
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031

Т. 11, № 4. 2023

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2023

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031

Vol. 11, no. 4. 2023

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2023

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 Г.
ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Коляденко Нина Павловна, главный редактор, доктор искусствоведения,
кандидат философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор
(Россия, Новосибирск)

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Бюзинг Отфрид, профессор (Германия, Фрайбург-им-Брайсгау)

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения,
кандидат филологических наук, профессор (Россия, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор
(Республика Беларусь, Минск)

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Дубровская Марина Юзефовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук,
профессор (Россия, Москва)

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)

Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия,
Новосибирск)

Кърклияски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
профессор (Россия, Москва)

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
доцент (Россия, Новосибирск)

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор (Таджикистан,
Душанбе)

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Владивосток)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

Светлова Ольга Александровна, ответственный секретарь, кандидат искусствоведения,
доцент (Россия, Новосибирск)

Адрес редакции: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina P., Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor
(Russia, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Bazhanov Nikolai S., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)

Donskikh Oleg A., D. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Dubrovskaya Marina Yu., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Fidenko Yuliya L., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Vladivostok)

Gavrilova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Krasnoyarsk)

Gustova-Runtso Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarus, Minsk)

Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Moscow)

Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Karklisijsky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Bulgaria, Sofia)

Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Yakutsk)

Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Professor
(Russia, Moscow)

Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism),
Docent (Russia, Novosibirsk)

Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Seregina Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russia, Saint Petersburg)

Stepniak Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Poland, Olsztyn)

Tsuker Anatolii M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Rostov-on-Don)

Ul'masov Firuz A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Tajikistan, Dushanbe)

Volkova Polina S., D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philology),
Professor (Russia, Saint Petersburg, Rostov-on-Don)

Zaitseva Marina L., D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor
(Russia, Moscow)

Svetlova Olga A., Responsible secretary, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

The editorial office's address: 31 Sovetskaya str, Novosibirsk, 630099

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Мальцева, А.А., Степаненко, К.Н., 2023

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-5-19

IMITAZIONE DELLE PAROLE В СОБРАНИИ СОЛЬНЫХ МОТЕТОВ, op. 6 ИЗABELЛЫ ЛЕОНАРДЫ

А.А. Мальцева¹, К.Н. Степаненко²

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

² Детская музыкальная школа № 1, Новосибирск, 630091, Российская Федерация

Аннотация. В данной статье с позиции композиционного принципа, получившего в итальянской музыкальной эстетике именование *imitazione delle parole*, исследуются сольные мотеты из Собрания, op. 6, принадлежащие Изабелле Леонарде (1620–1704) – итальянской монахине конгрегации «Благородная Коллегия дев Святой Урсулы» в г. Новара. Учитывая то, что она, возможно, была автором текстов мотетов, музыка и слово, наполненные зримыми образами, создают единое смысловое пространство. Поскольку поэтические тексты мотетов сотканы из аллюзий на тексты Священного Писания (Псалмов, Песни песней, Первого послания Святого Апостола Петра, Книги пророка Исаии и др.) и широко распространенные образы эмблемат, эти источники привлекаются при анализе музыкального претворения изобразительной (*noctis horrores* / ночные ужасы, *ardore* / пламя, *asperas per vias* / непроходимые дороги и др.) лексики мотетов и могут быть применены для изучения аффектной (*suspirare* / вздыхать, *dolores* / страдания, *in laeto murmure* / в радостном шепоте и др.) и сакральной лексики (*Iesu amantissime* / Иисусе любящий, *Domine* / Господи, *Eum* / Его, *Tuas* / Твои и др.). В завершении статьи делается вывод, что Изабелла Леонарда свободно и изобретательно владела широким спектром средств усиления выразительности и углубления смыслов духовной поэзии.

Ключевые слова: Изабелла Леонарда, итальянское Барокко, духовная музыка, монахиня-композитор, *imitazione delle parole*, мотет, сольная кантата, Иохим Камерарий

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мальцева А.А., Степаненко К.Н. *Imitazione delle parole* в Собрании сольных мотетов, op. 6 Изабеллы Леонарды // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 5–19. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-5-19.

