in Russ).

*Muzykal'naja kul'tura Krasnojarska* (2009), [Musical culture of Krasnoyarsk], vol. 1, ed. L. Gavrilova, Krasnoyarsk. (in Russ).

Troickaja, S. (2005), *Harbinskaja eparhija, ee hramy i duhovenstvo. K 80-letiju so dnja uchrezhdenija Harbinsko-Man'chzhurskoj eparhii* [Harbin diocese, its churches and clergy. On the 80th anniversary of the establishment of The Harbin-Manchurian diocese], Brisbane. (in Russ).

Vanjukova, E. (2009), *Ivanovy-Radkevichi: Istorija sem'i v vospominanijah, pis'mah, stat'jah, materialah i dokumentah* [Ivanov-Radkeviches: family history in memoirs, letters, articles, materials and documents], Krasnoyarsk. (in Russ).

---

#### Сведения об авторе

Пономарёв Владимир Валентинович, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)  
E-mail: paraklit@yandex.ru

#### Author information

Ponomarev Vladimir Valentinovich, Docent, professor of Departament of Music Theory and Composition at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)  
E-mail: paraklit@yandex.ru

Поступила в редакцию 26.09.2019

После доработки 11.10.2019

Принята к публикации 04.12.2019

Received 26.09.2019

Revised 11.10.2019

Accepted for publication 04.12.2019

---

© Дрожжина, М.Н., Царёва, Е.С., 2019

УДК 78

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10038

## ФРАКТАЛЬНЫЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ СИСТЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ<sup>1</sup>

М.Н. Дрожжина<sup>1</sup>, Е.С. Царёва<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

<sup>2</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

**Аннотация.** В настоящей статье предлагается новый подход к методологии музыкально-краеведческих исследований. Его актуальность продиктована необходимостью конструктивно и одновременно задействовать структурные и процессуальные аспекты при изучении процессов музыкальной жизни. Отталкиваясь от присущего музыкальному краеведению особого антропологического акцента, ориентированного на фиксацию роли и значения каждого участника региональной истории, учитывая специфику региональной жизни (зачастую лишённую постоянного пребывания выдающихся лидеров, «замыкающих» на себе культуротворческие процессы), авторы сконцентрировали внимание на поиске возможностей систематизации и осмысления внешне хаотичных процессов, движимых в основном коллективными усилиями участников. Показано, что предложенный фрактальный подход (в основе которого лежит авторская концепция математика Б. Мандельброта), в течение последних десятилетий уверенно применяемый в научно-гуманитарной сфере, может быть экстраполирован в область музыкального краеведения. Впервые здесь задействован его понятийный аппарат, апробированный в гуманитарных науках и помогающий представить систему академических музыкальных традиций как пространственно-временную модель, где человек (носитель академических музыкальных традиций) является фракталом, социальные связи и отношения интерпретируются как фрактальные цепочки, культурная диффузия (благодаря которой происходит расширение ареала функционирования общеевропейской академической музыкальной модели) выступает фрактальным процессом, синхронный срез локальной музыкальной жизни – паттерном, региональная музыкальная система (культура, где базовые элементы «откристаллизованы», сформированы, функционируют и способны к самовоспроизводству) – мультифракталом. Это позволяет демонстрировать подобие и значимость разноуровневых явлений, процессов и структур, не умаляя их роли в масштабе целого. Междисциплинарный фрактальный подход служит искомой «оптикой», необходимой для анализа складывающегося «антропологического узора» региональной музыкальной жизни (где незаменим каждый участник), осмысления во всем многообразии ее динамичных, событийно-процессуальных проявлений и системного моделирования.

**Ключевые слова:** академические музыкальные традиции, региональная музыкальная система, антропологический поворот, фрактальный подход.

**Конфликт интересов.** Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Дрожжина, М.Н., Царёва, Е.С. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 167–180. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10038.

---

## FRactal Approach to the Analysis of the System of Regional Academic Musical Tradition

M.N. Drozhzhina<sup>1</sup>, E.S. Tsareva<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

<sup>2</sup> Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**Abstract.** This article proposes a new approach to the methodology of music and local lore research. Its relevance is dictated by the need to constructively and simultaneously involve structural and procedural aspects in the study of the processes of musical life. Starting from the special anthropological emphasis inherent in musical local lore, focusing on fixing the role and importance of each participant in regional history, taking into account the specifics of regional life (often deprived of the constant presence of outstanding leaders, «closing» the cultural processes), the authors focused on the search for opportunities for systematization and understanding of seemingly chaotic processes, driven mainly by the collective efforts of participants. It is shown that the proposed fractal approach (which is based on the author's concept of mathematician B. Mandelbrot), which has been confidently applied in the scientific and humanitarian sphere for the last decades, can be extrapolated to the field of musical local lore. First time here, it involved the conceptual framework tested in the Humanities and helps to introduce the system of academic musical traditions as a spatial-temporal model, where people (the carrier of academic musical traditions) are fractals social connections and relations are interpreted as fractal chains, cultural diffusion (due to which there is an expansion of the area of functioning of the pan – European academic musical model) acts as a fractal process, a synchronous slice of local musical life – a pattern, a regional musical system (a culture where the basic elements are «crystallized», formed, functioning and capable of self-reproduction) is a multifractal. This allows us to demonstrate the similarity and importance of multi-level phenomena, processes and structures, without detracting from their role in the scale of the whole. Interdisciplinary fractal approach serves as the desired «optics» necessary for the analysis of the emerging «anthropological pattern» of regional musical life (where each participant is indispensable), understanding in all the diversity of its dynamic, event-process manifestations and system modeling.

**Keywords:** academic musical traditions, regional musical system, anthropological turn, fractal approach.

**Conflict of interests.** The authors declare the absence of conflict of interest.

**For citation:** Drozhzhina, M.N., Tsareva, E.S. (2019), «Fractal approach to the analysis of the system of regional academic musical traditions», *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 167–180. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10038. (in Russ).

---

Академические музыкальные традиции (независимо от их пространственной принадлежности) в силу своего генезиса зиждутся на системе норм, образцов музыкального языка, мышления и институтов, сложившейся в европейском профессиональном письменном искусстве Нового времени. Их функционирование и развитие предполагают наличие сложной структуры

музыкально-общественной коммуникации, где присутствуют связанные между собой академическое композиторское творчество, исполнительство, образование, слушательская аудитория, которые, в свою очередь, становятся целыми системами для элементной базы более низкого порядка. Комплекс этих базисных компонентов составляет инфраструктуру системы академиче-

ских музыкальных традиций, обеспечивая создание, сохранение, трансляцию, воспроизводство культурных ценностей. В статье для облегчения изучения формирования и реального действия сложной многокомпонентной структурно-функциональной системы академических музыкальных традиций мы используем замещающее ее понятие модели в качестве относительно упрощенного абстрактного схематичного отображения исследуемого объекта и процессов, при этом адекватно отражающего присущие пространственно-временные параметры.

Зарождение, формирование и развитие традиций в музыкальной культуре происходит, по мнению А.Н. Сохора, в процессе «реального функционирования, динамической взаимосвязи всех элементов системы музыкальной культуры в конкретных социально-исторических условиях», по словам исследователя и являющего собой музыкальную жизнь (1980, с. 120). «Деятельностную» специфику музыкальной жизни и «нормативную» основу музыкальной культуры В.П. Фомин связывает и одновременно разграничивает понятиями «становления» и «ставшего», имея в виду, что музыкальная жизнь есть «способ существования музыкальной культуры», а музыкальная культура – «"прожитая", реализованная и открытая» (1977, с. 10–11).

Таким образом, анализ конкретных локальных моделей академических музыкальных традиций предполагает поиск адекватных подходов, способных раскрыть специфику музыкальной жизни во всем многообразии проявлений ее структурных и процессуальных

параметров. Основной задачей, стоящей перед исследователем, по мнению авторов настоящей статьи, выступает необходимость отразить значение человеческого фактора, наиболее отчетливо – через судьбы конкретных людей – явленного в русле краеведческих изысканий.

Изложенное обусловило необходимость предварительно обозначить своеобразную «точку опоры», которой является так называемый «антропологический поворот» в исторической науке<sup>2</sup>, в последних десятилетиях XX – начале XXI в. раскрывающий новый потенциал антропологического ракурса. Историческая антропология вызвала осмысление истории как реализации «индивидуальных стратегий взаимодействующих субъектов» (Побережников И., 2012), перенесение акцента в исследованиях на анализ человеческого фактора, а также широкое использование методов, заимствованных из социальной и культурной антропологии. Это нашло отражение в трудах зарубежных и российских ученых, среди которых: К. Гинзбург, Э. Гренди, Дж. Леви, М. Манн, Т. Скокпол, Ч. Тилли, Л.П. Репина, О.М. Шутова<sup>3</sup>. И.В. Побережников подчеркивает особую продуктивность антропологического аспекта при изучении социальных трансформаций в истории (2012).

Однако наиболее полно потенциал означенного антропологического подхода (по мнению авторов настоящей статьи) можно раскрыть в русле краеведческих изысканий (связанных с жизнью конкретного локуса), в нашем случае – музыкальных, что позволяет зафиксировать значимость и роль каждого участника, независимо

от масштаба его личностного вклада. Это тем более значимо с учетом того, что (в отличие от столицы) провинция нередко лишена стабильного и постоянного присутствия конкретных, особо выдающихся фигур, сосредотачивающих в своих руках право принятия решений и влияния на события. Однако и на периферии, подобно центру, культуротворческие процессы зачастую катализируются лидерами, масштаб личности которых по своей значимости для развития локуса в некотором роде тождествен вкладу великих деятелей, создающих национальную и мировую историю, и сконцентрированных в столицах. И все же, учитывая постоянный дефицит высококвалифицированных творческих кадров с определенным набором качеств в провинции, при уходе означенных лидеров зачастую не происходит передачи эстафеты, создается трудновосполнимая лакуна, которая может серьезно отразиться на состоянии одного из выстроенных элементов в общей модели академических музыкальных традиций. Адаптационные социокультурные механизмы приводят к тому, что локальная музыкальная жизнь протекает, как правило, в коллективном взаимодействии (где важен каждый участник), образуя «антропологическую мозаику», наполняя и формируя региональную музыкальную культуру.

Напомним, что изучение региональной музыкальной жизни предусматривает использование синхронического и диахронического методов анализа. Следовательно, необходим адекватный подход, позволяющий конструктивно задействовать одновременно структурный и процессуальный аспекты.

В этой связи концептуальное значение приобретает понятие «фрактала», объединяющего в один целостный феномен огромное многообразие линий действий индивидов, формирующих и множащих структурный контекст, создавая в результате мультикомплекс социального функционирования академических музыкальных традиций.

Понятие «фрактал» (от лат. fractus – дробленный, сломанный, разбитый) было введено в 1975 г. математиком Бенуа Мандельбротом. В одной из своих последних работ Б. Мандельброт определяет фракталы как неправильные, шероховатые, пористые или раздробленные объекты (математические, природные или созданные человеком), форма которых воспроизводится в любом масштабе, и где каждый малый участок фрактального объекта представляет собой ключ к целой конструкции (2004, с. 50–51). Наряду с главнейшим определяющим свойством фракталов – самоподобием<sup>4</sup>, характерными признаками выступают иерархичность, нетривиальность структуры на любом этапе, итерационность (многократное повторение алгоритма), рекурсивность (конечные результаты каждого цикла являются начальными данными для следующего), масштабная инвариантность (скейлинг или масштабирование – возможность воспроизводить объект при изменении масштабов). Немаловажно то, что фракталы подразумевают под собой не только фигуры, модели, но и движение, процессы<sup>5</sup>.

Подобные свойства фракталов способствовали распространению теории в мировом исследовательском поле (в том числе и российском), а затем были экстраполированы в различные

научные сферы. В последние десятилетия фрактальный подход доказывает перспективность не только в естественно-научном дискурсе (математике, физике, химии, биологии, анатомии), но и в экологии, экономике, социологии, истории, философии, психологии, культурологии, литературоведении, теоретическом музыкознании и др.<sup>6</sup> И это оправданно: фрактальная концепция способна дать представление о сложных системных объектах и динамических процессах, а ее универсальность и многомерность претендуют на парадигмальный статус в науке нового столетия: «фракталы как математические объекты получают онтологический смысл и становятся элементами системы нелинейно-динамической картины мира» (Мартынович К., 2011, с. 19). Перспективность использования фрактальной теории в работе с историческими данными убедительно подчеркивается Д.С. Жуковым и С.К. Ляминим: «В историческом исследовании лавинообразное увеличение эмпирических фактов нередко приводит исследователя в теоретический тупик. Фрактальная геометрия, напротив, позволяет свести все множество фактов к определенной закономерности, и что более важно – утверждает объективное наличие этой закономерности. <...> фрактальность исторических явлений есть и онтологическая данность, и гносеологическая модель одновременно» (2007, с. 101). Подчеркнем, что в музыкальном краеведении фрактальный подход задействован впервые.

Обратимся к понятийному аппарату междисциплинарного фрактального подхода, широко распространенному на гуманитарные науки. Фракталь-

ная структура состоит из паттернов разного масштаба, которые в той или иной особенности повторяют характерные особенности целого (Николаева Е., 2016, с. 144). Сложные неоднородные фрактальные комплексы, образованные с помощью различных паттернов и последовательно сменяющих друг друга алгоритмов их «сложения», называются мультифракталами (Николаева Е., 2017, с. 25).

В контексте настоящей статьи важно подчеркнуть, что применение фрактального подхода в таких областях гуманитарного знания, как культурология, социология, философия актуализирует значимость антропологического аспекта исследований. Пониманию этого способствуют рассуждения Е.В. Николаевой, которая отмечает: «социокультурные системы любого типа рассматриваются как фракталы и мультифракталы, т. е. как самоподобные объекты, которые имеют дробную размерность и состоят из паттернов, последовательно воспроизводящихся в той или иной степени подобия на каждом из нисходящих структурных уровней» (2017, с. 8–9). В данном аспекте появляется возможность представить фрактальный паттерн как средство демонстрации не только пространственных форм и структурных связей, но и нематериальных явлений, в том числе типов и результатов человеческого мышления, поведения.

Встречающееся в научной литературе понятие «культурный фрактал», по определению австралийского ученого П. Даунтона, отражает «конфигурации всех существенных характеристик его культуры» (цит. по: (Николаева Е., 2017, с. 22)). Однако этот термин, об-

ладающий широким содержанием, несколько обезличен и не подчеркивает роль непосредственного творца культуры – человека. В связи с акцентированием антропологического фактора, в настоящей статье более уместны представления Е.В. Николаевой, называющей фракталы социокультурного характера **концептуальными**, поскольку подобие во многих из них выражается не столько на уровне «конструктивных паттернов» и «пространственных рекурсий», «тем или иным образом связанных с культурой», сколько «на уровне идей и концептов, общих для некоторой социокультурной, философской и т. п. системы и ее составляющих: символы, социальные и культурные элементы и пр.» (2017, с. 23). Исследователь отмечает, что концептуальные фрактальные паттерны, подобие которых базируется на идейных, понятийных и ментальных конструкциях, «выступают в качестве рекурсивных элементов разнообразных социокультурных практик в контексте всей (локальной или глобальной) культуры, т. е. как часть (мульти)фрактала культуры» (Николаева Е., 2017, с. 23).

Е.В. Николаева приходит к мысли о существовании «фрактальных формул локальных культур», которые «оказываются частным случаем единой формулы мировой культуры человечества»: «подобно тому, как генетический код человека реализуется в рамках единого вида *Homo Sapiens* с множеством расовых, национальных, родовых и прочих антропологических вариантов, единая “формула” человеческой культуры, благодаря особым национальным “переменным” развертывания посредством частных, в том числе мультифрактальных алгоритмов,

в удивительное множество локальных культур, воплощенных в самые разные символические и материальные формы» (2016, с. 146). Данное направление получает развитие в исследованиях О.Ю. Исопескуль, трактующей все существующее культурное пространство как иерархичную фрактальную структуру (2012).

В рамках фрактальной парадигмы социум мыслится как «протяженный пространственно-временной фрактал, где основным носителем активности (“горючим материалом” среды) является сознание человека» (Кучин И. и др., 2001). Неслучайно в ряде исследований сам человек рассматривается в качестве фрактальной единицы (Ерошенко Т., 2014). Небезынтересна позиция А.И. Тишина и Т.М. Эгембердиева, согласно которой «человек в своей деятельности предстает очень сложным самоорганизующимся и преобразующим мир фракталом. Все развитие культуры видится нам как развитие фрактальности человека» (2001). Согласно выводам В.В. Скопцова, фрактал – «цепочки, возникающие между членами социума в процессе человеческих отношений» (Скопцов В.). Однако, с нашей точки зрения, если человека рассматривать мельчайшей единицей социокультурного целого и одновременно как фрактал, то все общественные связи и отношения образуют **фрактальные цепочки**.

Опираясь на опыт исследователей, развивающих принципы междисциплинарной фрактальной концепции, обратимся к сфере музыкального краеведения, проецируя на нее изложенные выше наблюдения. Обозначенная в начале статьи многокомпонентная инфраструктура, необходимая для развития

и функционирования академического музыкального искусства, базируется на таких блоках, как академическое композиторское творчество, исполнительство, образование, слушательская аудитория. При условии системной развитости, «разветвленности» каждого элемента она являет собой идеальную модель академических музыкальных традиций, получая полноценную реализацию в крупнейших мировых культурных центрах, а на периферии – адаптивный к местным условиям, возможностям и потребностям вариант. Изменения наблюдаются как в диахронном, так и в синхронном плане. Это выражается в усеченном «наборе» ее компонентов, состоянии и специфике каждого элемента, несоразмерности их развития.

Означенная модель несет в себе также функции единой **фрактальной «формулы»** развития академического музыкального искусства, носителем которой является человек. Структурируя сложение по ее образу и подобию всего множества производных региональных систем академических музыкальных традиций, «формула» посредством своих носителей, их индивидуальных и национальных качеств, одновременно получает модификационные претворения на различных локальных уровнях. Стремление соответствовать эталону лежит в основе формирования и развития академических музыкальных традиций. Упомянутая модель – «эталонная» схема, но ее реализация и воплощение бесконечным спектром индивидуально-личностных линий и алгоритмами действий порождает новые сложные структуры, включенные в мировое культурное пространство

и обладающие уже собственной уникальной спецификой.

Таким образом, территориальное расширение ареала функционирования общеевропейской академической музыкальной модели способствует формированию новых региональных культурных систем с генетической опорой на заданную формулу. Фрактальная призма обналичивает самоподобие в процессуальном и структурном аспектах: относительная общность законов развития структуры и инвариантность формы в различных пространственно-временных измерениях. Вместе с тем самоподобие здесь проявляется не на уровне простого копирования и масштабирования, а получает более сложную фрактальную интерпретацию<sup>7</sup>.

Учитывая существующую связь фрактала с такими понятиями, как «первооснова, атом, молекула, клетка, ячейка» (Ерошенко Т., 2014, с. 149), в нашей концепции **фракталом** выступает человек с его индивидуальным духовным потенциалом и творческой активностью – носитель академических музыкальных традиций исполнительства, композиторского творчества, образования, восприятия культурных ценностей. Человек – первооснова, атом социокультурной мультиструктуры, которую он формирует по принципам самоподобия, генерируя и реализуя свои идеи. В нем заключен «генетический код» развития музыкальной жизни. Творческая личность выступает «ключом» к окружающей музыкальной действительности, которую она одновременно отражает и воспроизводит. Эти заключения несколько созвучны теории медиа, предложенной М. Маклюэном (вне фрактальной кон-

цепции), трактующей любые средства коммуникации как «расширение человека». Согласно его выводам, «все технологии суть расширения наших физических и нервных систем, нацеленные на увеличение энергии и повышение скорости» (Маклюэн М., 2003, с. 47). Упомянутые расширения являются продолжением человека, они воспроизводят функции, присущие соответствующим органам, т. е. образуются согласно принципу самоподобия.

В данном контексте также интересны выводы Г.М. Кравченко, С.Э. Васильева и Л.И. Пудановой, представленные в статье «Парадигма фрактальных структур». Ученые, занимающиеся 3D-моделированием фракталов, выходят за рамки технических наук. Трехмерный фрактал Мандельброта исследуется ими послойно, при этом каждый последующий слой трактуется этапом эволюции фрактала («от сферы до бесконечно развивающейся, самоподобной сложной фрактальной объемной структуры») и сравнивается с буддийскими мандалами и архитектурой пагод. Исследователи констатируют, что «мандалный фрактал» является геометрически-философским символом, который способен получать широкую онтологическую интерпретацию, в том числе в области социокультурных отношений, где центром структуры выступает человек (Кравченко Г. и др., 2017).

С определенной долей условности экстраполируем приведенную выше метафору трехмерного фрактального моделирования на рассматриваемый музыкально-краеведческий материал. Творческие личности становятся системообразующим центром формообразования региональной музыкальной

жизни и культуры, которое во многом осуществляется благодаря рекурсивным процедурам множества алгоритмов по сохранению, развитию и воспроизводству традиций. Предшествующий акт творческой практики, согласно личностно-заданному алгоритму, – начало нового цикла создания музыкальных ценностей. Трансляция традиций академического музыкального искусства (своего рода культурная эстафета) как по исторической горизонтали (в рамках одного временного отрезка), так и по вертикали (от поколения к поколению), подчиняясь фрактальному принципу, предполагает не только тождественное самоподобие, обуславливая сохранение ценностей, но и широчайший спектр вариаций, обеспечивая динамику развития музыкальной жизни. Каждый ее «слой» отличается от предыдущего, образуя свой собственный уникальный «узор» и выступая очередным эволюционным этапом.

Среди процессов распространения академических музыкальных традиций на новых пространственных территориях ведущее значение приобретает культурная диффузия. В современной науке она определяется как «распространение культурных достижений» (определение Ю.И. Семёнова (Культурология..., 1998, с. 177–178)), «заимствование культурных инноваций от одних сообществ другими» (А.Я. Флиер, М.А. Полетаева (2008, с. 41)), взаимное или однонаправленное «проникновение культурных черт и комплексов из одного общества в другое при их соприкосновении – культурном контакте» (определение А.И. Кравченко (2003, с. 76)), «перетекание культурных элементов или целых культурных комплексов и кон-

фигураций между различными культурами» (П. Штомпка (2005, с. 267)). В последние десятилетия все больше происходит «очеловечивание» процесса культурной диффузии, что во многом отражает общий «антропологический поворот» в науке. Общеизвестно, что она протекает более активно при персонализированном контакте, который эволюционирует от однонаправленного состояния «донор-реципиент» до двунаправленного процесса личностного взаимодействия «учитель–ученик» и даже равноправного диалогического общения в контексте уже возможной культурной интеграции.

Культурная диффузия является одним из фрактальных процессов, в основе которого лежит тиражирование самоподобия в широком диапазоне пространственно-временных параметров. Социальные отношения, обусловленные культурной диффузией и приводящие к трансляции и трансплантации модели академических музыкальных традиций, интерпретируются как **фрактальные цепочки**.

Синхронный срез музыкальной жизни являет собой определенный **паттерн**. В нем представлен некий структурный комплекс, обеспечивающий функционирование и развитие академических традиций в обществе в каждый конкретный исторический момент. Этот одномоментный срез жизни напоминает фотографию. Симптоматично, что современный польский исследователь П. Штомпка в предложенной им концепции новой «третьей социологии», где главным объектом исследования выступает обычная повседневная жизнь, выделяет в ведущие методы не опросы, а фотографию – способную, по

словам ученого, одновременно отразить и зафиксировать динамику действия и структурный контекст (2009).

Каждый блок очерченной выше модели-формулы, представленный той или иной стадией своего развития, составляет сегмент фрактального паттерна как синхронного среза локальной музыкальной жизни в конкретный момент времени. На периферии формирования названных блоков-сегментов происходит не синхронно, последовательность их появления и развития также отличается региональной спецификой. Исторически в первую очередь начинается становление исполнительства и слушательской аудитории. Системное формирование местного композиторского творчества и профессионального музыкального образования «запаздывает». Они требуют совокупности многих условий и складываются на более высоких ступенях общей эволюции музыкальной жизни каждого конкретного города или региона. При этом становление профессионального музыкального образования лежит в основе успешного процесса освоения академической модели на новых географических территориях, формирования ее локальных составляющих и сложения их в полноценную систему, «жизнестойкую» и приспособленную к региональным особенностям функционирования. Посредством музыкальных учебных учреждений некогда новые, «чужие» традиции становятся «своими», обеспечивается их сохранение, трансляция, преемственность и воспроизводство в регионе.

Различные по составу сегментов и алгоритмам их развития «вложенные» паттерны представляют эволю-

ционную череду рекурсивных синхронных срезов музыкальной жизни. Посредством самоорганизации и институционализации (как двух ведущих процессов морфогенеза) паттерны складываются в трехмерный **мультифрактал** – модель академических музыкальных традиций, соединяющую в 3D-измерении горизонталь и вертикаль истории. Данный комплекс традиций совпадает с определением музыкальной культуры, которая, по мысли В.П. Фомина, есть «откристаллизованная в нормах музыкальная жизнь» (1977, с. 10–11).

Мультифрактал – это зрелая стадия развития музыкальной действительности, которая характеризуется наличием сложившейся системы, где все блоки-сегменты паттернов функционируют. Маркером определения мультифрактала в статусе культуры выступает свойство аутопоэзиса – способность к самовоспроизводству, а вместе с этим к широкому распространению, тиражированию академических музыкальных ценностей и «продвижению» комплекса традиций за пределы локуса. Механизмы аутопоэзиса запускаются в результате сложения системы профессионального музыкального образования. Благодаря «возможности профессионального обучения композиторских и исполнительских кадров на местах формируется новый центр» (Дрожжина, 2004, с. 89), обрастающий «своей» периферией, создавая бесконечность амбивалентно-иерархичных связей во фрактальном измерении.

Фрактальная оптика способствует новому осмыслению аспектов относительности и взаимозамещения центра и периферии, что раскрывается под воздействием изменения масштаба наблю-

дения – приближении или отдалении к локусу на карте мировой, национальной или региональной музыкальной жизни. В той или иной мере сформированная фрактальная структура – региональный вариант модели академических музыкальных традиций – может одновременно выступать и культурным центром, и периферией.

Завершая изложение, подчеркнем следующее. Динамика региональной музыкальной жизни отличается пунктирностью «темпоритма» развития академических традиций. Тем сложнее определить мобильную структуру фрактального паттерна, отдаленного от исследователя на длительные временные дистанции. Разрозненность, а иногда и полное отсутствие необходимых исторических источников во многих случаях не позволяют адекватно зафиксировать фрактальный сегмент, который может менять свою структуру ежедневно. Чем ближе к научному вниманию исторический период, тем больше возможности описать синхронный срез музыкальной жизни с точной фиксацией составляющих фракталов (конкретных людей). На уровне мультифрактала, где формы получают кристаллизацию и упорядоченность, выстраиваясь в музыкально-культурную систему, легче изобразить структуру, так как в этом случае детализация отходит на второй план.

Фрактальный подход позволяет осмыслить систему региональных академических традиций, отражая совокупность и взаимосвязь элементов и структурно-функциональные свойства. Он дает возможность обнаружить закономерности в хаотичности процессов музыкальной жизни и не только системно отразить разные уровни абстрактной

пространственно-временной модели, но и представить ее как живой организм,

созданный усилиями конкретных людей в их совместной деятельности.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, Правительства Красноярского края, Красноярского краевого фонда науки в рамках научного проекта «Художественное образование как фундамент художественной жизни Сибири» № 19-412-240002.

<sup>2</sup> Данный теоретический подход, акцентирующий взаимодействие между индивидами, активно проявляет себя и за пределами исторической науки. «Антропологическая призма» широко задействуется в работах культурологов и социологов: Р.Е. Гергилова, В.Б. Голофаства, П. Штомпки, Э. Роджерса, Н. Элиаса и др.

<sup>3</sup> Одна из первых попыток адаптации обозначенного «антропологического поворота» с использованием биографического метода в отечественном историческом музыковедении представлена в статье М.Н. Дрожжиной (2017). Метод интерпретативной биографии в контексте микроисторического или историко-антропологического подхода лег в основу диссертационного исследования И.В. Герасимовой (2010).

<sup>4</sup> Идеально самоподобные фракталы – это абстрактные, искусственные объекты, которые еще называют регулярными или детерминированными. В природе и обществе строгое подобие не встречается. Реально существующие фрактальные объекты иногда классифицируют как сто-

хастические фракталы или квазифракталы. Они обладают свойством масштабной инвариантности, не будучи полностью самоподобными, их закономерность построения не является абсолютной, а сочетается со случайными отклонениями (Жуков Д. и др., 2007, с. 48–49), также математическому фракталу присуща бесконечная делимость, а реальные – «ограничены и лишены бесконечно малых деталей» (Мандельброт Б., 2004, с. 59).

<sup>5</sup> Соединению в рамках понятия фрактала формы и процесса посвящено высказывание математика А.В. Волошинова: «Фрактал не есть конечная форма <...> а есть закон построения этой формы. Фрактал аккумулирует в себе идею роста. Фрактал есть ген формообразования» (2000, с. 73).

<sup>6</sup> Фрактальный подход используется в русле синергетической парадигмы и вне ее. Среди последователей первого пути назовем В.Э. Войцехович, Т.И. Ерошенко, О.Ю. Исопескуль, второго – О.И. Елхова, Е.В. Николаева, Д.С. Жуков, С.К. Лямин и др. Авторы настоящей статьи придерживаются последнего варианта.

<sup>7</sup> Самоподобие во фрактальной структуре часто не сводится, как замечают А.И. Тишин и Т.М. Эгембердиев, лишь к «идентичности, а предполагает широчайший спектр вариаций от тождественности до “размытости”, граничащей с неподобием» (2001).

### ЛИТЕРАТУРА

Волошинов А.В. Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. 399 с.

Герасимова И.В. Николай Дилецкий: Творческий путь композитора XVII века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 19 с.

Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Дис. ...

### REFERENCES

Drozhhina, M.N. (2004), *Molodye nacional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak javlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [Young national composing schools of the East as a phenomenon of musical art of the XX century], D. Sc. Thesis, Novosibirsk. (in Russ).

Drozhhina, M.N. (2017), “Тухфа Фазилова дар сарогози операи тоҷик”, Анъана меросбари дар фарганги театри мусикии мардумони осӣи

д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2004. 346 с.

Дрожжина М.Н. Тухфа Фазилова дар сарогози операи тоҷик // Анъана меросбари дар фарганги театрию мусикии мардумони осӣёи маркази: дируз ва имруз. Душанбе, 2017. С. 65–80.

Ерошенко Т.И. Методологические перспективы дидактического моделирования социологии // Вестн. МГУКИ. 2014. № 5. С. 148–151.

Жуков Д.С., Лямин С.К. Метафоры фракталов в общественно-политическом знании. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007. 136 с.

Исопескуль О.Ю. Фрактальная природа организационной культуры // Управление экономическими системами. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fraktalnaya-priroda-organizatsionnoy-kultury> (дата обращения: 10.09.2019).

Кравченко А.И. Культурология: Учеб. пособие для вузов. 4-е изд. М.: Акад. проект, 2003. 496 с.

Кравченко Г.М., Васильев С.Э., Пуданова Л.И. Парадигма фрактальных структур // Инженер. вестн. Дона. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradigma-fraktalnyh-struktur> (дата обращения: 30.08.2019).

Культурология. XX век: Энцикл.: В 2 т. / Гл. ред. С.Я. Левит. СПб.: Университет. кн., 1998. Т. 1. 447 с.

Кучин И.А., Лебедев И.А. Фракталы и циклы социальных процессов // Материалы V Всероссийского научного семинара «Самоорганизация устойчивых целостностей в природе и обществе». 2001. URL: <http://www/lpur.tsu.ru/Public/a0101/index2001.htm> (дата обращения: 30.08.2019).

Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.

Мандельброт Б. Фракталы, случай и финансы. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2004. 256 с.

Мартынович К.А. Нелинейно-динамическая картина мира: Онтологические смыслы и методологические возможности: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2011. 25 с.

Николаева Е.В. Концепция фрактальности в постнеклассической философии культуры // Философия и культура. 2016. № 1. С. 142–149. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.1.17512.

Николаева Е.В. Фракталы городской культуры. СПб.: Страта, 2017. 264 с.

маркази: дируз ва имруз, Dushanbe, pp. 65–80. (in Russ).

Eroshenko, T.I. (2014), “Methodological perspectives of didactic modeling of sociology”, *Vestnik MGUKI* [Bulletin of MGUKI], no. 5, pp. 148–151. (in Russ).

Flier, A.Ja., Poletaeva, M.A. (2008), *Tezaurus osnovnyh ponjatij kul'turologii* [Thesaurus of the basic concepts of cultural studies], MGUKI, Moscow. (in Russ).

Fomin, V.P. (1977), *Muzykal'naja zhizn' kak problema teoreticheskogo muzykoznanija* [Musical life as a problem of theoretical musicology], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow. (in Russ).

Gerasimova, I.V. (2010), *Nikolaj Dileckij: Tvorcheskij put' kompozitora XVII veka* [Nikolai Diletsky: the Creative path of the composer of the XVII century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow. (in Russ).

Isopeskul', O.Ju. (2012), “Fractal nature of organizational culture”, *Upravlenie jekonomicheskimi sistemami* [Management of economic systems], available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fraktalnaya-priroda-organizatsionnoy-kultury> (Accessed 10 September 2019). (in Russ).

Kravchenko, A.I. (2003), *Kul'turologija* [Culturology], 4 ed., Akademicheskij proekt, Moscow. (in Russ).

Kravchenko, G.M., Vasil'ev, S.Je., Pudanova, L.I. (2017), “Paradigm of fractal structures”, *Inzhenernyj vestnik Dona* [Don's engineering Bulletin], no. 4, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradigma-fraktalnyh-struktur> (Accessed 30 August 2019). (in Russ).

Kuchin, I.A., Lebedev, I.A. (2001), “Fractals and cycles of social processes”, *Materialy V Vserossijskogo nauchnogo seminar "Samooorganizacija ustojchivyh celostnostej v prirode i obshhestve"* [Materials of the V all-Russian scientific seminar «Self-organization of sustainable integrity in nature and society»], available at: <http://www/lpur.tsu.ru/Public/a0101/index2001.htm> (Accessed 30 August 2019). (in Russ).

*Kul'turologija. XX vek* (1998) [Culturology. The twentieth century], ed. S.Ja. Levit, vol. 1, Universitetskaja kniga, Saint Petersburg. (in Russ).

Makljuven, M. (2003), *Ponimanie media: Vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding media: External human extensions], translated by V. Nikolaev, KANON-press-C, Kuchkovo pole, Moscow, Zhukovsky. (in Russ).

Mandel'brot, B. (2004), *Fraktaly, sluchaj i finansy* [Fractals, case and finance], NIC “Reguljarnaja i haoticheskaja dinamika”, Moscow. (in Russ).

Побережников И.В. Человек в условиях социальных трансформаций: Концептуальные интерпретации // Урал. ист. вестн. 2012. № 3. С. 4–13.

Скопцов В.В. Социальный фрактал как фактор минимизации уровня неопределенности в социуме. URL: <https://psyfactor.org/lib/sf.htm> (дата обращения: 03.09.2019).

Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст.: В 3 т. Л., 1980. Т. 1. 296 с.

Тишин А.И., Эгембердиев Т.М. Фрактальность человека // Материалы V Всероссийского научного семинара «Самоорганизация устойчивых целостностей в природе и обществе». 2001. URL: <https://docplayer.ru/70533410-Fraktalnost-cheloveka.html> (дата обращения: 30.08.2019).

Флиер А.Я., Полетаева М.А. Тезаурус основных понятий культурологии: Учеб. пособие. М.: МГУКИ, 2008. 343 с.

Фомин В.П. Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. 22 с.

Штомпка П. Социология. Анализ современного общества: Пер. с польск. С.М. Червонной. М.: Логос, 2005. 664 с.

Штомпка П. В фокусе внимания повседневная жизнь. Новый поворот в социологии // Социол. исслед. 2009. № 8. С. 3–13.

Martynovich, K.A. (2011), *Nelinejno-dinamicheskaia kartina mira: Ontologicheskie smysly i metodologicheskie vozmozhnosti* [Nonlinear-dynamic picture of the world: Ontological meanings and methodological possibilities], abstract of Cand. Sc. Thesis, Saratov (in Russ).

Nikolaeva, E.V. (2016), “The concept of fractality in post-non-classical philosophy of culture”, *Filosofija i kul'tura* [Philosophy and culture], no. 1, pp. 142–149. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.1.17512. (in Russ).

Nikolaeva, E.V. (2017), *Fraktaly gorodskoj kul'tury* [Fractals of urban culture], Strata, Saint Petersburg. (in Russ).