IMITAZIONE DELLE PAROLE IN THE COLLECTION OF SOLO MOTETS, op. 6 BY ISABELLA LEONARDA

A.A. Maltseva¹, K.N. Stepanenko²

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

² Children's Music School No. 1, Novosibirsk, 630091, Russian Federation

Abstract. In this article, from the position of the compositional principle, which has received the name *imitazione delle parole* in Italian musical aesthetics, solo motets from the collection op. 6 belonging to Isabella Leonarda (1620–1704), an Italian nun of the Congregation “Noble College of the Virgins of Saint Ursula” in the city of Novara, have been examined. Considering that she may have been the author of the texts of her motets, music and words filled with visible images create a single semantic space. Since the poetic texts of motets are woven from allusions to the texts of Holy Scripture (*Psalms*, *Songs of Songs*, *the First Epistle of the Holy Apostle Peter*, *the Book*

of the Prophet Isaiah, etc.) and widespread images of emblems, these sources are involved in the analysis of the musical implementation of pictorial (*noctis horrores / night terrors, ardore / flame, asperas per vias / impassable roads, etc.*) vocabulary motets and can be used in the analysis of affective (*suspirare / sigh, dolores / suffering, in laeto murmure / in a joyful whisper, etc.*) and sacred vocabulary (*Iesu amantissime / Loving Jesus, Domine / Lord, Eum / His, Tuas / Yours, etc.*). At the end of the article, it is concluded that Isabella Leonarda freely and inventively possessed a wide range of means to enhance the expressiveness and deepen the meanings of spiritual poetry.

Keywords: Isabella Leonarda, Italian Baroque, spiritual music, the nun-composer, *imitazione delle parole*, motet, solo cantata, Joachim Camerarius

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

For citation: Maltseva, A.A., Stepanenko, K.N. (2023), “*Imitazione delle parole* in the Collection of Solo Motets, op. 6 by Isabella Leonarda”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 5–19. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-5-19.

Изабелла Леонарда (1620–1704) – представительница северо-итальянской монашеской музыкальной культуры эпохи Барокко (рис. 1), автор около 200 сочинений в различных жанрах¹, среди которых мессы, псалмы, магнификаты, респонсорий, сонаты *da chiesa* и др. Весомую часть ее наследия образуют мотеты: более 120 латинских мотетов для разных исполнительских составов были опубликованы в период с 1665 (ор. 2, утрачен) по 1700 гг. (ор. 20). Почти все ее изданные собрания имеют двойное посвящение – одно Деве Марии, а другое – высокопоставленной персоне. Среди ее адресатов были император Леопольд I, почетный житель Новары Федерико Качча, ставший архиепископом Милана, епископ Новары Джузеппе Мария Маравилья, Граф Виталиано Борромео, а также Дон Ферранте Назари – каноник кафедрального собора Новары.

В посвящении к ор. 16 Изабелла Леонарда сообщает, что пишет музыку не для того, чтобы завоевать признание в миру, а во имя пресвятой Девы Марии: «Это музыка моих чувств к Вам, и сердце мое, оно полностью Ваше: уверяю Вас, Всесвятая Матерь, что я не затем отдаю эти ноты в печать, чтобы прославиться в миру, но чтобы все знали, что я предана Вам, Царица Небесная. Не считите меня настойчивой, но я заинтересована только в Ваших почестях <...> Со смирением представляю Вам мои старания, и как уже упоминала вначале, так и хочу завер-



Рис. 1. Изабелла Леонарда

шить, в надежде на славу святых имен Иисуса и Марии» (Isabella Leonarda, 1693, р. [3])². Это свидетельство того, что не только устное, но и письменное обращение к Деве Марии было для монахини постоянным проявлением глубокой преданности и высочайшего ее почтения.

В данной работе речь пойдет о мотетах ор. 6 (*Mottetti a voce sola parte con due violini*, Венеция, 1676) (Isabella Leonarda, 1676)³, которые во многом напоминают сольные кантаты. Изабелла Леонарда называет их мотетами – термином, который в эпоху Барокко использовался для разнообразных произведений на латинском языке. Как пишет американский исследователь С. Картер, эти сочинения «представляют собой цепочки арий и речитативов, очень похожих на светские кантаты по стилю и форме» (Carter S., 1988, р. 10).

В связи с отсутствием в отечественном музыкознании трудов, специально посвя-

щенных наследию Изабеллы Леонарды и изучению жанра мотета в ее творчестве актуальность и научная новизна данной статьи обусловлены введением в научный обиход нового музыкального материала и имени монахини-композитора периода сейченко.