Poberezhnikov, I.V. (2012), “Man in the conditions of social transformations: Conceptual interpretations”, *Ural'skij istoricheskij vestnik* [Ural historical bulletin], no. 3, pp. 4–13. (in Russ).

Shtompka, P. (2005), *Sociologija. Analiz sovremennogo obshhestva* [Sociology. Analysis of modern society], translated by S.M. Chervonnaja, Logos, Moscow. (in Russ).

Shtompka, P. (2009), “The focus is on everyday life. A new turn in sociology”, *Sociologicheskie issledovaniia* [Sociological research], no. 8, pp. 3–13. (in Russ).

Skopcov, V.V. *Social'nyj fraktal kak faktor minimizacii urovnja neopredelennosti v sociume* [Social fractal as a factor of minimizing the level of uncertainty in society], available at: <https://psyfactor.org/lib/sf.htm> (Accessed 03 September 2019). (in Russ).

Sohor, A.N. (1980), *Voprosy sociologii i jestetiki muzyki* [Questions of sociology and aesthetics of music], vol. 1, Leningrad. (in Russ).

Tishin, A.I., Jegemberdiev, T.M. (2001), “The fractality of a person”, *Materialy V Vserossijskogo nauchnogo seminaru “Samoorganizacija ustojchivyh celostnostej v prirode i obshhestve”* [Materials of the V all-Russian scientific seminar «Self-organization of sustainable integrity in nature and society»], available at: <http://www/lpur.tsu.ru/Public/a0101/index2001.htm> (Accessed 30 August 2019). (in Russ).

Voloshinov, A.V. (2000), *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and art], Prosveshhenie, Moscow. (in Russ).

Zhukov, D.S., Ljamin, S.K. (2007), *Metafori fraktalov v obshhestvenno-politicheskom znanii* [The metaphor of fractals in the social and political knowledge], Izdatel'stvo TGU im. G.R. Derzhavina, Tambov. (in Russ).

**Сведения об авторах**

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: mika\_d@mail.ru

Царёва Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, и. о. заведующего кафедрой оркестровых струнных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: evatcareva@gmail.com

**Authors information**

Drozhhina Marina Nikolaevna, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: mika\_d@mail.ru

Tsareva Evgenia Sergeevna, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor, acting Head of the Department of Orchestral String Instruments at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: evatcareva@gmail.com

Поступила в редакцию 30.09.2019

После доработки 25.11.2019

Принята к публикации 05.12.2019

Received 30.09.2019

Revised 25.11.2019

Accepted for publication 05.12.2019

© Волкова П.С., Выбыванец Э.В., 2019

УДК 7.08

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10039

## «БОЛЕРО» МОРИСА РАВЕЛЯ В ПРОСТРАНСТВЕ СИНТЕТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

П.С. Волкова<sup>1</sup>, Э.В. Выбыванец<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Кубанский государственный аграрный университет им. И.Т. Трубилина, Краснодар, 350044, Российская Федерация

<sup>2</sup> Детская школа искусств № 12, Краснодар, 350075, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье представлен опыт осмысления музыки «Болеро» М. Равеля, включенного в синтетический художественный текст. Это фрагмент полнометражного фильма “Allegro non troppo” / «Не слишком весело» (Италия, 1976), совмещающего в своем пространстве анимацию и игровое кино, анимация “March of the Dinosaurs” / «Марш динозавров» (GrebogTV, 2015), а также анимация “Sinfonia” / «Синфония» (Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 1984). Цель работы – осуществить корреляционный анализ художественных образцов с тем, чтобы выяснить, какова роль бессмертного творения М. Равеля в пространстве синтетического художественного целого, основанного на взаимодействии музыкального и визуального рядов. При этом в одном случае речь идет о драматургической функции музыки, в другом – о функции иллюстративной. Центральной задачей предпринятого анализа синтетических художественных текстов стало раскрытие иницируемой музыкой концептуальной информации, актуализируемой визуальными средствами выразительности. В итоге авторы приходят к следующему выводу. Если первые две работы служат раскрытию новых граней в постижении смысла «Болеро», что позволяет говорить о драматургической функции музыки, опознаваемой как во фрагменте фильма “Allegro non troppo”, так и в работе “March of the Dinosaurs”, то третья анимация с очевидностью демонстрирует функцию иллюстративную. В отличие от драматургической функции, которая обеспечивает обобщение предложенного режиссером визуального ряда, функция иллюстративная призвана объединить визуальные фрагменты, создавая определенное настроение, некую атмосферу при восприятии целостного синтетического текста. Вместе с тем каждый из анализируемых образцов свидетельствует не только о смысловой многозначности созданного М. Равелем музыкального произведения, но и о творческом потенциале самого синтетического художественного текста.

**Ключевые слова:** синтетический художественный текст, визуальный и музыкальный ряд, драматургическая и иллюстративная функция музыки.

**Конфликт интересов.** Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Волкова, П.С., Выбыванец Э.В. «Болеро» Мориса Равеля в пространстве синтетического художественного текста: Опыт осмысления. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 181–190. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10039.

---

## “BOLERO” OF MORIS RAWEL IN THE SPACE OF A SYNTHETIC ARTISTIC TEXT: THINKING EXPERIENCE

P.S. Volkova<sup>1</sup>, E.V. Vybyvanets<sup>2</sup>

<sup>1</sup> I. T. Trubilin Kuban State Agrarian University, Krasnodar, 350044, Russian Federation

<sup>2</sup> Children’s Art School no. 12, Krasnodar, 350075, Russian Federation

**Abstract.** The article presents the experience of comprehending the music of “Bolero” by M. Ravel, included in a synthetic literary text. This refers to a fragment of the full-length film “Allegro non troppo” (Italy, 1976), combining animation and feature films in its space; animation “March of the Dinosaurs” (GrebogTV, 2015) as well as the animation “Sinfonia” (Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 1984). The purpose of the work is to carry out a correlation analysis of the available artistic samples in order to find out what is the role of music of the immortal creation of M. Ravel in the space of a synthetic artistic whole based on the interaction of musical and visual series. Moreover, in one case we are talking about the dramatic function of music, in the second – about the illustrative function. The central task of the undertaken art analysis of synthetic literary texts was the disclosure of conceptual information initiated by music, updated by visual means of expression. As a result, the authors come to the following conclusion. If the first two works serve to reveal new facets in comprehending the meaning of “Bolero”, which allows us to talk about the dramatic function of music, identified both in the fragment of the film “Allegro non troppo” and in the work “March of the Dinosaurs”, then the third animation is obvious demonstrates an illustrative function. Unlike the dramatic function, which provides a generalization of the visual range proposed by the director, the illustrative function is designed to combine visual fragments, creating a certain mood, a certain atmosphere when perceiving a holistic synthetic text. At the same time, each of the analyzed samples testifies not only to the semantic ambiguity of the musical work created by M. Ravel, but also to the creative potential of the synthetic literary text itself.

**Keywords:** synthetic literary text, visual and musical range, dramatic and illustrative function of music.

**Conflict of interests.** The authors declare the absence of conflict of interest.

**For citation:** Volkova P.S., Vybyvanets E.V. (2019), “«Bolero» of Moris Rawel in the space of a synthetic artistic text: thinking experience”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 181–190. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10039. (in Russ).

Каждый носит в себе собственное «Болеро»  
как предначертанность своей судьбы  
Марсель Марна

Берясь за анализ синтетического художественного текста, сочетающего разные виды искусств (в нашем случае – музыкального и анимационной кинематографии), необходимо выявить те общие для них бытийные и художественные законы, которые делают возможным сам синтез, позволяя из простой суммы элементов получить качественно новый по смыслу результат. Такими общими базовыми началами будут законы времени, пространства и движения.

К художественному осмыслению данных категорий мы уже обращались при рассмотрении рисованного

фильма Ивана Максимова на музыку «Болеро» М. Равеля (Выбыванец Э., 2017, с. 114–117; Волкова П. и др., 2019). Иначе оно представлено в анимационных фильмах других режиссеров на ту же музыку. Прежде чем приступить к их анализу, уточним следующее.

Ученые, изучающие феномен времени, утверждают, что его эмпирическое восприятие доступно человеку только как процесс, озаглавленный началом, фазой развития, кульминацией и завершением. Такая процессуальная модель времени, выраженная художественными средствами, в «Болеро» парадоксальным образом сочетается с циклической. Иначе говоря, процессуальность предстает как динамически разворачиваю-

щаяся мультисерия повторяющихся временных микроциклов. Именно по этой причине один и тот же музыкальный источник вдохновил на создание несходных по художественному замыслу и концепции визуальных медиаверсий. И ею же предопределен в данной работе не столько имманентно-музыкальный анализ шедевра М. Равеля (уже осуществленный – с разных позиций и, пожалуй, исчерпывающе полно – Л. Гаккелем, Г. Головинским, В. Жарковой, Б. Иониным, Ю. Крейном, К. Леви-Стросом, И. Мартыновым, Н. Нестьевым, В. Смирновым, а также в статьях автора (Выбыванец Э., 2014; 2015), сколько выявление ассоциативных корреляций в синтетическом художественном тексте в аспекте *слышу-вижу*, фиксирующих индивидуальный опыт восприятия и интерпретации музыкальных образов разными творцами. Музыкальные же закономерности произведения привлекаются лишь для обоснования особенностей концепции избранных анимационных фильмов.

**“Allegro non troppo” / «Не слишком весело» (Италия, 1976)<sup>1</sup>.** В фокусе идейно-образного содержания одного из фрагментов анимационно-комбинированного фильма, созданного итальянскими художниками, находится процесс, выраженный в музыке неуклонным накоплением массы «звукового вещества» и впечатляюще-огромным динамическим ростом, сопровождаемый квазифизическим ощущением расширения музыкального пространства и концентрацией психической энергии. Это достигается, наряду с чисто количественным повышением общей

плотности фактуры, ее внутренним усложнением, связанным с повышением дифференцированности и разнообразия фактурных пластов, с усилением ее тембрально-фонической и гармонической красочности. Подобные черты свойственны музыкальной драматургии особого типа – так называемой *драматургии катастрофы* с кульминацией-«срывом» в завершающей фазе.

Кроме того, само неспешное прихотливо-узорчатое мелодическое развертывание темы «Болеро», по принципу строения напоминающее одновременно и арабскую мелодическую вязь, и приемы средневековой техники колорирования, можно уподобить витиеватому словесному повествованию. Последнее будто воспроизводит метафорически само течение истории с ее постепенным, но непрерывным обновлением, отклонениями от прямого вектора, реверсами или подобиями, даже повторами отдельных временных периодов. Вкладывать же понятийные смыслы в это «изменяющееся и неизменное» (Ю. Холопов) – а неизменным являются законы бытия и человеческой природы – волен каждый создатель синтетического художественного целого сообразно своей творческой индивидуальности и возможностям.

Возвращаясь к опредмеченному посредством визуализации символическому ряду интересующего нас фрагмента, определим его как предельно сжатую и беллетризованную в трагикомическом ключе историю Земли. Историю астрономическую (образование Луны и наклона оси Земли к орбите, лунные и солнечные затмения), геологическую

и климатическую (вулканизм, метеоритные «дожди», тектонические процессы, появление воды, атмосферы и растительности, грозы, оледенение и т. д.), в контексте которых прослежены главные вехи истории зарождения и эволюции биологической жизни на планете. При этом сама жизнь позиционируется как непрерывное победоносное шествие-эстафета представителей каждого ее этапа – от микроорганизмов, бактерий и низших примитивных, через постоянное усложнение и умножение видов, до возникновения венца творения – Homo sapiens. С этого момента последующая история человеческой цивилизации и культуры протекает параллельно естественному ходу времени, осуществляемому под знаком покорения человеком природы. Итог таков: в разгоревшемся военном конфликте гибнет все живое.

Стилизованно-условные образы фильма, в которых спрессованы исторические тысячелетия, предельно насыщены информацией. Так, образ обезьяны с факелом символизирует одну из значительных вех в эволюции человечества, связанную с добыванием и использованием огня, если трактовать его и как материальное понятие, и как духовный концепт. Такими же чрезвычайно емкими историческими символами становятся египетские пирамиды, христианский крест, воинский шлем и меч, пушечный ствол – атрибуты непрерывных войн, стрела подъемного крана и городские небоскребы – приметы технизации и урбанизации индустриальной эпохи. С двумя последними образными группами связан четко выраженный в пространстве анимации мотив конфликта ци-

вильзации с природой, опознаваемый в образе несчастного зверья, запуганного, преследуемого и вытесняемого городами и техническим прогрессом.

Находится в картине место и символам-мифологемам, привносящим особые смысловые грани в ее идейно-художественную трактовку. Так, в игровой преембле фильма дирижер оркестра вместо палочки для управления оркестром, сформированным исключительно из дам преклонного возраста, поднимает бутылочку кока-колы. Неловко опрокинув ее – так, что жидкость выливается на рукав, одновременно затекая под манжет, – дирижер в ярости забрасывает бутылку куда подальше. При этом присутствующий на репетиции оркестра секретарь, словно летописец, спешно фиксирует это «деяние» маэстро как очередное свидетельство его гения. В следующем, уже рисованном эпизоде, видимый вдалеке космический корабль покидает планету, а брошенная бутылка крупным планом показана лежащей в безжизненном грунте. Вскоре становится понятным действительно планетарный масштаб случившегося: остатки содержимого бутылки послужили источником зарождения жизни.

Заинтриговывает и финал картины, когда музыка уже закончилась. Оказывается, что все происходящее на Земле с бесстрастной улыбкой созерцает Великан, показывающийся в конце фильма из вулканического кратера. Неожиданно его лицо – своего рода керамическая маска, весьма напоминающая изображение древнекитайского философа Го Сяна, послужившее заставкой-эмблемой телекомпании ВИД, дает трещину.

Развалившись на куски, маска обнажает появляющуюся из-под обломков устрашающе-темную звероподобную личину. Остается лишь догадываться, кто это: то ли сам хохочущий дьявол, затеявший всеобщую гибель себе на потеху, то ли символ истинной, так и оставшейся неизменной первобытно-звериной природы людей.

Думается, что подобное, выполненное в апокалиптическом ключе осмысление музыкального текста «Болеро» обусловлено духом времени – его реальными проблемами, угрозами, достижениями науки и техники, а также околонучными мифами и псевдорелигиозными представлениями. Здесь запечатлены и серьезные опасения по поводу ядерной или экологической катастрофы; и представления о цикличности жизни цивилизации/культуры и повторяемости ее фаз *зарождение-развитие-кульминация-закат*; и близорукая убежденность в возможности бесконечного продолжения/возобновления земной жизни; и предположения о внеземном происхождении живой материи и разума, о тайном заговоре против человечества неких могущественных сил, и мн. др.

В данной связи игровая преамбула, в некоторых видеофайлах почему-то купированная, доносит, на наш взгляд, два важных для понимания смысла ленты концепта. Во-первых, подчеркивает, что звучащая за кадром музыка – вовсе не звуковой фон происходящего в фильме, но идейно-смысловая и материальная субстанция, *порождающая* все дальнейшие визуальные (рисованные) образы. Во-вторых, заставляет задуматься о соотношении в бытии/мире

роли закономерности и случайности. Другими словами, случайность может запустить закономерный процесс (в фильме это – жизнь), но волею случая этот процесс может быть и пресечен. По-видимому, в целом авторы этой анимационной кинематографии демонстрируют надежду на то, что предотвратить такую случайность человечеству по силам. Потому непосредственно отображенные в фильме образы могут быть квалифицированы как серьезнейшее предостережение человечеству, что и определяет пафос этого художественного образца.

“**March of the Dinosaurs**”/«**Марш динозавров**» (GrebogTV, 2016)<sup>2</sup>. Очередным аргументом того, что равелевский опус, обнажающий движение и процессуальность до отчетливо-структурной видимости, инициирует порождение глобально-исторических и эволюционных метаобобщений, служит еще один анимационный фильм. Имеется в виду “**March of the Dinosaurs**”, представляющий в художественной форме один из впечатляющих этапов эволюции жизни на нашей планете (Выбыванец Э., 2014б). Примечательно, что с каждой новой вариацией «Болеро», в которой происходят определенные музыкальные «события» – темброво-фактурные и динамические изменения – видеоряд демонстрирует периоды эволюционного развития Земли и ее биосферы в некоем отдаленном прошлом. Они проявляются в изменении природного ландшафта – прибрежной части суши и акватории, растительности, доступной наблюдению части небесного свода, метеорологических явлений и появлении в кадре все новых и новых

видов доисторических динозавров и других видов животных. Да и не только их! Но об этом по порядку...

С началом «Болеро» в кадре появляется прибрежная территория с перегораживающей кромку суши небольшой, почти условной изгородью, ничего, в сущности, не огораживающей, но с огромными воротами. Над ней зависли или барражируют в воздухе – что выяснится чуть позднее – крупные летающие объекты в виде башен со светящимся ромбом на фасаде. Они испускают зеленое свечение: тонкий луч вверх и облако в сторону. Рядом возвышается конструкция в виде мачты с большой площадкой наверху. Вдали изрезанной береговой линии виднеются еще одни ворота поменьше и длинный пирс от них, а также сооружение, напоминающее радарную установку. Из-под земли, из центрального сопла огороженного вращающегося ротора высоко бьет искрящийся сноп света – зеленоватого в темноте и белого при свете дня. В этом пейзаже все объекты неприродного происхождения явно указывают на присутствие и деятельность разумных существ. Но здесь-то и начинаются хронологические парадоксы.

Из ворот выходит целое стадо ящеров, представляющих разные виды и отряды динозавров – устрашающе крупных и помельче, хищных и травоядных, двуногих (орнитомиды) или с четырьмя ногами, с гребнем (спинозавры), рогами (трицератопсы) или бивнями как у мамонтов, молчащих или способных издавать рев, похожих на крокодила (дакозавры) или бегемота, покрытых колючками, перьями, шерстью или панцирных (анки-

лозавры), зверозубых рептилий или прыгающих гигантских лягушек... Окружающий пейзаж (море, прибрежные скалы, пальмы) воспроизводит, очевидно, период мезозойской эры, когда часть древнейших животных вышла на сушу: кто-то из них топает по берегу, кто-то – перебирается через заливы. Поэтому сухопутных рептилий сопровождают водные ихтиозавры, динозавры-черепахи, земноводные амфибии и летающие ящеры – птерозавры. Рассвет после ночи знаменует новую веху эволюции земли, отмеченную сменой ее растительного ландшафта (пальмы теперь низкорослые, появляются лиственные, папоротники) и увеличением разнообразия животного мира. Путь представителей фауны Мелового периода сопровождает – в качестве иных ветвей эволюционного процесса – разное зверье и птицы более поздней эпохи, предками которых являются ящеры.

Наконец, появляется прямоходящий, обросший шерстью, неспешно передвигающийся гуманоид огромного роста (видимо, по нашим сегодняшним представлениям, переходное звено между обезьянами и *Homo sapiens* или представитель какой-то тупиковой ветви человекоподобных). Однако более всего изумляет возглавляющий шествие небольшой прирученный динозавр с сидящим верхом в седле одетым человеком, обликом не отличающимся от современного. На ходу он разрушает неизвестным воздействием препятствия на своем пути: с грохотом разрываются огромные каменные валуны, крушатся пальмы. Более того, следующий за человеком гигантский бронтозавр –

также в упряжи и с седлом! В какой-то момент пространство пронизывают тонкие вертикальные световые лучи – электромагнитные разряды, ставшие видимыми. Процессия то взбирается на гору, то снова приближается к кромке воды. Заканчивается маршрут также проходом через ворота, которые, вероятно, уподобляются временному порталу, в прежнее огороженное (локально-временное?) пространство: все это ужасающее великолепие возвращается в свой давно исчезнувший мир.

К описанным в фильме парадоксальным «несоответствиям» привычной хронологике можно отнести как к проявлению фантазии его создателей. Но можно попытаться их объяснить с позиций современных научных гипотез. Имеется в виду сходство ситуаций фильма с изобретениями и смелыми проектами «гения электричества» – ученого-практика Николы Теслы. Одним из эффектов его опытов было преодоление гравитации, о чем вспоминаешь при взгляде на «зависающие» и мгновенно перемещающиеся объекты над шествующими динозаврами!

Разрушение с фантастической легкостью человеком на динозавре скальных пород, стоящих на пути, также можно уподобить изобретению ученым, но впоследствии им уничтоженному электромеханическому осциллятору, так называемому «лучу смерти». Или опыты по резонансной накачке ионосферы и земли с помощью башенных трансформаторов, генерирующих электромагнитные волны чудовищной силы. От них исходили длинные молние-подобные разряды, напоминающие

крону дерева. Разве не к этой идее отсылает светящийся пучок-фонтан в фильме? Более того, по некоторым сведениям, в ходе эксперимента на американском эсминце «Элдридж» по созданию с помощью генераторов Теслы электромагнитной «невидимости» судна для радаров также произошло невероятное: эсминец и весь экипаж по свидетельствам очевидцев попали в так называемый временной тоннель. На какое-то время они исчезли из текущей реальности. Не этот ли феномен мы наблюдаем и в фильме, когда попадаем либо в параллельную (альтернативную) ветвь реальности с соответствующим временным сдвигом, либо в неведомое доисторическое прошлое?

Думается, подобные мысли провоцируются особым качеством музыки «Болеро» – ее невероятной способностью формировать собственный временной континуум, «затягивая» в него слушателя.

**“Sinfonia” / «Синфония» (Франция, 1984)<sup>3</sup>.** Следующий образец анимации, созданной на музыку «Болеро» Равеля, не имеет ничего общего с двумя предыдущими фильмами (Выбыванец Э., 2015). Назвав свое произведение “Sinfonia” режиссер несколько не погрешил против истины. Принимая во внимание факт, что лексема *sinfonia* образована от двух греческих слов *syn* – вместе и *phone* – звук, становится вполне оправданным следующий визуальный ряд. На линиях нотного станга, вибрирующих подобно струнам гитары, музицируют анимированные ноты, среди которых легко опознаются:

- факир, гипнотизирующий сво-

ей дудочкой какого-то представителя класса пресмыкающихся (отряд чешуйчатых), с той лишь оговоркой, что из емкости, предназначенной для змеи, появляются... более мелкие нотки – аналог фрагментов мелодии «Болеро»;

- влюбленная пара, расположенная на нотоносце таким образом, что музицирующий юноша-нота дарит свое искусство девушке-ноте, которая смотрит на него из оконного проема и одаривает воздушным поцелуем, обретающим очертание сердца в виде нотной графики;

- юноша-нота, стоящий перед склонившейся из окна возлюбленной, которая в итоге оказывается созданным на холсте портретом, а оконный проем – обрамляющей холст рамой (спустя время холст уносят, освобождая нотоносца для новых образов, коррелирующих с очередной вариацией);

- четверка лошадей-нот, внимающая музыканту, играющему на тубе;

- струнная и духовая группы «нотного» оркестра, которыми самозабвенно управляет дирижер-нота и т. д.

Примечательно, что три ноты-ударника попадают в наше поле зрения лишь на краткий миг практически в самом начале анимации. Далее присутствие ритма опознается посредством движений, осуществляемых нотами-персонажами, в том числе за счет очевидных сбоев в процессе исполнения «Болеро». Например, в одном случае скрипач не справляется со смычком, который застревает между линиями нотоносца, что приводит к потере устойчивости верхней ноты, стремительно падающей вниз. В другом случае две ноты-скрипачи затевают ссору, которая заканчивается поражением одного из них,

в третьем, – телодвижения квартета нот-духовиков настолько напоминает жесты гребцов, что в какой-то момент на фоне первой, самой нижней линейки нотоносца возникает рыбка, исчезающая, едва успев появиться и т. п.

В целом подобным образом организованная “Sinfonia” отвечает ситуации, «когда музыка дублирует изобразительный ряд, когда каждый такт можно предсказать заранее...». Речь идет об актуализации иллюстративной функции музыки. М. Фиггис квалифицирует такое взаимодействие визуального и музыкального рядов «миккимаусным», «имея в виду музыку к мультяшкам, которая повторяет все, что происходит на экране, вплоть до ударов, которыми обмениваются Том и Джерри» (Фиггис М., 2001). Солидаризируясь с нашим американским коллегой в том, что «обычно подобные ленты музыка не портит» (Фиггис М., 2001), заметим, что режиссерская работа не столько раскрывает новые грани в осмыслении бессмертного творения М. Равеля, сколько посредством музыки «Болеро» дает возможность прикоснуться к пониманию того, что такое музыкальная фактура. Достаточно сказать, что завершается фильм демонстрацией «с высоты птичьего полета» одновременного графического «звучания» всех вариаций, которые изначально были визуально представлены в полном соответствии с музыкальным процессом, строго следуя одна за другой. С этой методической точки зрения подобный опыт видится не менее значимым, нежели два других.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что визуализация музыкального творения, которое,

функционируя изначально на уровне самостоятельного художественного произведения, оказывается неотъемлемой составляющей нового синтетического целого, выводит музыку из пространства локального диалога, складывающегося между композитором, исполнителем и слушателем

в пространство глобального диалога. Подобный опыт делает бесконечным всякий осуществляемый в рамках художественного взаимодействия диалог, независимо от того, какая из музыкальных функций становится доминирующей: “vita brevis, ars longa”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> “Allegro non troppo”. URL: <https://cloud.mail.ru/stock/g1AywwVhEySZvK2poYceNaji> (дата обращения: 12.03.2019).

<sup>2</sup> “March of the Dinosaurs”. URL: <https://cloud.mail.ru/stock/2yk>

9JpEfvUNAAGfuDMAuogz (дата обращения: 18.06.2019).

<sup>3</sup> “Sinfonia”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XJXk8vz-esU> (дата обращения: 02.07.2019).

#### ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С., Выбыванец Э.В. «Болеро» М. Равеля в пространстве визуальности (на примере анимации и изобразительного искусства) // Медиамузыка. 2019. № 10. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/10\\_2.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/10_2.html) (дата обращения: 08.08.2019).

Выбыванец Э.В. Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля: К вопросу о методах визуализации музыкальной классики // АСПЕКТУС. 2014а. № 3. С. 22–38.

Выбыванец Э.В. Феномен аудиовизуализации в пространстве музыкальной культуры: Опыт анализа // Культурная жизнь Юга России. 2014б. № 3. С. 17–23.

Выбыванец Э.В. Восточный «след» в балете «Болеро» Краснодарского музыкального театра // АСПЕКТУС. 2015. № 4. С. 46–53.

Выбыванец Э.В. О пространственно-временной организации «Болеро» М. Равеля и его отражении в анимационном медиатексте // Музыка в пространстве медиакультуры: Сб. ст. по материалам IV Междунар. науч.-практ. конф. 17 апр. 2017. Краснодар: КГИК, 2017. 186 с.

Фиггис М. Звук – это эмоциональный мир фильма // Искусство кино. 2001. № 5. URL: <http://kinoart.ru/archive/-article> (дата обращения: 03.12.2017).

#### REFERENCES

Figgis, M. (2001), “Sound is the emotional world of a film”, *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], no. 5, available at: <http://kinoart.ru/archive/-article> (Accessed 03 December 2017). (in Russ).

Volkova, P.S., Vybyvanets, E.V. (2019), “M. Ravel’s «Bolero» in the space of visuality (by the example of animation and fine art)”, *Mediamuzyka* [Media Music], no. 10, available at: [http://mediamusic-journal.com/Issues/10\\_2.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/10_2.html) (Accessed 08 August 2019). (in Russ).

Vybyvanets, E.V. (2017), “On the spatio-temporal organization of M. Ravel’s “Bolero” and its reflection in animated media text”, *Muzyka v prostranstve mediakul'tury* [Music in the space of media culture], KGIK, Krasnodar. (in Russ).

Vybyvanets, E.V. (2014a), “The phenomenon of audiovisualization in the space of musical culture: The experience of analysis”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 3, pp. 17–23. (in Russ).

Vybyvanets, E.V. (2014b), ‘How M. Bejar saw M. Ravel’s «Bolero»: To the question of methods of visualization of musical classics”, *Aspektus*, no. 3, pp. 22–38. (in Russ).

Vybyvanets, E.V. (2015), “Oriental «trace» in the ballet «Bolero» of the Krasnodar musical theatre”, *Aspektus*, no. 4, pp. 46–53. (in Russ).

**Сведения об авторах**

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор Кубанского государственного аграрного университета им. И.Т. Трубилина (Краснодар)

Выбыванец Элеонора Васильевна, кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин детской школы искусств № 12 г. Краснодара

E-mail: elavib@mail.ru

**Author information**

Volkova Polina Stanislavovna, D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Professor at the I. T. Trubilin Kuban State Agrarian University (Krasnodar)

Vybyvanets Eleonora Vasilyevna, Cand. Sc. (Art Criticism), teacher of music and theoretical disciplines at the Children Art School № 12 (Krasnodar)

E-mail: elavib@mail.ru

Поступила в редакцию 07.10.2019

После доработки 06.12.2019

Принята к публикации 16.12.2019

Received 07.10.2019

Revised 06.12.2019

Accepted for publication 16.12.2019

© Александрова, Л.В., 2019  
УДК 7.032  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10040

## НАЧАЛО СТАНОВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АНТИКОВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ПРОСВЕЩЕНЧЕСКОЙ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: XVIII ВЕК – ОТ ПЕТРА I ДО ЕКАТЕРИНЫ II<sup>1</sup>

Л.В. Александрова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Данная статья – третья из цикла «Из истории отечественного антиковедения» – охватывает эпоху раннего Просвещения в России, которая ограничена преобразовательной деятельностью Петра I и правлением Елизаветы Петровны. Целью данной статьи является стремление показать первые шаги антиковедения в контексте переводческой деятельности и осветить вопросы изучения древних языков в образовательном процессе. Петровским преобразованиям («европеизации») подверглись не только все государственные структуры, но и Православная церковь, в которой прежде концентрировались все образовательные процессы. В «Духовном Регламенте» – законодательном акте, определявшем правовой статус церкви в России – были определены все ступени религиозного поведения, обучения и воспитания. В области изучения языков в Академии, семинариях, а также гимназиях, университетах преимущество отдавалось латинскому языку. Важнейшим достижением XVIII в. являлось формирование письменного литературного языка, что напрямую связано с орфографией, в которой отсутствовали единые нормы правописания. Одновременно с развитием грамматики, литературного языка, совершенствованием искусства перевода появился его совершенно новый вид – перевод стихотворный А. Кантемира, «зачинателя русского литературного классицизма», в новой манере – силлабике. В.К. Тредиаковский предпринял реформу русского стихосложения, разработал силлабо-тоническое стихосложение. Он первый выполнил перевод французского романа не на общепринятый тогда в литературе церковно-славянский язык, а на русский разговорный. Первые исследовательские работы по классической древности, обозначившие начало становления отечественного антиковедения, принадлежат Тредиаковскому. Продолжал совершенствовать систему стихосложения М.В. Ломоносов. Исходя из особенностей русского языка, он расширил возможности использования классических поэтических размеров, в том числе традиционного античного гекзаметра. Главным сочинением Ломоносова по русскому языку была «Российская грамматика» (1757 г.). Важнейшим достижением эпохи Просвещения был научный подход к изучению истории, филологии, естествознания и других наук, который осуществлялся со времени учреждения в Санкт-Петербурге Академии наук в 1724 г. В ней был образован «центр» профессиональных переводчиков («Российское собрание», 1735–1743 гг., затем «Историческое собрание» с 1748 г.). Работа Тредиаковского и Ломоносова, переводчиков-ученых, возвела перевод в ранг, нацеленный на решение научных, художественных, культурных проблем.

**Ключевые слова:** античность, антиковедение, переводческая и образовательная деятельность, преобразования Петра I, просвещение, Академия наук, историография, филология, Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Александрова, Л.В. Начало становления отечественного антиковедения в контексте просвещенческой и переводческой деятельности: XVIII век – от Петра I до Екатерины II. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 191–211.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10040.

## THE BEGINNING OF THE FORMATION OF RUSSIAN ANTIQUITIES IN THE CONTEXT OF ENLIGHTENMENT AND TRANSLATION: XVIII CENTURY – FROM PETER I TO CATHERINE II

L.V. Aleksandrova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** This article – the third of the series «From the history of Russian antiquities» – covers the era of early enlightenment in Russia, which is limited to the transformative activities of Peter I and the reign of Elizabeth. The aim of this article is to show the first steps of antiquity in the context of translation activities and to highlight the issues of ancient languages in the educational process. Petrine transformations («Europeanization») were not only all state structures, but also the Orthodox Church, which previously concentrated all educational processes. The «Spiritual Regulations» – the legislative act defining the legal status of the Church in Russia-defined all stages of religious behavior, education and upbringing. In the field of language studies in Academies, seminaries, as well as gymnasiums, universities, the Latin language was preferred. The most important achievement of the XVIII century was the formation of a written literary language, which is directly related to orthography, in which there were no uniform rules of spelling. Simultaneously with the development of grammar, literary language, improvement of the art of translation, a new kind of translation appeared – a poetic translation by A. Cantemir, «the initiator of Russian literary classicism», in a new manner-Syllabics. V.K. Trediakovsky undertook a reform of Russian versification, developed syllabic-tonic versification. He was the first to translate a French novel not into the Church Slavonic language, then generally accepted in literature, but into Russian colloquial. The first research works on classical antiquity, which marked the beginning of the formation of Russian antiquity, belong to Trediakovsky. M.V. Lomonosov continued to improve the system of versification. Based on the peculiarities of the Russian language, he expanded the possibilities of using classical poetic dimensions, including the traditional ancient hexameter. Lomonosov's main work on the Russian language was «Russian grammar» (1775). The most important achievement of the Enlightenment was the scientific approach to the study of history, Philology, natural history and other Sciences, which was carried out since the establishment of the Academy of Sciences in St. Petersburg in 1724. It formed a «center» of professional translators («Russian Assembly», 1735–1743, then «Historical Assembly» from 1748). The work of Trediakovsky and Lomonosov, translators and scientists, elevated translation to the rank aimed at solving scientific, artistic and cultural problems.

**Keywords:** antique, antiquity, translation and educational activities, transformation of Peter I, education, Academy of Sciences, historiography, Philology, Kantemir, Trediakovsky, Lomonosov.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Aleksandrova, L.V. (2019), «The beginning of the formation of Russian antiquities in the context of enlightenment and translation: XVIII century – from Peter I to Catherine II», Journal of Musical Science, no. 4, pp. 191–211. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10040. (in Russ).

---

Памяти Бориса Александровича Шиндина

Эпоха Просвещения в России, которую традиционно связывают с XVIII в., – эпоха преобразований Петра I и «просвещенного абсолютиз-

ма» Екатерины II. Как известно, этот период характеризуется радикальными изменениями, ускоренным характером развития в различных областях государственной и общественной жизни. Рассматриваемый материал огра-

ничивается временем царствования Елизаветы Петровны (1741–1761), которое считается предтечей просвещенного екатерининского абсолютизма. Царица «явилась продолжательницей того, что так ясно и определенно выразилось в деятельности русского правительства со времени Петра Великого»<sup>2</sup> (Пекарский П., 1873, с. II). Правлению же самой Елизаветы Петровны способствовало то обстоятельство, что «плоды личных забот и усилий царя стали явственными только в более позднее время», поскольку «краткость времени, новизна дела и сила прежних обычаев и мнений» (Пекарский П., 1862, с. 5) не позволили Петру I полностью реализовать свои замыслы.

Итак, в первой четверти XVIII в. радикальным преобразованиям подверглись военное дело, законодательство, управление, дипломатия, образование и т. д. вплоть до упрощения алфавита, перехода к европейской системе написания цифр, введения западного юлианского календаря, европейской одежды и т. п. Открываются библиотеки, музеи, выходит первая русская газета<sup>3</sup>, продолжает активно развиваться книжное дело, выпускающее учебную и переводную литературу массовыми тиражами. Во всем осуществляется стремление сократить разрыв, который образовался между Россией и Западом в последние два века (Фролов Э., 1999, с. 46). Не углубляясь во все преобразовательные процессы эпохи Просвещения, напомним известное заключение о том, что петровские реформы и дальнейшее их претворение в XVIII в. определяются в научной литературе как процесс «европеизации» или «вестернизации».

Цель данной статьи – стремление выделить из такого многомерного явления как эпоха Просвещения первые шаги антиковедения в контексте переводческой деятельности и осветить вопросы изучения древних языков в образовательном процессе. Важно подчеркнуть, что антиковедение складывалось как нерасторжимая часть исторической науки и филологии, в формировании и развитии которых переводческая деятельность играла первостепенную роль.