В основе мотетов ор. 6 лежит религиозная поэзия, автор которой неизвестен. По предположению С. Картера, она частично или полностью принадлежит Изабелле Леонарде. В качестве косвенной аргументации музыковед ссылается на предисловие к ор. 12 (1686), в котором монахиня приводит сочиненные ею сонеты: «поскольку она писала эти сонеты, то, вполне вероятно, что могла создавать тексты для своих сочинений» (Carter S., 1988, p. 10)⁴. Важную роль в текстах мотетов ор. 6 играет образ Девы Марии – одна из главных нитей, связывающих Ветхий и Новый Заветы.

Изабелла Леонарда писала сольные мотеты в период, когда большое распространение получил характерный для *seconda pratica*⁵ принцип «господства слова над музыкой», известный со слов Джулио Чезаре Монтеверди как «*l'oratione sua padrona dell'armonia e non serva*» / «слова являются госпожой гармонии, а не ее служанкой» (1607) (цит. по: (Angles D., 2001, p. 17)).

Омузыкаливание текста путем подражания его смыслу получило в эстетике позднего Ренессанса именование *imitazione delle parole*. Л.Л. Гервер определяет это явление как «девиз, обязанный своим происхождением восходящей к Платону идее *imitazione delle natura* (“подражание природе”) и, в то же время, подтверждающий господствующую роль слова по отношению к музыке» (2020, с. 97). Значимость изобразительной стороны содержания отмечает В.Н. Холопова, поясняя, что музыка эпохи Барокко «питается многими важными истоками: продолжением тенденций Ренессанса

(интерес к природе и окружающему земному миру), появление оперы с ее зримостью событий, реализация герменевтики протестантизма (в немецкой музыке)» (2014, с. 241). Американский музыковед Р. О'Рурк подробно исследует развитие идеи *imitazione delle parole* в опоре на музыкально-теоретические источники (Дж. Царлино (*Le istituzioni harmoniche*, 1588), В. Галилея (*Dialogo della musica antica, et della moderna*, 1581), Дж. Габриели (*Concerti*, 1587) и др.) (O'Rourke R., 2020), в наши дни более известного в связи с понятиями «мадригализм» и «звукоподражание» (O'Rourke R., 2020, p. 32)⁶.

При анализе музыки Изабеллы Леонарды с позиции *imitazione delle parole* представляется, что фиксации различного рода смысловых соответствий вербального и музыкального ряда недостаточно. Наиболее интересен вопрос о причинах применения того или иного приема. Ответы могут дать тексты Священного Писания, аллюзии на которые обильно представлены в поэзии мотетов ор. 6, традиции эмблематических изображений ключевых образов религиозной поэзии, а также опора в музыке на широко распространенный прием *pittura musicale*⁷.

Тексты мотетов насыщены широким кругом образов и сюжетов, переданных посредством лексики разной направленности: самостоятельную группу в мотетах составляют слова, иллюстрирующие зримые образы (*noctis horrores* / *ночные ужасы*, *ardore* / *пламя*, *asperas per vias* / *непроходимые дороги* и др.); важную роль играет эмоциональный компонент, поэтому в отдельную группу можно объединить слова, выражающие аффекты (*suspirare* / *воздыхать*, *dolores* / *страдания*, *in laeto murmure* / *в радостном шепоте* и др.). Ключевое значение имеют слова сакрального характера, символично передающие образы Бога, Иисуса Христа и их

характеристики (*Iesu amantissime* / Иисусе любящий, *Domine* / Господи, *Eum* / Его, *Tuas* / Твои и др.).

В центре внимания данной статьи находятся приемы омузыкаливания изобразительной лексики в мотетах ор. 6 Изабеллы Леонарды⁸.

За переложением на музыку образов поэтического текста при *imitazione delle parole* стоят закономерности, продиктованные степенью визуализации образов, когда «имитация слова может вызвать образ объекта перед глазами слушателя» (O'Rourke R., 2020, p. 111). Как указывает А.Е. Махов, «важно, чтобы вещь предстала перед нашим взглядом “физическим” или внутренним, духовным, не важно» (2014, с. 39). Именно об этом качестве изобразительности (*sub oculis subjectio*) писал Марк Фабий Квинтилиан⁹.