Однако прежде чем перейти к раскрытию основных положений статьи следует обратить внимание на важный факт в соотношении российской государственности и церкви первой четверти XVIII в., поскольку в ней (церкви) прежде концентрировались все образовательные процессы. Для управления страной в 1711 г. вместо прежней Боярской думы Петр I формирует Правительствующий сенат, при Сенате – вместо упраздненных Приказов – создаются 12 коллегий: Адмиралтейская, Иностранная, Военная, Юстиц-коллегия и др. Радикальной реформе подверглась и Православная церковь. Петр I отменил патриаршество и в 1721 г. учредил Духовную коллегия, которая в 1722 г. была переименована в Святейший Правительствующий Синод, подобный по своему устройству (делопроизводству, канцелярии) Правительствующему сенату с новыми должностными лицами – обер-прокурором, обер-фискалом (аналогичным генерал-прокурору и фискалу в Сенате). Обер-прокурор обладал правом останавливать решения Синода, его же действия подчинялись царю. В результате подобных

преобразований Православная церковь лишилась своей независимости и перешла под управление государства и царя. Каждое постановление Синода издавалось со штемпелем «Согласно указу его императорского Величества» вплоть до 1917 г. Правительствующему Синоду был предпослан «Духовный Регламент»<sup>4</sup>, составленный архиепископом Феофаном Прокоповичем<sup>5</sup>, аналогичный по структуре «Регламенту Сената».

Основная масса духовенства не поддерживала царя-реформатора в церковных реформах, в первую очередь из-за его благосклонного отношения к протестантам и протестантизму. «Петр в России хотел церковное управление организовать так, как было оно организовано в протестантских странах... Феофан составил “регламент” именно для такой “коллегии” или “консистерии”, какие для духовных дел учреждались и открывались в реформированных княжествах и землях» (Флоровский Г., 1983, с. 85). В «Духовном Регламенте» были определены все ступени религиозного поведения, обучения и воспитания. В области изучения языков в Академии, духовных училищах (семинариях) устанавливались латинский, древнегреческий, древнееврейский и церковно-славянский. По многократным указаниям в тексте «Духовного Регламента» о необходимости и пользе латинского языка видно, что ему предполагалось отдавать предпочтение (Феофан (Прокопович), 1721).

В 1701 г. Петр I присвоил статус государственного учреждения Славяно-греко-латинской академии. Теперь Академия выпускала не только богословов, но и медиков, переводчиков и госслужащих.

В 1724 г. в Санкт-Петербурге произо-

шло знаменательное событие: был издан Именной указ императора Петра I об учреждении Российской Академии наук и художеств<sup>6</sup>, предназначенной быть одновременно и научным, и учебным заведением. При ней были образованы Академический университет (1725) и первая российская гимназия, названная Академической (1726). Во времена правления Елизаветы Петровны продолжалось открытие высших учебных заведений. Это – заботами и усилиями М.В. Ломоносова – Московский университет (1755), Казанский университет (1758), Императорская Академия художеств (1757) и др. Потребность кадров для университетов определила необходимость открытия гимназий при Московском, Казанском университетах, а далее – во второй половине XVIII–XIX вв. – классические гимназии были открыты во многих городах России. Немаловажна в образовательном процессе была роль и частных светских заведений.

В гимназиях значительное место принадлежало изучению латинского и древнегреческого языков. Однако неоднократные преобразования в учебных планах гимназий, а также в университетских программах изменяли соотношение количества часов преимущественно в пользу латыни. На протяжении XVI–XVIII вв. перевес в обучении одного из языков – греческого или латинского – был отражением противостоящих друг другу тенденций в развитии отношений между «греко-православной культурой и поборниками латино-польской цивилизации» (Сменцовский М., 1899, с. 86; Смирнов С., 1855; Грамматика...; Соболевский А., 1903), соответственно между грекофилами и латинофилами; одни были ориентированы на православ-

но-греческую традицию в культуре и образовании, другие – на западную культуру и западный тип обучения.

Как пишут исследователи, «...история Славяно-греко-латинской академии – наглядное свидетельство борьбы за греческое или латинское направление в ее деятельности» (Смирнов С., 1855, с. 17, 39), (цит. по: (Курилов А., 1981, с. 55–56)). Братья Лихуды, будучи греками и приверженцами православия, опирались преимущественно на еллино-греческий<sup>7</sup> язык, «но и ввели и курс латинского языка». Однако их преемники после 1694 г. «читали на одном греческом», латинский же язык был вообще «изгнан из академии» вплоть до 1700 г. С 1700 по 1775 гг. преподавание велось исключительно на латинском языке, который стал не только предметом изучения, но и языком общения. Таким образом, если первый период в деятельности Академии был «еллино-греческим», то следующий – «славяно-латинским».

Тем не менее знание латыни для образованных людей XVIII в. облегчало приобщение русского человека к достижениям европейской цивилизации, поскольку большая часть научных книг была написана на латыни или переведена на латынь, более того, это являлось доказательством западной культурной ориентации.

Говоря о книжной культуре Киевской и Московской Руси предшествующего периода (X–XVII вв.), необходимо подчеркнуть, что она была представлена во все времена в подавляющем большинстве переводной литературой, оригинальных сочинений было чрезвычайно мало. Мастерство и качественный уровень перевода на церковно-славянский язык – литературный язык русского читателя –

всегда играл определяющую роль. Лишь с Петровской эпохи, когда стало развиваться широкое общение России с Западом, появились россияне, владеющие западноевропейскими языками. Однако в течение всего XVIII в. перевод сохранял цену тем большую, чем выше было его достоинство (Соболевский А., 1903, с. VI). В области переводческой деятельности была существенная разница между допетровским и петровским периодом: в допетровское время значительное место занимали переводы с польского, при Петре I их уже практически нет: увеличивающееся знание латинского и западноевропейских языков позволило переводить прямо с оригиналов, минуя польское посредничество (Соболевский А., 1903, с. 51). Знакомство России с европейскими науками «из первых рук» началось при Петре I через русских, учившихся за границей.

К эпохе преобразований уже существовал обширный пласт переводной литературы, составлявший основную часть книжной продукции России и охватывавший различные области знания: хронографию, космографию, астрономию, астрологию, географию, картографию, топографию, медицину, арифметику, геометрию, политологию, военное дело, экономику и т. д. Однако история была представлена небольшим количеством трудов – это Иосиф Флавий («История иудейской войны»), «свод-компиляцию» XV в. из нескольких более ранних списков Псевдо-Каллисфена («Александрия»). Оба труда были переведены на славяно-русский язык неизвестным русским колонистом одного из монастырей Константинополя (Соболевский А., 1903, с. 9–10). С различной степенью достоверности, в сочетании с мифами и не-

былицами содержались фрагментарные исторические сведения в хронографиях. При этом «история рассматривалась как сумма примеров, подобранных с определенных социальных позиций в целях подражания или предостережения людей» (Пештич С., 1961, с. 45). Из более поздних трудов следует отметить «Историческое учение»<sup>8</sup> неизвестного автора, написанное в царствование Федора Алексеевича (1676–1682), которое, предположительно, должно было служить предисловием к какому-то несостоявшемуся труду по русской истории. В нем содержались отсылки на «Кикерона» и Фукидида, «премудрого еллинского историка» и участника военных событий, автора «Истории Пелопоннеской войны». Следует сослаться и на труды Н.Г. Спафария («Василигион», 1673) и А.И. Лызлова («Скифская история», 1692) (Фролов Э., 1999, с. 39, 43; Александрова Л., 2019). Более обширно и последовательно была представлена церковная история.

Известно, что Петр I проявлял интерес к истории и, в частности, античной. Аналогия возникает с Иваном Грозным, который для подражания «взял себе образец великих римлян» и заказывал переводить для своего пользования биографии римских цезарей и полководцев (Лихачев Д., 1951, с. 455; Александрова Л., 2018, с. 182). Влияние Петра I на переводческую практику было чрезвычайно действенным. Большой интерес для царя, внимательно изучавшего военную и политическую историю древних, представлял рукописный перевод сочинения Секста Юлия Фронтинана<sup>9</sup> «Стратегемы». В польском издании 1609 г. – это «Книги Иулия Фронтинана, сенатора римского, о случаях военных, на четыре части

разделенные». Перевод выполнен Карионом Истоминым (датирован 1692 г.) и поднесен царю (Соболевский А., 1903, с. 109–110). Этот труд представляет собой сборник, описывающий тактические и психологические приемы, использовавшиеся древними и современными С.Ю. Фронтину военачальниками и правителями.

По приказу Петра I был переведен труд немецкого историка Самуила фон Пуффендорфа (1632–1694) «Введение в историю европейскую», в гл. I которого рассказывалось о Римской державе и из разделения которой возникли многие государства. Перевод выполнил церковный деятель и писатель Гавриил Бужинский, издан был в Санкт-Петербурге в 1718 и 1723 гг. Эта книга для своего времени была одним из лучших исторических произведений и первое в России изданное руководство к всеобщей истории (Пекарский П., 1862, с. 325). В петровское время была переведена с латинского языка книга протестантского историка Вильгельма Стратемана «Theatrum historicum...» группой переводчиков во главе с Г. Бужинским с характерным русским переводом названия: «Феатрон или позор (обзор) исторический, изъясняющий повсюду историю священного писания и гражданскую чрез десять исходов и веки всех царей, императоров, пап римских и мужей славных...» (Пекарский П., 1862, с. 328–331).

В библиотеке царя содержались разнообразные сочинения по истории – рукописи и печатные издания на разных языках. При этом преобладала переводная литература. Грамотных переводчиков в первой четверти XVIII в. было недостаточно. В Указе Петра I (1724 г.) пишется:

«Для перевода книг зело нужны переводчики, а особливо для художественных, понеже никакой переводчик, не умея того художества, о котором переводит, перевести то не может... художества же следующие: математическое... механическое, хирургическое, архитектур цивилис, анатомическое, ботаническое, милитарис и прочие тому подобные». Под «художествами» тогда понималось конкретное ремесло и прикладные науки, нежели искусство (Пекарский П., 1862, с. 243). Как видно, Петр I был активным сторонником специализации переводчиков, а также издания переводов, преследовавших прагматические цели, в связи с чем появились переводы по военному и горному делу, кораблестроению, юриспруденции и т. п.

В отношении переводов художественной литературы первая четверть XVIII в. еще мало чем отличалась от XVII в. (Соболевский А., 1903, с. 50). Из литературных сочинений, содержащих обращение к античным мотивам, упомянем повесть под названием «История, в ней же пишется о разорении града Трои...» Гвидо де Колумна<sup>10</sup>. Книга, написанная в XIII в., впервые издана в 1709 г. в Москве (причем это одно из первых русских изданий, напечатанных гражданским<sup>11</sup> шрифтом), затем она многократно переиздавалась в XVIII – начале XIX в. Трансформированная на русской почве из средневекового «синтеза романного, историографического, эпического, дидактического, отчасти мифографического начал... в незамысловатую историческую повесть... сохранившую описание воинских подвигов и любовных связей» (Маслов А., 2010, с. 218), она, благодаря сюжетной занимательности, стала популярной в читательской среде. Столь зна-

чительные изменения могут быть объяснимы недостаточным уровнем владения латинским языком переводчика, удалившего наиболее непонятные части из витиеватого латинского оригинала, что «на деле означало продление “жизни” этого самого текста в культуре» (Маслов А., 2010, с. 218).

Из исторических трудов – второй четверти XVIII в. – следует отметить «Историю Российскую с самых древнейших времен» Василия Никитича Татищева, географа, историка. Автор опирается на летописные источники, а также на выдержки из Геродота, Страбона, Птолемея. Его труд – как «первопроходца» научного подхода к исторической науке – считается одним из важнейших произведений русской историографии. «История Российская» издавалась после смерти В.Н. Татищева частями с 1768 г. по 1848 г.

Значителен труд М.В. Ломоносова «Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого до 1054 года», где ученый опирается на высказывания античных и византийских писателей о происхождении россов. Посылом для создания исторического труда для ученого-естествоиспытателя было критическое отношение к работам немецких коллег по Академии наук Г.З. Байера и Г.Ф. Миллера о норманнском происхождении российского народа (об этом ниже) и его страстная полемика с ними. Эта работа не была завершена Ломоносовым, и данная его часть была опубликована после его смерти (1765 г.) только в 1766 г. У Ломоносова имелись и другие работы исторического характера – «Описание стрельческих бунтов и правления царевны

Софьи» (1757), «Краткий российский летописец с родословием» (1759).

Итак, история как наука, по свидетельству современных ученых, оформляется только лишь в XVIII в. (Пештич Л., 1961, с. 6–9). Становлению исторической науки способствовало много факторов: это и общий культурный подъем, связанный с развитием просвещения и образования, и установление более тесных политических и культурных связей с западными странами, и интерес к истории тех государств древности, чья культура легла в основу европейской цивилизации, интерес к прошлому своего народа (Фролов Э., 1999, с. 47).

Петровские преобразования отразилась и на формировании филологического направления, его литературно-художественной сфере. Это происходило благодаря важному достижению, которым были отмечены предыдущие эпохи – XVI–XVII столетий – «осознанию определенного различия между устным и письменным словом (курсив мой. – Л.А.), между разговорным и письменным языками, т. е. между природным даром речи и благоприобретенным умением писать и читать» (Курилов А., 1981, с. 40). Это умение было напрямую связано с орфографией, которая еще в XVI–XVII вв. была довольно неупорядоченной, в ней отсутствовали единые нормы правописания. Тем не менее, в этот период, как отмечают исследователи, в языке стала складываться тенденция к единообразию, закреплению определенных норм, «к выделению из письменной речи... уже собственно художественного, литературного языка» (Курилов А., 1981, с. 40).

В формировании закономерностей литературного языка играли главную роль учебники грамматики. В свое время Максим Грек (1470–1556) писал: «Грамматика есть... учение зело хытро у еллинех», это – «премудрое учение философское» и учит оно «како меж собою (слова) совокупляются и сочиняются» (цит. по: (Курилов А., 1981, с. 33)). Современником Максима Грека был Дмитрий Герасимов (ок. 1466 – после 1536 гг.), с которым он сотрудничал в Московии при переводе церковных книг посредством латинского языка: с греческого на латынь (М. Грек), с латыни – на церковно-славянский (Д. Герасимов). Герасимов был автором перевода популярной в России в XVI в. рукописной грамматики римлянина Элия Доната (IV в. н. э.)<sup>12</sup>, приспособленной к славянскому языку<sup>13</sup>. Герасимов (Дмитрий Толмач, «посол Деметрий Эразмий» – так называли его в Риме) был переводчиком, полиглотом, дипломатом, состоявшим на дипломатической службе у великого князя Василия III Иоанновича и ездившим с посольствами в Швецию, Данию, Пруссию, Вену, Рим, где он и познакомился с трудом Э. Доната. Число русских списков учебника «Доната»–Герасимова за XVI–XVII вв. достигало 25 (Макарий, 2006).

В конце XVI в. появляются первые печатные учебники грамматики. Нельзя не упомянуть первое печатное издание «Азбуки» – фактически букваря – Ивана Федорова, изданной совместно с Петром Мстиславцем во Львове в 1574 г. В послесловии к изданию И. Федоров писал, что «сложих свою “Азбуку” ради скорого младенческаго наоучения» и представлял ее как часть «грамматики» (Курилов А., 1981, с. 27).

Следующим этапом на пути формирования письменного литературного языка была «Грамматика словенська» белорусов Кузьмы и Луки Мамоничей, изданная в собственной типографии в 1586 г. в Вильне. В ее основу было положено «оучение о осми частех слова», восходящее к античной эллинистической традиции с выделением частей речи: имя, глагол, местоимение, наречие, причастие, предлог, союз и артикль. «Сия кграмматика словенска языка... выдана для наоученья и вырозоуменья божественнаго писанья, а за помочью Христовою на несметную славу народу...», – писали они в послесловии, отстаивая правомерность «создания национальной славянской письменности» вопреки иезуитско-католическому противостоянию и отрицанию в юго-западной Руси такой возможности (Курилов А., 1981, с. 34, 37).

На каждом новом этапе становления письменного литературного языка совершенствовался подход к орфографическим правилам. Так, «Адельфотес» (гр. – ἀδελφότης – братство) или «Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка. Совершеннаго искусства осми частей слова. Ко наказанию многиименитому российскому роду» – учебник, написанный по канону греческих грамматик, изданный Львовским братством во Львове в 1591 г. Составлен ректором и преподавателем Братской школы греком Арсением Элассонским (1550–1625) и его учениками. Грамматика представлена как система, объединяющая древнегреческий и церковно-славянский языки: на левой стороне разворота книги – древнегреческий, на правой – церковно-славянский. Состоит из четырех частей: орфографии, просодии (стихосложения – учения о со-

отношении слогов в стихе), этимологии, синтаксиса (Курилов А., 1981, с. 38).

Необходимо добавить, что – на определенном этапе формирования «грамматических художеств» – учебники включали разделы пиитики, риторики, стилистики. «Грамматика» Лаврентия Зизания (ок. 1560 – после 1634), изданная в 1591 г., содержит раздел «О метре» – первый опыт учения о стихе, где он дает представление о «ноге» (стопе), пяти стопах: дактиле, «иамбе», «трехе», спондее, пиррихии. Затем он выделяет три основных стихотворных метра: «ироический», «елегиаческий», «иамбический», приспособляя их к «славянскому диалекту» (Курилов А., 1981, с. 41).

Наконец, учебник Мелетия (Максима) Смотрицкого (ок. 1577–1633), – создателя первой церковно-славянской грамматики, неоднократно издававшейся («Грамматика славенския правильное синтагма» – 1619, 1648, 1721 гг.). «Грамматика» состояла из четырех частей: орфографии, этимологии, синтаксиса и отдельного раздела – «Просодии стихотворной»<sup>14</sup>. Этот раздел был «экспериментом» Мелетия с искусственной метризацией церковно-славянского языка. Несмотря на то что в области стихосложения у Смотрицкого не было последователей, следует отметить, что он ввел «первое в России понятие о художественной специфике поэтической речи» (Курилов А., 1981, с. 46).

Одновременно с развитием грамматики, литературного языка, совершенствованием искусства перевода появился его совершенно новый вид – перевод стихотворный (Дерюгин А., 1965, с. 3), связанный с именем Антиоха Кантемира<sup>15</sup>, «зачинателя русского литературного классицизма». В совершенстве владея

древними языками, используя знание греческой и римской литературы, А. Кантемир перевел произведения античных авторов: философов Кебета и Эпиктета, историков Корнелия Непота и Юстина, поэтов Анакреонта и Горация. Переводы не были опубликованы при жизни автора, некоторые были изданы позднее (Гораций, Анакреонт, Кебет), а два перевода и вовсе утрачены (Эпиктет и Корнелий Непот) (Фролов Э., 1999, с. 78).

Кантемировские переводы Анакреонта и Горация – новое явление в русской литературе. Во-первых, это были первые переводы древних поэтов, которые открыли серию аналогичных переводов русских классицистов – В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, М.М. Хераскова и др. Во-вторых, они были выполнены в новой, тогда еще необычной манере – силлабике, т. е. стихами без рифм, но с сохранением размера подлинника. Эти стихи, как писал А. Кантемир, содержат «некое мерное согласие и некий приятный звон, который, надеюсь, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифмы обойтись» (цит. по: (Фролов Э., 1999, с. 79, 80)). Переводы сопровождались обширными комментариями филологического и исторического характера. А. Кантемир также прославился введением в русскую литературу нового жанра – сатиры («род стихов бодливый» как оружие для борьбы со злонравием (Курилов А., 1981, с. 102)), продолжающей линию Горация – Н. Буало. В своих сатирах он добивался устранения прямых заимствований и ослабления элементов подражательности с целью повышения их художественных достоинств. Более того, А. Кантемир стремился придать сатирам национальный русский характер (Прийма Ф., 1956, с. 28).

Начало реформы русского стихосложения было положено ученым и поэтом Василием Кирилловичем Тредиаковским<sup>16</sup>, считавшим, что поскольку в русском стихе ударение не обладает постоянством, то силлабика, характерная для языка с устойчивым ударением, неприемлема для русского стихосложения. В своих трудах «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), «Способ к сложению российских стихов» (1752) Тредиаковский первый попытался сформулировать основные положения науки перевода стиха, привел основные определения стихотворных терминов: стих, слог, стопа, полустипие, пресечение (цезура), рифма, перенос и т. д. Античное понятие стопы, представленной как сочетание долгих и кратких слогов, преобразовалось в сочетание ударных и безударных слогов, характерных для русского языка. В этих трудах он также разрабатывал систему литературных жанров классицизма (ода, сонет, рондо, мадригал) применительно к русской поэзии, писал об использовании ритма александрийского стиха<sup>17</sup> в поэтическом жанре, сам же создал огромное количество стихотворных произведений.

В.К. Тредиаковский – переводчик первого в России любовно-галантного французского романа П. Тальмана «Езда на остров Любви»), образца западноевропейской изящной литературы XVII в., который он перевел не *общепринятым* тогда в литературе *церковно-славянским* языком, а «самым простым русским словом, то есть каковым мы между собой говорим» (Тредиаковский). Это, несомненно, было новой ступенью в переводческой деятельности в России, первой попыткой создания собственно

русского литературного языка, первым шагом в разработке национальной теории художественного перевода в России (Курилов А., 1981, с. 111–112).

В 1766 г. Третьяковский издал стихотворный перевод с французского языка романа в прозе Франсуа Фенелона «Приключения Телемака», под собственным названием – «Телемахида», где он впервые в российском литературном творчестве в рамках масштабного произведения применил гекзаметр<sup>18</sup>, ставший впоследствии одним из главных метров при стихотворном переводе древних: «...будущие успехи русских переводчиков Гомера были связаны с гекзаметром» (Дерюгин А., 1965, с. 49).

Из многочисленных переводов с латинского языка александрийским стихом Третьяковскому принадлежат 51 басня Эзопа, комедия Теренция «Евнух», отрывок из трагедии Сенеки «Фист», а также прозаический перевод Горация «К Пизонам» и мн. др. Переводы многотомных исторических сочинений, ставшие для читателей первыми современными пособиями по древней истории, выполнены с французского языка. Это 30-томный труд Шарля Роллена и Жана Кретье: «Древняя история об египтянах, о карфагенянах, об ассирианах, о вавилонянах, о мидянах, о персах, о македонянах и о греках» в 10 томах (СПб., 1749–1762) Роллена, «Римской истории от создания Рима до битвы Актийской, т. е. по окончании Республики» Роллена–Кретье в 15 томах (СПб., 1761–1767), «Историю о римских императорах с Августа по Константина» Кретье в 4 томах (СПб., 1767–1769). В «Истории» Роллена–Кретье содержалось множество цитат антиков в переводе на французский язык. Третьяковский

имел обыкновение сверять французский перевод с оригиналом: «особливо Тита Ливия, Дионисия Галикарнасского и Плутарха, не упоминая других второстатейных» (цит. по: (Дерюгин А., 1965, с. 85)). В России XVIII в. произведения Роллена и Кретье в переводе Третьяковского были первыми современными пособиями по древней истории. Этими переводами Третьяковский оказал неоценимую услугу просвещению и русской науке об античности (Фролов Э., 1999, с. 90).

Первые исследовательские работы по классической древности, обозначившие начало становления антиковедения, принадлежат В.К. Третьяковскому. Это – «Рассуждение о комедии вообще» (в качестве предисловия к переводу комедии Теренция «Евнух», 1752), где он исследует истоки жанров комедии и трагедии у древних греков, затем прослеживает их развитие в Греции и в Риме, выделяя при этом Аристофана, Менандра, Плавта, Теренция. В другой своей статье – «Об истине сражения у Горациев с Куриациями, бывшего в первые римские времена в Италии» (1755) – Третьяковский, опираясь на исторические свидетельства Тита Ливия, стремится доказать достоверность произошедших в далекие времена событий. Статья представляет собой интерес «как своеобразный отклик на начавшийся уже тогда на Западе критический пересмотр древней римской истории» (Фролов Э., 1999, с. 91). Работая над статьями, Третьяковский, во-первых, опирался на древние источники, во-вторых, изучал наблюдения западных ученых, затем излагал по своему представлению исторический материал. Завершая статью о сражении Горациев и Куриациях, Третьяков-

ский писал о себе: «...первый сообщаю российским любителям исторической достоверности самую малую часточку римской истории на показание, образчиком... непритворного презрения к собственной пользе и вещественного усердия к отечеству» (цит. по: (Фролов Э., 1999, с. 92)).

Огромнейший вклад в развитие отечественной науки об античности внес Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765). Биография Ломоносова широко известна. Напомним, что латынь он основательно освоил в Московской Славяно-греко-латинской академии, древнегреческий изучал самостоятельно (в тот период древнегреческий не преподавался в академии), а также посещал греческую школу при синодальной типографии (Нахов И., 1965, с. 11). Европейские языки освоил, совершенствуя свое образование в Петербургской Академии наук и на Западе. Ко времени учебы в Германии относятся его первые поэтические и литературно-теоретические опыты. Так, в 1739 г. Ломоносов прислал в Россию «Правила российского стихотворства» (издано в 1778 г.), где он обосновал собственное представление о силлабо-тоническом стихосложении. Он выступил уже тогда против многократно использованных в стихах Третьяковского устаревших церковно-славянских форм в морфологии и лексике, против иноязычных заимствований, он считал, что не следует давать новым словам старых окончаний, которые неупотребительны и т. п. Ломоносов подходил к стиху не как теоретик и осторожный «усовершенствователь», а как практик. Исходя из свойств русского языка, он наметил 30 возможных размеров в шести родах стоп: в «восходящих» ямбе, анапесте,

ямбо-анапесте, в «нисходящих» хорее, дактиле, дактило-хорее. В этом сочинении Ломоносов привел пример возможного применения русского гекзаметра по образцу античных, однако в собственной стихотворной практике гекзаметр не встречается. В духе своего времени Ломоносов переводил александрийским стихом, а не гекзаметром (Гаспаров М., 1984, с. 35, 36; Дерюгин А., 1965, с. 49).

Главным сочинением Ломоносова по русскому языку была «Российская грамматика» (1757 г.). О необходимости создания единой грамматики для русского языка Ломоносов писал в предисловии: «Тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия, неприятна история, сомнительна юриспруденция без грамматики» (Ломоносов М., 1952а, с. 392). В ней он, как и М. Смотрицкий, ориентировался на античные эллинистические традиции. В своем труде Ломоносов, во-первых, установил полную самостоятельность церковно-славянского и русского языков, во-вторых, определил строго научные законы и нормы собственно русского языка, привел в стройную систему литературный язык своей эпохи. В новом литературном языке, «ясном и вразумительном», по мнению Ломоносова, следует «убегать старых и неупотребительных славянских речений, которых народ не понимает, но при том не оставлять оных, которые хотя и в простых разговорах не употребительны, однако знаменование их народу известно» (Ломоносов М., 1952б, с. 70). «Российская грамматика» состоит из «Предисловия» и шести «Наставлений», где вначале рассматриваются традиционные «осмь частей» речи (1), далее исследуется фонетика, графика и орфография (2), упорядочиваются

правила склонения существительных, формы степеней сравнения (3), рассматривается образование и употребление различных глагольных форм (4), классифицируются вспомогательные и служебные части слова, формы причастий (5), вопросы синтаксиса (6). В «Грамматике» отмечается, какие именно формы русской речи и черты произношения присущи высокому или низкому стилю. О богатстве русского языка и его необъятных возможностях Ломоносов писал, что «сильное красноречие Цицероново, великолепная Вергилиева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке» (Ломоносов М., 1952в, с. 392).

Одно из главных сочинений Ломоносова, связанных с античностью, – это «Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия» (1748). Важно отметить, что «Риторика» написана на русском языке, а не на латинском, как было принято в то время. Здесь ученый опирается на труды эллинских и римских писателей – Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана Марка Фабия, Горация, Сенеку Старшего и др. Во многих параграфах он цитирует «Риторику к Герению» анонимного автора, «Образование оратора» Квинтилиана, «Об ораторе» Цицерона, ряд положений трактата «О возвышенном» Псевдо-Лонгина и др. «Риторика» Ломоносова содержит многочисленные примеры из греческой и римской литературы (в переведенном виде или оригинале) – отрывков или целых произведений – в стихах и прозе, которые образуют настоящую хрестоматию. Из поэтов у Ломоносова чаще звучат Вергилий и Овидий, а также два отрывка из «Илиады» Гомера. Исследователи считают переводы Ломоносова прекрасными

образцами художественной речи (Фролов Э., 1999, с. 93, 94).

К риторическим теориям античной эпохи восходит и известная теория Ломоносова «о трех штилях» – высоком, среднем и низком, изложенная в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке», которая устанавливает лексические нормы языка для различных литературных жанров и функциональных стилей письменного языкового общения («писаний обыкновенных дел»).

В естественно-научных трудах Ломоносова по физике, химии, минералогии, астрономии, металлургии античные ученые и философы – Геродот, Пифагор, Евклид, Филолай, Птолемей, Аристарх Самосский, Цицерон, Плиний Старший и др. – постоянно встречаются в качестве цитат и ссылок.

Главным достижением эпохи Просвещения исследователи считают то, что научный подход к изучению истории, филологии, естествознания и других наук стал возможным лишь со времени учреждения Академии наук. Следует отметить знаменательный факт – для развития науки в России и открытия будущей Академии наук – неоднократных встреч Петра I и Г.В. Лейбница (1646–1716), известного немецкого философа, логика, математика, механика, физика, изобретателя, в Германии и России в 1697, 1711, 1716 гг. «Философ проникательно увидел в нем государя, который, развивая науку и просвещение в своей стране, оказывал услугу и всему человечеству» (Соколов В., 1982, с. 14). Г.В. Лейбниц был принят на русскую службу в качестве тайного юстиц-советника с соответствующим денежным вознаграждением. Он составил для Петра ряд записок и проектов относительно организации

научных исследований в России, подготовил план создания Академии наук в Санкт-Петербурге, предложил царю множество технических новинок и усовершенствований, представил различные экономические проекты, «которыми русский царь мог бы с великою славой содействовать цивилизации, наукам, просвещению» (Чумарев В., 1957, с. 127; Соколов В., 1982, с. 14–15). Лейбниц, безусловно, желал видеть передовые формы западноевропейской культуры прочно укоренившимися на русской почве и способствующими общему подъему страны, в разнообразных областях, что привело бы к всеобщему благу (Чумарев В., 1957, с. 131, 130). Однако ближайшие преемники Петра похоронили неопубликованные проекты и планы Лейбница в архивах и частных собраниях, и они оказались забытыми (Пекарский П., 1870, с. XXI).

Тем не менее организация Академии наук послужила началом научных исследований в России по западноевропейскому образцу. Проект положения об учреждении Академии наук и художеств, утвержденный царем в 1724 г., был составлен одним из ближайших сподвижников Петра I Лаврентием Лаврентьевичем Блюментростом. Фактически Академия была открыта Указом Екатерины I в 1725 г. уже после кончины царя. Основной задачей работы Академии было сближение русского общества с западноевропейским просвещением и культурой. В области преподавания гуманитарных дисциплин предполагалось изучение античности. Рассматривая вопрос о первых шагах отечественного антиковедения, связанных с открытием Академии, следует отметить, что изучением античной истории и филологии занимались в описываемое

время и последующий период (начало XIX в.) выходцы преимущественно из Германии, приглашаемые для преподавания древних языков, которые писали на немецком или латинском языках и издавали свои труды на Западе. Одним из первых приглашенных для работы в Академии был Готлиб Зигфрид Байер (1694–1738) – филолог и лингвист, историк и археолог, исследователь классических древностей, работавший в Академии наук с 1726 по 1737 гг. Главными предметами его научных изысканий были восточные языки, древнейшая русская история и античность. Его исследования в области античной истории были посвящены неизученным вопросам исторической географии, этногенеза, хронологии. Он использовал все имеющиеся тогда в распоряжении ученых материалы античных, византийских и восточных писателей. Не владея русским языком (как и все, прибывшие в Академию ученые), в разработке скифской темы Байер опирался на сведения, содержащиеся у Геродота, Ономакрита, Эсхила, Клавдия Птолемея и других антиков, а также российские летописные источники, которые для него переводились специально.

Работы Байера содержали богатую историческую информацию. Однако на основании изученных материалов Байер прямолинейно интерпретировал содержащуюся в источниках информацию о происхождении варяго-россов или норманнов скандинавского происхождения и их роль в возникновении Русского государства. Эта идея активно развивалась коллегой Байера Герхардом Фридрихом Миллером (Мюллером, 1705–1783), который составил себе имя трудами по русской истории (диссертация «Происхождение имени и народа российского», «Описание сибир-

ского царства» и др.). Теория норманнского происхождения россов привела к острой полемике между Миллером и Ломоносовым и другими представителями русской историографии.

Деятельность Академии наук характеризуется образованием в ней переводческого «центра» параллельно с созданной ранее Иностранной коллегией. Появление в Академии наук В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова, переводчиков-ученых, возвело перевод из ранга, преследовавшего узко прагматические задачи, в ранг, нацеленный на решение научных, художественных, культурных проблем. В 1735 г. при Академии создается «Российское собрание» профессиональных переводчиков. Кроме Тредиаковского обязательными членами собрания были В. Адодуров, И. Тауберт и др. Штатными переводчиками Академии были назначены К. Кондратович, И. Горлицкий, С. Волчков и др. Собрание просуществовало до 1743 г. (Дерюгин А., 1965, с. 8–9). В 1748 г. вновь возобновилась деятельность переводческого «центра» под названием «Историческое собрание».

В «Российском собрании» обсуждались переводы Тредиаковского, Кондратовича, Волčkова и др. (Пекарский П., 1873, с. 638–641). Обязательным условием деятельности «Собрания» было рецензирование, требования которого содержались в одном из отзывов Адодурова: «При общей оценке перевода важным считается, чтобы он 1) полностью совпадал с оригиналом; 2) был изложен четко и без грамматических ошибок; и 3) не нарушал языковых норм, чтобы... нелегко было догадаться, на каком языке написан

оригинал» (цит. по: (Дерюгин А., 1965, с. 9)).

Показателен пример отрицательного отзыва профессоров В. Тредиаковского, М. Ломоносова, С. Крашенинникова, адъюнкта Н. Попова на перевод с французского книги Плутарха «Жития славных мужей», выполненный С. Волчковым. Переводчику было указано на ошибки в передаче французских слов, на непривычную для русского читателя систему обозначения лет и транскрипции собственных имен, пропуски в переводе исторических комментариев и т. п. (Ломоносов М., 1952в, с. 628–629). Сохранился отзыв Ломоносова, в котором он обозначил ошибки в переводе научных терминов (Ломоносов М., 1952в, с. 619). В подобных случаях терминология уточнялась с помощью специалистов по определенному научному направлению. Неоднократно отмечались и положительные отзывы. Например, Ломоносов написал весьма похвальный отзыв о переводе стихов Горация студентом Н. Поповским: «...он уже ныне в состоянии искусством своим в чистоте российского штиля и стихотворства приносить Академии Наук честь и пользу» (Ломоносов М., 1952в, с. 633).

Одним из лучших переводчиков по стилистической отделке текста перевода следует считать Ивана Баркова (1732–1768), ученика М.В. Ломоносова, поэта, переводчика Императорской Академии наук. Ему принадлежит перевод «Квинта Горация Флакка сатиры или беседы с примечаниями». Перевод имеет подстрочные комментарии, «писанные разговором», к соответствующим стихам (изд. в 1763 г.). Среди других поэтических переводов И. Баркова следует отметить «Федра, Августова отпущенни-

ка, нравоучительные басни с Езопова образца сочиненные, а с латинского российскими стихами преложенные с приобщением подлинника» (изд. в 1764, 1787 гг.) (Черняев П., 1906, с. 41–45).

Итак, во все исторические эпохи – Средневековье, Возрождение, новое время – «античность, ввиду несравненного совершенства своей культуры, сохраняла значение классического образца или нормы» (Фролов Э., 1999,

с. 5). Для России классическая древность всегда была неиссякаемым источником, к которому обращались в своих теоретических изысканиях, литературном творчестве видные деятели культуры, просвещения. Целенаправленная переводческая и образовательная деятельность способствовала возникновению исторической и филологической наук, из недр которых сделало первые шаги отечественное антиковедение.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Данная работа – третья из цикла «Из истории отечественного антиковедения», в которой освещено становление отечественного антиковедения в контексте просвещенческой и переводческой деятельности первых двух третей XVIII в. Она является продолжением первой «Истоки российского антиковедения в период X–XVII вв.: к вопросу об истории переводов античных авторов» (Александрова Л., 2018) и второй статьи «Образовательная и переводческая деятельность в России в конце XVI–XVII вв.: у истоков отечественного антиковедения» (Александрова Л., 2019).

<sup>2</sup> Известно, что в истории России XVIII в. характеризуется как период дворцовых переворотов. Во время краткого правления Петра II (1727–1730) и Анны Иоанновны (1730–1740) решающую роль в государственном управлении играли дворяне – сторонники петровских преобразований, что позволило сохранить приверженность идеям Петра I. Однако засилье немцев при дворе Анны Иоанновны, именуемое в литературе как «бириновщина», тем не менее, тормозило преобразовательные процессы.