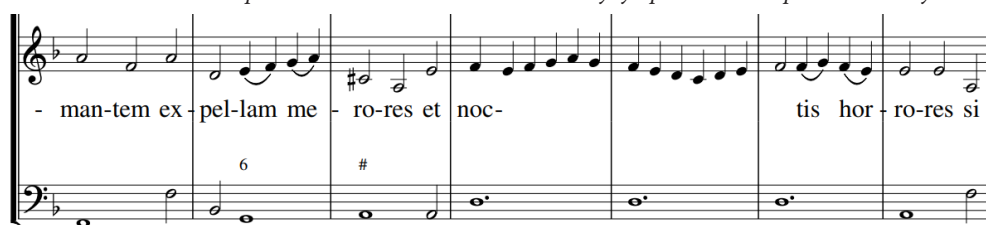
Изабелла Леонарда нередко графически моделирует образы в нотном тексте, стремясь визуализировать смысл (*pittura musicale*)¹⁰. Например, в мотете № 9 на

словах *noctis horrores* / ночные ужасы во фразе *expellam merores et noctis horrores* / я буду прогонять скорби и ночные ужасы она использует распев из черных длительностей, руководствуясь цветом нот. Такого рода музыка предназначена, как писал немецкий теоретик Андреас Хербст, «не для ушей <...> а только для глаз, в этом могут заключаться ее ценность и малоценность» (Herbst J., 1643, S. 111) (пример 1).

К изобразительной лексике можно отнести слова, передающие образы **огня** (*accendite* / разожгите, *refrigerare* / остудите, *flammae* / огни, *ardor* / жар, № 3; *ardores* / пламени, № 11; *ardens* / пылающая, № 8); **пустоты** (*nil est* / ничего нет, № 3); **движения** (*volem* / летел, № 1; *abite* / удаляйтесь, *veloces* / быстро, *evolate* / улетайте, № 2; *veni* / приди, № 3; *asperas per vias* / непроходимые дороги, № 6; *disperdis* / отводишь, № 9). Также в качестве зримого образа в мотетах Изабеллы Леонарды предстает образ **греха** и связанного

Пример 1. Мотет № 9, ор. 6, тт. 33–34

expellam merores et noctis horrores / я буду прогонять скорби и ночные ужасы



с ним семантического ряда (*nec irascaris* / не прогневаешься на меня, *servi* / раба, *immundum cor lavatur* / нечистое сердце омывается, № 1; *voluptates* / удовольствие, № 2; *peccatrix* / грешница, *ridet* / стыдится, № 8; *non sunt penaе* / это не кары, № 11).

Образам огня в мотетах монахини придается особое значение. Он, как и в текстах Священного Писания, метафорически отображает любовь, на-

правленную к Богу, и человеческую страсть; обладает карающими и очищающими коннотациями («как огонь очищает и разрушает, так и Бог очищает праведного и уничтожает нечестивого»¹¹).

В поэтическом тексте мотета № 3¹² *O flammae* / О, огни на близком расстоянии противопоставлены образы призываемого огня божественной любви и отвергаемого жара любви земной:

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Ò ò ò niveus ardor divi amoris
ure ure inflamma cor meum

О, снежный жар божественной любви,
Огнем, огнем, воспламени сердце мое

et ardores et amores extingue terrestres

И всякий жар и любовь земные истреби

ure ure inflamma cor meum

Огнем, огнем, воспламени сердце мое

et ardores et amores extingue terrestres

И всякий жар и любовь земные истреби

ò ò ò niveus ardor divi amoris
ure ure ure
ure inflamma cor meum
ure ure inflamma cor meum

О, снежный жар божественной любви,
Огнем, огнем, огнем,
Огнем, воспламени сердце мое
Огнем, огнем, воспламени сердце мое

В этом тексте мы наблюдаем аллюзии на Священное Писание, где неоднократно присутствует образ Бога в воплощении огня: «Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!» (Лк. 12:49)¹³; «И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них» (Деян. 2:3). Возможно, одним из источников для показа образа Бога, воплощенного в пламени, при создании поэтического текста был сюжет о Моисее, повествующий о явлении Бога народу в облике несгорающего тернового куста: «И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что

терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» (Исх. 3:2).

В мотетах № 3 и № 8 Изабелла Леонарда посредством орнаментального движения мелодии (примеры 2.1–2.3) как будто «рисует» хаотичное движение языков огня.

В ор. 6 представлен многообразный ряд слов, предполагающих эффект **движения**. Например, в мотете № 2 борьба с искушением славы и лестью выражена в образе сирен, которых следует изгонять, стремясь к праведной жизни. Этот мотив изгнания земных искушений часто можно встретить на страницах Священного Писания: «Удалитесь от меня все, делающие беззаконие» (Пс. 6:9); «Возлюбленные!