<sup>3</sup> Предшественником газет в XVI–XVII вв. в Польше, Западной Европе были «летучие листы», которые сообщали публике о движении воюющих сторон во время войны, об открытии новых земель, о всякого рода необычайных событиях вроде «превращении жестокого человека в собаку». Московское правительство заботилось

о переводе не всех «летучих листов», которые до него доходили, а лишь тех, которые представляли какой-либо интерес для него (Соболевский А., 1903, с. 45–46).

<sup>4</sup> «Духовный Регламент» – законодательный акт, главный юридический документ, определявший правовой статус Церкви в России до 1917 г. Устанавливал структуру и функции Святейшего правительствующего синода и систему государственного контроля над деятельностью Церкви. Церковь рассматривалась как один из инструментов достижения «общего блага», как элемент государственной системы воспитания, образования подданных и контроля над ними для «исправления духовного чина» (Анисимов Е., 2007, с. 433–435). В Духовном Регламенте, как в военном деле, прописывалось все – от принесения «Присяги Членам Духовных Коллегии» («Аз, нижеименованный, обещаюся и клянуся...») до наказаний семинаристов розгами за «преступление».

<sup>5</sup> Феофан Прокопович (Елеазар Церейский, 1677 [1681], Киев – 1736, Петербург) – с 1687 г. учился в Киево-Могилянской коллегии, затем с 1698 г. – в Европе (Рим, Франция, Германия, Швейцария), где познакомился с идеями гуманизма, просвещения, реформаторства, приверженность к которым сохранил на всю жизнь. В 1716 г. по вызову Петра I переехал в Петербург, где стал его советником по вопросам образования и религии. Выступал вначале

в качестве проповедника-публициста, разъясняя действия правительства и доказывая необходимость для России неограниченного самодержавия. При этом проповедник особенно выступал против богословов, полагавших, что духовная власть выше светской. В 1720 г. Петр I поручил архиепископу Феофану разработку законодательного акта о ликвидации русского патриаршества и устройении высшего церковного коллегияльного управления – «Духовный Регламент», который он закончил в 1720 г.

<sup>6</sup> Переименования Академии: 1724 г. – Академия наук и художеств в Санкт-Петербурге; 1747 г. – Императорская Академия наук и художеств в Санкт-Петербурге; 1803 г. – Императорская Академия наук (ИАН); 1836 г. – Императорская Санкт-Петербургская академия наук; 1917 г. – Российская академия наук (РАН).

<sup>7</sup> Под еллинским языком подразумевается древнегреческий (преимущественно атический диалект, на котором писали классики), а также койнэ (общегреческий – язык времени создания Нового Завета); под греческим подразумевается новогреческий – литературный и язык общения позднейших эпох.

<sup>8</sup> Название дано С.Л. Пештичем (1961), исследователем данного труда.

<sup>9</sup> Фронтин Секст Юлий (ок. 30–103) – древнеримский полководец, политический деятель, сенатор, писатель. Автор двух дошедших до нашего времени трудов «Стратегемы» и «О римских водопроводах».

<sup>10</sup> Гвидо да Колумна (Гвидо делле Колонне, 1210–1287) – итальянский историк и поэт XIII в. Его известное произведение «*Historia destructionis Troiae*» написано латинской прозой в 70-х гг., где он опирался на старофранцузскую поэму «Роман о Трое» Бенуа де Сент Мора (между 1160 и 1170 гг.), который, в свою очередь, восходил к двум небольшим позднеантичным текстам «Дарет Фригийский» и «Диктис Критский» приписываемых легендарным «очевидцам» Троянской войны (Голенищев-Кутузов И., 1972, с. 233; Маслов А., 2010, с. 215).

<sup>11</sup> Гражданский шрифт – итог Петровской реформы печатного дела 1707–1710 гг. Суть реформы – замена старой кириллической азбуки с ее сложной графикой и затруднительной в типографском наборе системой надстрочных знаков азбукой, литеры которой были близки по характеру начертания европейским шрифтам. Гражданская азбука была легкоусвояемой, облегчала чтение, способствовала распространению грамотности, просвещения. Кирилловский шрифт остался для печатания церковных книг.

<sup>12</sup> Элий Донат (лат. *Aelius Donatus*, ок. 320 – ок. 380) – римский писатель и грамматист, ритор, автор жизнеописания Вергилия и др., составитель учебника «*Ars grammaticae*» («Искусство грамматики»), состоящей из начального – малого («*Ars minor*») и полного – большого («*Ars maior*») курсов, – основного учебника латыни на Западе в течение всего Средневековья и Возрождения.

<sup>13</sup> Первый перевод этого труда Д. Герасимов выполнил в 1522 г. По поводу данного перевода имели место высказывания, что переводчик чисто механически вставлял в латинские образцы славянские формы. Однако А.И. Соболевский возражает: «Более чем вероятно, что Герасимов имел в виду дать русским перевод латинской грамматики, руководство для изучения латинского языка и что переписчики его труда выкинули из него все писанное латинскими буквами, оставив один русский текст» (Соболевский А., 1903, с. 122).

<sup>14</sup> Написанная по образцу греческих грамматик, «Грамматика» М. Смотрицкого отражала специфические особенности церковно-славянского языка: системы падежей, двух спряжений глаголов, определение вида глаголов, выделение восьми частей речи – имени (существительного), местоимения, глагола, причастия и т. д., описывала склонения прилагательных и числительных. М. Смотрицкий устранил лишние буквы славянской письменности, первый ввел букву «г», установил правила использования большой буквы, раздели-

тельных знаков, правил переноса и т. п. В 1648 г. «Грамматика» была переиздана в Москве без имени автора в направлении приближения ее к разговорному русскому языку, которое провели справщики Московского печатного двора. «Грамматика» М. Смотрицкого обрела огромную популярность в России в XVIII – первой половине XIX в. и стала образцом для сербской, хорватской, румынской и болгарской грамматик («Грамматика»).

<sup>15</sup> Кантемир Антиох Дмитриевич (1708–1744) – сын молдавского князя Дмитрия Кантемира, поэт, дипломат (посол в Лондоне и Париже), деятель раннего русского Просвещения, творчество которого сыграло значительную роль в развитии русского литературного языка и стихосложения. Знаток и переводчик трудов древних писателей, а также французских сочинений, он прилагал к ним развернутые примечания историко-теоретико-литературного характера, иногда превышающие объем переводимых сочинений (в частности, Горация). В «Предисловии» к Сатирам А. Кантемир выходит за рамки комментирования и тем самым делает его прообразом будущих словарных статей, посвященных «поэтическим родам и видам», что стало значимым явлением в разработке теоретических основ литературоведения в России (Курилов А., 1981, с. 101).

<sup>16</sup> В.К. Тредиаковский (1703–1769) – ученый, переводчик, поэт, писатель, философ. Родился в Астрахани в семье священника. В течение нескольких лет учился в латинской школе католической миссии ордена капуцинов, где овладел латинским языком (до 1722 г. в Астрахани не было ни одной школы). В 1723–1725 гг. обучался

в Московской Славяно-греко-латинской академии. В 1726–1730 гг. находился в Европе (Гаага, Париж, Гамбург). Слушал курсы по математике и философии в Парижском университете, курс богословия в Сорбонне. Во время пребывания в Европе был связан с кругом русских дипломатов – А.Б. Куракиным, А.Г. Головкиным, С.Д. Голицыным, С.К. Нарышкиным, И.А. Щербатовым, которые тесно общались между собой и были объединены общими культурными интересами. С 1733 г. являлся секретарем Императорской Академии наук, в 1745–1759 гг. – профессором. После увольнения из Академии занимался преимущественно переводами французской исторической и художественной литературы. На 30-томный труд «Древней истории» Роллена-Креве потратил 30 лет жизни.

<sup>17</sup> Александрийский стих – двенадцатисложный стих с цезурой после шестого слога, парной рифмовкой и обязательными ударениями на шестых и двенадцатых слогах – распространенный поэтический размер в литературе классицизма. Большое развитие получил в Западной Европе, особенно во Франции. «Его появление в русской литературе XVIII века было следствием французского воздействия» (Егунов А., 1964, с. 32).

<sup>18</sup> Гекзаметр (от греч. hexameros – шестимерник) состоит из шести стоп; это дактилический стихотворный размер, сложившийся в античной эпической поэзии, для которого характерна цезура на третьей стопе и усечение в последней. Античная поэзия не знала рифмы. «Илиада» и «Одиссея» Гомера, поэмы «Теогония», «Труды и дни» Гесиода написаны дактилическим гекзаметром.

#### ЛИТЕРАТУРА

Александрова Л.В. Истоки российского антиковедения в период X–XVII веков: К вопросу об истории переводов античных авторов // Вестн. муз. науки. 2018. № 4. С. 178–186.

Александрова Л.В. Образовательная и переводческая деятельность в России в конце XVI–XVII вв.: У истоков отечественного ан-

#### REFERENCES

Aleksandrova, L.V. (2018), “The origins of Russian antiquity in the period of X–XVII centuries: On the history of translations of ancient authors”, *Vestnik muzykal'noj nauki* [Journal of musical science], no. 4, pp. 178–186. (in Russ).

Aleksandrova, L.V. (2019), “Educational and translation activities in Russia at the end of

тиковедения // Вестн. муз. науки. 2019. № 3. С. 183–197.

Анисимов Е.В. Духовный Регламент // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. Т. 14. С. 433–435.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.

Голенищев-Кутузов И.Н. Средневековая латинская литература Италии. М.: Наука, 1972.

«Грамматика» Мелетия Смотрицкого // МПГУ: Офиц. сайт. URL: [mpgu.su/ob-mpgu/struktura/biblioteka/iz-fonda-redkoy-knigi/iz-kolleksii-redkogo-fonda-biblioteki/uchebnyie-izdaniya/grammatika-meletiya-smotritskogo/](http://mpgu.su/ob-mpgu/struktura/biblioteka/iz-fonda-redkoy-knigi/iz-kolleksii-redkogo-fonda-biblioteki/uchebnyie-izdaniya/grammatika-meletiya-smotritskogo/) (Дата обращения: 05.01.2019).

Дерюгин А.А. В.К. Третьяковский – переводчик. Становление классического перевода в России. Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 1965.

Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л.: Наука, 1964.

Курилов А.С. Литературоведение в России XVIII века. М.: Наука, 1981.

Лихачев Д.С. Иван Грозный – писатель // Послания Ивана Грозного / Подгот. текста Д.С. Лихачева и Я.С. Лурье; под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 452–467.

Ломоносов М.В. Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия // Полн. собр. соч. Т. 7. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1952а. С. 19–378.

Ломоносов М.В. Российская грамматика // Полн. собр. соч. Т. 7. – М.; Л.: Изд. АН СССР 1952б. С. 389–518.

Ломоносов М.В. Служебные документы 1742–1768 гг.: Отзывы // Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1952в. С. 613–636.

Макарий (Веретенников), архим. Герасимов Дмитрий // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. Т. 9. С. 171–173.

Маслов А.Н. К вопросу о значении русских переложений «Троянской истории» Гвидо де Колумна // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 6. С. 215–221.

Нахов И.М. Ломоносов и античность // Вопросы классической филологии. Вып. 1. М.: Изд. Моск. ун-та, 1965. С. 3–41.

Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 1. СПб., 1862.

XVI–XVII centuries: at the origins of Russian antiquity”, *Vestnik muzykal’noj nauki* [Journal of musical science], no. 3, pp. 183–197. (in Russ).

Anisimov, E.V. (2007), “Spiritual Regulations”, *Pravoslavnaia jenciklopedija* [Orthodox encyclopedia], vol. 14, Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnaia jenciklopedija”, Moscow, pp. 433–435. (in Russ).

Chernjaev, P.N. (1906), *Sledy znakomstva russkogo obshhestva s drevne-klassicheskoj literaturoj v vek Ekateriny II* [Traces of acquaintance of Russian society with ancient classical literature in the age of Catherine II], Voronezh. (in Russ).

Chumarev, V.I. (1957), “Leibniz and Russian culture of the early XVIII century”, *Vestnik istorii mirovoj kul’tury* [Bulletin of the history of world culture], vol. 4, pp. 120–132. (in Russ).

Feofan (Prokopovich) arhier., “Spiritual regulations of 1721”, *Azbuka very* [The ABC of faith], available at: [https://azbyka.ru/otechnik/Feofan\\_Prokopovich/duhovnyj-reglament-1721-goda/](https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Prokopovich/duhovnyj-reglament-1721-goda/) (Accessed 21 September 2019). (in Russ).

Florovskij G., prot. (1935), *Puti russkogo bogoslovija* [The ways of Russian theology], 3 ed, YMCA-PRESS, Paris. (in Russ).

Frolov, Je.D. (1999), *Russkaja nauka ob antichnosti* [Russian science of classical antiquity], Sankt-Peterburgskij universitet, Saint Petersburg. (in Russ).

Gasparov, M.L. (1984), *Oчерk istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [An essay on the history of Russian verse. Metrics. Rhythm. Rhyme. Stanza], Nauka, Moscow. (in Russ).

Golenishhev-Kutuzov, I.N. (1972), *Srednevekovaja latinskaja literatura Italii* [Medieval Latin literature of Italy], Nauka, Moscow. (in Russ).

“«Grammar» of Melety Smotritsky”, МПГУ: *Oficial’nyj sajt* [Moscow State Pedagogical University: Official site], available at: [mpgu.su/ob-mpgu/struktura/biblioteka/iz-fonda-redkoy-knigi/iz-kolleksii-redkogo-fonda-biblioteki/uchebnyie-izdaniya/grammatika-meletiya-smotritskogo/](http://mpgu.su/ob-mpgu/struktura/biblioteka/iz-fonda-redkoy-knigi/iz-kolleksii-redkogo-fonda-biblioteki/uchebnyie-izdaniya/grammatika-meletiya-smotritskogo/) (Accessed 05 January 2019). (in Russ).

Derjugin, A.A. (1965), *V.K. Trediakovskij – perevodchik. Stanovlenie klassicheskogo perevoda v Rossii* [V.K. Trediakovsky-translator. The formation of the classical translation in Russia], Izdatel’stvo Saratovskogo universiteta, Saratov. (in Russ).

- Пекарский П. История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 1. СПб., 1870.
- Пекарский П. История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 2. СПб., 1873.
- Пештич С.Л. Русская историография XVIII в. Ч. 1. Л.: Изд. Ленигр. ун-та, 1961.
- Прийма Ф.Я. Вступительная статья // А.Д. Кантемир. Собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1956.
- Сменцовский М.Н. Братья Лихуды. СПб., 1899.
- Смирнов С.К. История Московской славяно-греко-латинской академии. М., 1855.
- Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв. СПб., 1903.
- Соколов В.В. Философский синтез Готфрида Лейбница // Готфрид Вильгельм Лейбниц: Сочинения: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 3–77.
- Феофан (Прокопович) архиеп. Духовный регламент 1721 года // Азбука веры: Православ. энцикл. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Feofan\\_Prokopovich/duhovnyj-reglament-1721-goda/](https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Prokopovich/duhovnyj-reglament-1721-goda/) (дата обращения: 21.09.2019).
- Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. 3-е изд. Paris: YMCA-PRESS, 1983. 1-е изд. Париж, 1935.
- Фролов Э.Д. Русская наука об античности: Историогр. очерки. СПб.: С. Петерб. ун-т, 1999.
- Черняев П.Н. Следы знакомства русского общества с древне-классической литературой в век Екатерины II. Воронеж, 1906.
- Чумарев В.И. Лейбниц и русская культура начала XVIII века // Вестн. истории мировой культуры. 1957. Т. 4. С. 120–132.
- Egunov, A.N. (1964), *Gomer v russkih perevodah XVIII–XIX vekov* [Homer in Russian translations of XVIII–XIX centuries], Nauka, Moscow, Leningrad. (in Russ).
- Kurilov, A.S. (1981), *Literaturovedenie v Rossii XVIII veka* [Literary criticism in Russia of the XVIII century], Nauka, Moscow. (in Russ).
- Lihachev, D.S. (1951), “Ivan the Terrible – writer”, *Poslanija Ivana Groznogo* [Epistles of Ivan the Terrible], prep. D.S. Lihacheva, Ja.S. Lur’e; ed. V.P. Adrianovoj-Peretc, Izdatel’stvo AN SSSR, Moscow, Leningrad, pp. 452–467. (in Russ).
- Lomonosov, M.V. (1952a), “A brief guide to rhetoric for the benefit of lovers of eloquence”, *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works], vol. 7, Izdatel’stvo AN SSSR, Moscow, Leningrad, pp. 19–378. (in Russ).
- Lomonosov, M.V. (1952b), “Russian grammar”, *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works], vol. 7, Izdatel’stvo AN SSSR, Moscow, Leningrad, pp. 389–518. (in Russ).
- Lomonosov, M.V. (1952c), “Official documents 1742–1768 years: Reviews”, *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works], vol. 8, Izdatel’stvo AN SSSR, Moscow, Leningrad, pp. 613–636. (in Russ).
- Makarij (Veretennikov), arhim. (2006), “Gerasimov Dmitry”, *Pravoslavnaia jenciklopedija* [Orthodox encyclopedia], vol. 9, Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnaia jenciklopedija”, Moscow, pp. 171–173. (in Russ).
- Maslov, A.N. (2010), “On the question of the meaning of the Russian transcriptions of the Trojan history by Guido de Columna”, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of N. I. Lobachevsky Nizhny Novgorod University], no. 6, pp. 215–221. (in Russ).
- Nahov, I.M. (1965), “Lomonosov and antiquity”, *Voprosy klassicheskoj filologii* [Questions of classical Philology], vol. 1, Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta, Moscow, pp. 3–41. (in Russ).
- Pekarskij, P. (1862), *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom* [Science and literature in Russia under Peter the Great], vol. 1, Saint Petersburg. (in Russ).
- Pekarskij, P. (1870), *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [History of the Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg], vol. 1, Saint Petersburg. (in Russ).
- Pekarskij, P. (1873), *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [History of the

Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg], vol. 2, Saint Petersburg. (in Rus).

Peshtich, S.L. (1961), *Russkaja istoriografija XVIII v.* [Russian historiography of the XVIII century], part 1, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad. (in Russ).

Prijma, F.Ja. (1956), "Introductory article", A.D. Kantemir. *Sobranie stihotvorenij* [A.D. Cantemir. Collection of poems], Sovetskij pisatel', Leningrad. (in Russ).