Пример 2.1. Мотет № 3, ор. 6, тт. 4–8,
O flammae / О, огни



Пример 2.2. Мотет № 3, ор. 6, тт. 74–76,
Tuas flammās / Твои огни



Пример 2.3. Мотет № 3, ор. 6, тт. 15–21,
O aerae beatae accendite / о блаженные ветра разожгите

Прошу вас, как пришельцев и странников, удаляться от плотских похотей, встающих на душу» (1 Пет. 2:11). На строки данного мотета автора (возможно, Изабеллу Леонарду) также могла вдохновить эмблема с изображением сирен «Удовольствие приведет к смерти». Так она зафиксирована в Эмблемате Иохима Камерария (1668) (рис. 2).

Подпись эмблемы гласит: *Dulci sono mulcent Sirenes atbera cantu Ta fuge, ne pereas, callida monstra maris / Сирены успокаивали воздух своим сладким звуком Так*

что бегите, чтобы не погибнуть, хитрые морские чудовища (Camerarius J., 1668, p. 126). Текст подписи соотносится с начальными строками мотета № 2: *spes mundane infide sirenes evolate evolate abite veloces / от надежд мирских, неверных сирен, улетайте, улетайте, удаляйтесь быстро* (пример 3.1). Здесь движение достигается путем использования восходящей секвенции и волнообразного распева непосредственно на ключевом слове *evolate / улетайте*, при этом на слове *veloces / быстро* Изабелла Леонарда располагает нис-

ходящий распев с вершины-источника.

Подобным образом в мотете № 1 акцентируется внимание во фразе *ut ad te volem ad te volem Iesu* / чтобы к Тебе летел я, к Тебе летел я, Иисусе самый любящий (примеры 3.2, 3.3). Слово «*volem* / летел» звучит дважды, сопровождаясь масштабным распевом мелкими длительностями, при первом проведении – с использованием восходящей секвенции.

В мотете № 9 автор обращается к Иисусу Христу: «Ты – путеводная звезда в море, Ты – тихая заводь в бурном потоке, Ты морских чудовищ и отмели отводишь от меня». Эффект движения достигается при многократном повторении слова *disperdis* / отводишь (тт. 125–127, 138, 165–167, 173–175, 188–190, 193–195) путем распева с секвенционным нисходящим движением (пример 3.4).

Образ греха особенно ярко проявляется в мотете № 1 *Placare Domine*, текст которого повествует о раскаянии, воз-

MORTEM DABIT IPSA VOLUPTAS.



Рис. 2. Эмблема из эмблемата И. Камерария

звании человека к милосердию Господа в надежде на очищение души. Изабелла Леонарда воссоздает атмосферу великопостной молитвы, заимствуя цитаты из Покаянного псалма Давида (таблица).

Пример 3.1. Мотет № 2, ор. 6, тт. 30–35

spes mundane infide sirenes evolate evolate abite veloces / от надежд мирских, неверных сирен, улетайте, удаляйтесь быстро

29

- fi - de si - re - nes e - vo - la - te e - vo -

6

32

- la- te a - bi-te ve - lo- ces

6 6

Пример 3.2. Мотет № 1, ор. 6, тт. 118–119
ut ad te volem ad te / чтобы к Тебе летел я, к Тебе

118

ut ad te vo- lem ad te

5 6 5 6 6 6 #

Пример 3.3. Мотет № 1, ор. 6, тт. 124–126
ad te volem Iesu amantissime / к Тебе летел я, Иисусе самый любящий

124

vo -

126

Adagio

lem Ie-su a-man- tis - si me Ie-su a-man- tis-si-me.

6 6 7 5 4 3 # b #6 6 6

Пример 3.4. Мотет № 9, ор. 6, тт. 193–195
Tu sidus in mari tu pollus in fluctu tu scillas et sirtes disperdis a me / Ты морских чудовищ и отмели отводишь от меня

di - sper - dis

#3 6 4 3# 6 6

Пример 4. Мотет № 1, ор. 6, тт. 28–31
si immundum cor lavatur inter fontes lacrimarum / если нечистое сердце омывается среди источников слезных

Si im - mun-dum cor la-va - tur in-ter fon- tes la-cri-ma-rum

6 b 6 #4 3 #6 6

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сопоставление текста мотета № 1, ор. 6 с цитатами из Библии