Smencovskij, M.N. (1899), *Brat'ja Lihudy* [Brothers Lihudy], Saint Petersburg. (in Russ).

Smirnov, S.K. (1855), *Istorija Moskovskoj slavjano-greko-latinskoj akademii* [History of the Moscow Slavic-Greek-Latin Academy], Moscow. (in Russ).

Sobolevskij, A.I. (1903), *Perevodnaja literatura Moskovskoj Rusi XIV–XVII vv.* [Translated literature of Moscow Russia XIV–XVII centuries], Saint Petersburg. (in Russ).

Sokolov, V.V. (1982), "Gottfried Leibniz's philosophical synthesis", *Gotfrid Vil'gel'm Lejbnic: Sochinenija: V 4 t.* [Gottfried Wilhelm Leibniz: Works: In 4 vols.], vol. 1, Mysl', Moscow, pp. 3–77. (in Russ).

---

#### **Сведения об авторе**

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
E-mail: alura4556@mail.ru

#### **Author information**

Aleksandrova Lyudmila Viktorovna, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Composition Department at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: alura4556@mail.ru

Поступила в редакцию 26.10.2019

После доработки 07.12.2019

Принята к публикации 17.12.2019

Received 26.10.2019

Revised 07.12.2019

Accepted for publication 17.12.2019

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 2019 г. (с № 1 по № 4)**

<i>Агибаева М.Т., Панкина Е.В.</i> Композиционная организация кантат Андре Кампра.....	№ 2
<i>Айзенштадт С.А.</i> Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР.....	№ 4
<i>Александрова Л.В.</i> Начало становления отечественного антиковедения в контексте просвещенческой и переводческой деятельности: XVIII век – от Петра I до Екатерины II.....	№ 4
<i>Александрова Л.В.</i> Образовательная и переводческая деятельность в России в конце XVI–XVII вв.: у истоков отечественного антиковедения.....	№ 3
<i>Антипова Ю.В.</i> Духовые инструменты в современной массовой музыке: некоторые аспекты изучения.....	№ 3
<i>Антипова Ю.Н., Телегина К.Н.</i> Новые формы представления классического искусства в масс-культурном пространстве мегаполиса (на примере Новосибирской государственной консерватории).....	№ 4
<i>Бегичева О.В.</i> Русская баллада конца XIX – начала XX в. глазами зарубежных ученых.....	№ 4
<i>Белоносова И.В.</i> Светлана Сергеевна Гончаренко – музыкант, педагог, ученый.....	№ 1
<i>Белоносова И.В.</i> Специфика анализа аудиовизуального текста (на примере фотоновелл Ю. Юкечева).....	№ 2
<i>Бюзинг О.</i> Модест Мусоргский, указывающий путь в XX век (перевод, подготовка к печати А.А. Мальцевой).....	№ 3
<i>Вавилов С.П., Ткаленко Я.В.</i> Томский академический симфонический оркестр: начало пути.....	№ 1
<i>Войткевич С.Г.</i> «Так кто же я?!...»: образ Родиона Раскольникова в опере Э. Артемьева «Преступление и наказание» в свете функциональной теории В.П. Бобровского.....	№ 2
<i>Волкова П.С., Выбыванец Э.В.</i> «Болеро» Мориса Равеля в пространстве синтетического художественного текста: опыт осмысления.....	№ 4
<i>Гаврилова Л.В.</i> Ананий Ефимович Шварцбург: судьба музыканта.....	№ 1
<i>Гаврилова Л.В.</i> Опера «Кавказский пленник» Цезаря Кюи: из забвения к возрождению?.....	№ 4
<i>Галицкая С.П.</i> Дмитрий Дмитриевич Шостакович в Узбекистане.....	№ 1
<i>Гвоздев А.В. М.Б.</i> Питкус – скрипач-исполнитель, педагог, ученый.....	№ 4
<i>Гвоздев А.В.</i> Некоторые психофизиологические факторы скрипичной техники.....	№ 3
<i>Гончаренко С.С.</i> Три сонатные формы in B: Ф. Шопен, С. Рахманинов, С. Прокофьев (этюд о судьбе главной партии).....	№ 3
<i>Горбунова Т.В.</i> Особенности исполнения сюиты Д. Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».....	№ 1

Гоц Т.А. О роли метроритма в ранних произведениях А. Шенберга (на примере Трех пьес для фортепиано, ор. 11).....	№ 1
Гудожникова О.Н. Творческое сотрудничество композиторов и исполнителей в сонатах для виолончели и фортепиано.....	№ 3
Гурбанова М.В. Из истории становления электронных клавишных инструментов.....	№ 2
Давлатова С.Д. Суфийская тема в сюите «Разговор птиц» Т. Шахиди: поиск смысла жизни и борьба с собой.....	№ 1
Демешко Г.А. В диалоге с Бахом: о новых комментирующих композициях в музыке XX в.....	№ 2
Демешко Г.А. От «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха к большим полифоническим циклам XX в. (на примере «Речитативов и фуг» А. Хачатуряна.....	№ 3
Дрожжина М.Н. Школа в каноническом музыкальном искусстве и современность (на примере деятельности академии макома в Таджикистане).....	№ 2
Дрожжина М.Н., Царева Е.С. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции.....	№ 4
Дубровская М.Ю. К исследованию провинциальной музыкальной жизни в уездных городах Крымского полуострова (на примере Ялты и Евпатории).....	№ 3
Ельцова Н.В. Способы активизации обучения и развития творческого воображения детей на уроках «Слушание музыки».....	№ 1
Еременко Г.А. Обновление учебного комплекса профессии «музыковед» (о содержании и организации дисциплины «Методология музыкознания»).....	№ 1
Жидяева Г.А. Симфонический макроцикл Ильи Хейфеца.....	№ 2
Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Синтез академических и эстрадных приемов исполнительства в творчестве современных рок-скрипачей Джерри Гудмана и Эдди Джобсона.....	№ 2
Заозерских А.В., Чихачева М.М. Музыка «памяти» в творчестве композиторов Сибири.....	№ 1
Зенина Л.Л. Педагогические принципы В.И. Слонима.....	№ 3
Ивачева Д.А. Театральность в фортепианном искусстве.....	№ 4
Ивонина Л.Ф. Генеративная поэтика исполнительского текста (по материалам исследований Н.И. Мельниковой).....	№ 2
Казанцева Д.В. Гимнографический комплекс святителю Филиппу митрополиту Московскому.....	№ 3
Карпычев М.Г. О некоторых особенностях эффективной самостоятельной работы пианиста.....	№ 2
Козловская С.А. О преломлении принципов абстрактной живописи и скульптуры в творчестве Эрла Брауна.....	№ 4
Кондратьева Н.М. Телеутские погребальные плачи <i>сыгыттар</i> по аудиоматериалам Архива традиционной музыки Новосибирской консерватории.....	№ 4

<i>Ларионова А.С., Халтанова А.Д.</i> Якутская песенная традиция Мегино-Кангаласского улуса.....	№ 2
<i>Леонова Н.В., Яковлева А.С.</i> Исполнительский фольклор русских старожиллов Приленья.....	№ 4
<i>Лосева С.Н.</i> Синестетичность в структуре музыкальной одаренности и ее связь с музыкальным текстом.....	№ 3
<i>Лосева С.Н.</i> Синестетичность микрохроматики в творчестве И. Вышнеградского.....	№ 2
<i>Лысенко С.Ю., Будников В.В.</i> «Певучая» манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: синестетический аспект.....	№ 1
<i>Лю Чже.</i> Отзвуки Двадцати четырех прелюдий и фуг Д.Д. Шостаковича в творчестве российских композиторов второй половины XX в.....	№ 1
<i>Магомедова Ю.С., Санникова Н.В.</i> Фортепианное трио № 1 А. Гречанинова: исторический и содержательный контексты.....	№ 2
<i>Максимова А.М.</i> Композиторы-караимы в истории русской музыки конца XIX – первой половины XX в.....	№ 3
<i>Мальцева А.А.</i> Арнольд Шеринг и музыкальная риторика эпохи Барокко..	№ 1
<i>Мальцева А.А., Полонова А.В.</i> Переводная исследовательская литература о музыке. Барокко в отечественном музыкознании.....	№ 2
<i>Ментюков А.П.</i> От интонации к интонарной деятельности.....	№ 2
<i>Митрофанова А.А.</i> Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта.....	№ 4
<i>Муединов Д.М.</i> Мультифонная техника звукообразования на духовых инструментах: аспекты, история и современные поиски новой тембрики.....	№ 1
<i>Найко Н.М.</i> К истории создания симфонии Олега Меремкулова «По прочтении Виктора Астафьева».....	№ 4
<i>Овчинников С.А.</i> Суфийская музыка Хидайята Инайят-Хана в Новосибирске.....	№ 4
<i>Пешкова Г.Н.</i> Балет в творческом наследии А. Алябьева.....	№ 3
<i>Пирязева Е.Н.</i> Нотация в современной музыке: эволюция способов фиксации.....	№ 3
<i>Покровская Н.Н.</i> Постановка рук арфиста как процесс звукоизвлечения...	№ 3
<i>Покровская Н.Н.</i> Цикл пьес для арфы «Русская энциклопедия» Юрия Ащепкова.....	№ 1
<i>Пономарев В.В.</i> Восточная Сибирь и русский Харбин в истории отечественной музыки XX в. ....	№ 4
<i>Предвечнова Е.О.</i> К вопросу об исполнительском стиле Н.К. Метнера-пианиста.....	№ 3
<i>Путечева О.А.</i> Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши.....	№ 4

---

<i>Пыльнева Л.Л.</i> Состояние музыкальной культуры Сибири: по результатам работы с информационной базой данных.....	№ 2
<i>Резникова М.Ю., Митрофанова А.А.</i> «Четыре песни для голоса и фортепиано», ор. 27 Р. Штрауса в аспекте художественных литературных направлений Германии рубежа XIX–XX столетий.....	№ 3
<i>Робустова Л.П.</i> Теоретические основы музыкально-педагогической подготовки (на примере дипломных рефератов студентов Новосибирской консерватории).....	№ 4
<i>Робустова Л.П.</i> Профессиональное музыкальное образование: вневременные ценностные смыслы и задачи современного этапа.....	№ 1
<i>Светлова О.А., Хананов И.Р.</i> Некоторые особенности фортепианного письма Фридерика Шопена (опыт феноменологической характеристики).....	№ 3
<i>Сейберт А.Ю.</i> «Totentanz» Ференца Листа и «Триумф смерти» Буонамико Буффальмакко: к проблеме взаимодействия музыки и живописи.....	№ 2
<i>Смешко Л.В.</i> Музыкальное образование в Омске в 1920-е гг. ....	№ 4
<i>Титова Е.В.</i> «Развивать практику обучения гармонии!»: формы работ в музыкальной фактуре в современных учебных изданиях.....	№ 1
<i>Тосин С.Г.</i> Вопросы современного воспитания и обучения православных звонарей.....	№ 3
<i>Умнова И.Г.</i> Творческая деятельность Владимира Пипекина.....	№ 1
<i>Ушакова Д.А.</i> Особенности феноменологического подхода к интерпретации музыкальных произведений.....	№ 2
<i>Федорова К.Н.</i> Музыкально-педагогическое знание: герменевтический подход.....	№ 3
<i>Фиденко Ю.Л.</i> Компетентностная модель обучения народной музыкальной культуре студентов из стран АТР.....	№ 4
<i>Царева Е.С.</i> Этапы становления академической музыкальной культуры в Енисейской губернии: вопросы периодизации.....	№ 1
<i>Шевцов С.Е., Олефиренко В.А., Соменков Е.А.</i> Реставрация акустических параметров зала утраченного деревянного театра в Тобольске.....	№ 2
<i>Шеринг А.</i> Учение о музыкально-риторических фигурах (перевод с нем. А.А. Мальцевой).....	№ 1
<i>Ярошевский С.С.</i> Концерт Бернара Молика для флейты с оркестром: анализ редакций 1824 и 1863 г.....	№ 2
<i>Büsing O.</i> Modest Musorgskij als wegweiser in das XX. Jahrhundert.....	№ 3

# СОДЕРЖАНИЕ

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Митрофанова А.А.</i> Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта.....	5
<i>Гаврилова Л.В.</i> Опера «Кавказский пленник» Цезаря Кюи: из забвения к возрождению?.....	14
<i>Бегичева О.В.</i> Русская баллада конца XIX – начала XX вв. глазами зарубежных ученых.....	23

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Ивачева Д.А.</i> Театральность в фортепианном искусстве.....	30
<i>Гвоздев А.В.</i> М.Б. Питкус – скрипач-исполнитель, педагог, ученый.....	36

## КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Найко Н.М.</i> К истории создания симфонии Олега Меремкулова «По прочтении Виктора Астафьева».....	45
<i>Козловская С.А.</i> О преломлении принципов абстрактной живописи и скульптурыв творчестве Эрла Брауна.....	55
<i>Путчева О.А.</i> Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши.....	65

## ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Леонова Н.В., Яковлева А.С.</i> Исполнительский фольклор русских старожил Приленья.....	77
<i>Кондратьева Н.М.</i> Телеутские погребальные плачи <i>сыгыттар</i> по аудиоматериалам Архива традиционной музыки новосибирской консерватории.....	89

## ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

*Айзенштадт С.А.*

Вклад российских музыкантов в становление  
китайской музыкальной культуры и современная  
информационная политика КНР..... 99

*Овчинников С.А.*

Суфийская музыка Хидайята Инайят-Хана  
в Новосибирске..... 109

## МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

*Антипова Ю.В., Телегина К.К.*

Новые формы представления классического искусства  
в масс-культурном пространстве мегаполиса  
(на примере Новосибирской консерватории)..... 117

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

*Робустова Л.П.*

Теоретические основы музыкально-педагогической подготовки  
(на примере дипломных рефератов студентов Новосибирской  
консерватории)..... 127

*Фиденко Ю.Л.*

Компетентностная модель обучения народной  
музыкальной культуре студентов из стран АТР..... 137

## МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

*Смешко Л.В.*

Музыкальное образование в Омске в 20-е гг. .... 145

*Пономарев В.В.*

Восточная Сибирь и Русский Харбин  
в истории отечественной музыки XX в. .... 156

*Дрожжина М.Н., Царева Е.С.*

Фрактальный подход к анализу системы региональной  
академической музыкальной традиции..... 167

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Волкова П.С., Выбыванец Э.В.*

«Болеро» Мориса Равеля в пространстве синтетического  
художественного текста: опыт осмысления..... 181

*Александрова Л.В.*

Начало становления отечественного антиковедения  
в контексте просвещенческой и переводческой  
деятельности: XVIII в. – от Петра I до Екатерины II..... 191

# CONTENTS

## HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSICOLOGY

<i>Mitrofanova A.A.</i> Leibnits and Bach: universality of thinking in understanding the idea of Absolute.....	5
<i>Gavrilova L.V.</i> Prisoner of the Caucasus, the opera by Căsar Cui: from oblivion to rebirth?.....	14
<i>Begicheva O.V.</i> The Russian ballad of the end XIX – and early XX centuries in reviews of foreign scientists.....	23

## PERFORMING ART

<i>Ivacheva D.A.</i> Theatricality in the art of piano.....	30
<i>Gvozdev A.V.</i> M.B. Pitkus – violinist-virtuoso, teacher, scientist.....	36

## COMPOSER'S CREATIVITY

<i>Naiko N.M.</i> Regarding the history of the “After reading Viktor Astafiev” symphony by Oleg Meremkulov.....	45
<i>Kozlovskaya S.A.</i> On the refraction of the principles of abstract painting and sculpture in the work of Earle Brown.....	55
<i>Putecheva O.A.</i> The role of timbre and the use of orchestral colors in the works of A. Bakshi.....	65

## ETHNOMUSICOLOGY

<i>Leonova N.V., Yakovleva A.S.</i> Performing folklorism of Russian Old-settlers in Prilenye.....	77
<i>Kondrat'eva N.M.</i> Teleuts funeral lamentations <i>sygyttar</i> from audio records of Novosibirsk Conservatoire Traditional Music Archive.....	89

## MUSICAL ORIENTAL STUDIES

- Aizenshtadt A.M.*  
The contribution of Russian musicians  
to the formation of Chinese musical culture  
and modern information policy of the PRC..... 99
- Ovchinnikov S.A.*  
Sufi music of Hidayat Inayat Khan  
in Novosibirsk..... 109

## MASS MUSICAL CULTURE

- Antipova Yu.V., Telegina K.K.*  
New forms of representation of classical art  
in the mass cultural space of the metropolis  
(on the example of the Novosibirsk State Conservatoire)..... 117

## MUSICAL EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

- Robustova L.P.*  
Theoretical foundations of the musical-pedagogical  
training (at the example of diploma essays  
of students of the Novosibirsk Conservatoire) ..... 127
- Fidenko Yu.L.*  
Competency model of educating students  
from Asia-Pacific region in folk musical culture..... 137

## MUSICAL LOCAL LORE

- Smeshko L.V.*  
*Music education in Omsk in the 1920s*..... 145
- Ponomarev V.V.*  
Eastern Siberia and Russian Harbin in the history  
of Russian music of the XX century..... 156
- Drozhhina M.N., Tsareva E.S.*  
Fractal approach to the analysis of the system  
of regional academic musical traditions..... 167

## CULTUROLOGY

- Volkova P.S., Vybyvanec Je.V.*  
“Bolero” of Moris Rawel in the space  
of a synthetic artistic text: thinking experience..... 181
- Aleksandrova L.V.*  
The beginning of the formation of Russian antiquities  
in the context of enlightenment and translation:  
XVIII century – from Peter I to Catherine II..... 191

**ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ**

№ 4 (26) 2019 г.

16+

**Журнал выходит четыре раза в год**

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций  
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени  
кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 17.00.00  
Искусствоведение, 24.00.00.Культурология).

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ.

Индекс подписки в каталоге изданий  
органов научно-технической информации агентства «Роспечать» 65995

Требования к оформлению материалов,  
предоставляемых в редакцию журнала  
«Вестник музыкальной науки»,  
см. на майте: [vestnik.nsglinka.ru](http://vestnik.nsglinka.ru)

---

Редактор *Е.В. Сафонова*

Редактор английского текста *Е.В. Сафонова*

Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*

Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи  
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 10.12.2019

Формат 84x108/16. Усл. печ. л. 13,75 Уч.-изд. л. 15,3

Тираж 300 экз. Заказ № 17

**УЧРЕДИТЕЛЬ**

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки  
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

**ИЗДАТЕЛЬ**

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки  
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

**ТИПОГРАФИЯ**

Новосибирского государственного технического университета  
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20