Оригинальный текст мотета № 1	Перевод мотета № 1	Цитаты из Библии
Placare Domine	Смилуйся, Господи,	Помилуй меня, Боже (Пс. 50:1)
et non obliviscaris servi tui	И да не забудешь раба Твоего	И не забудешь рабы Твоей (1 Цар. 1:11)
nec irascaris in me nam cor contritum et humiliatum humiliatum est pro te	И не прогневайся на меня, Ибо сердце сокрушенное и сми- ренное, Смиренное оно ради Тебя	Жертва Богу – дух сокрушенный; сердца сокрушенного и сми- ренного Ты не презришь, Боже (Пс. 50:19)
Si immundum cor lavatur inter fontes lacrimarum ecce fletus et languores mille fluvidi dolores ecce decidunt decidunt a me	Если нечистое сердце омывается среди источ- ников слезных, слезы и недуги, Тысяча текучих страданий спа- дают, спадает с меня	Множественно омой меня от без- закония моего, и от греха моего очисти меня (Пс. 50:4) Окропи меня иссопом, и буду чист; омой меня, и буду белее снега (Пс. 50:9)

Помимо этого, видится целесообразным упомянуть еще один источник, который мог вдохновить автора на создание этого поэтического текста – римско-католический антифон *Parce Domine*, исполняемый во время Великого поста как обращение кающихся к Господу: *Parce, Domine, parce populo tuo ne in aeternum irascaris nobis / Пощади, Господи, пощади свой народ не гневайся на нас вечно*.

В мотете № 1, где главной мыслью является покаяние и очищение души, монахиня подчеркивает слова *immundum cor lavatur / нечистое сердце омывается* путем опевания тона *fis* во фразе *si immundum cor lavatur inter fontes lacrimarum / если нечистое сердце омывается среди источников слезных* (пример 4).

О похожем приеме упоминает в диссертации Х. Коул, анализируя мадригал Монтеверди *Zefiro Torna*, где на слово *l'aer / воздух* во фразе *L'aer fa grata e'l piè discioglie a l'onde / освежает воздух и ступает по волнам* движение мелодии «рисует» кружащийся воздух (Cole H., 2012, p. 25–26).

Стоит отметить, что все вышеперечисленные примеры иллюстрируют слова данной группы. Однако встречаются фрагменты с намеренным моделированием противоречия между музыкальным

и вербальным рядом. В 1597 г. Ф. Буонамичи писал, что *imitazione* – это «не что иное, как подражание и представление вещи перед глазами и разумом, которая принимается за таковую; и хотя *l'imitante* может использоваться сама по себе, тем не менее, она всегда отсылает к другой вещи, изображением которой она является»¹⁴. Таким образом, подражание открывает возможности передачи скрытых смыслов.

Ярким примером является омузыкаливание Изабеллой Леонардой в мотете № 1 фразы *mille fluvidi dolores ecce decidunt a me / тысяча текучих страданий спадает с меня*, где, на первый взгляд, слово *спадает* в русле эстетики того времени предполагает нисходящее движение, однако в мотете в этом фрагменте используется восходящая секвенция. М. Лобанова описывает подобного рода приемы как музыкально-риторический диссонанс, где «синтез музыки и слова может быть найден в их споре» (2013, с. 137).

Еще одну трактовку этого явления предлагает Т. Фоксон: в мадригале Монтеверди *Luci serene e chiare / Безмятежные и ясные огни* (из IV книги мадригалов) последние строки представляют собой «синтаксическую антитезу». При чередовании слов *diletto / удовольствие* и *dolore /*

страдание музыкальный текст остается неизменным, что является уходом от его детального омузыкаливания. Однако, как замечает автор, это «иллюстрирует метафору всей строфы текста, как связь между удовольствием и болью» (Фохон Т., 2004, р. 4).

Таким образом, вероятно, целью использования этого приема явилось появление некоего «третьего» смысла, возникающего в результате противоречия. Если попытаться объяснить музыкальное и вербальное несоответствие в примере 5, то восходящая секвенция, вероятно, передает идею освобождения от страданий (*тысяча текущих страданий спадают с меня*) и возможность души быть ближе к Богу через преодоление посланных испытаний. Однако уже в т. 37 нисходящее поступенное движение мелодии как будто возвращает к буквальному толкованию ключевого слова.

Характерные для *seconda pratica* приемы не только максимально точно передают смысл поэтического текста, но и порой бывают наделены «символическим значением, совершенно независимым от значения слов, поскольку музыкальный текст, как и вербальный, обладает собственной действенной силой высказывания» (Lecoat G., 1973, р. 277). Следовательно, применение в данном случае восходящего секвенционного движения также может быть связано с идеей динамизации высказывания, усиления эмоциональности вне зависимости от координат верха и низа.

Акцентирование слов *peccatrix* / грешница, *pidet* / стыдится, *non sunt penae* / это не кары, *voluptates* / удовольствие (примеры 6.1–6.4) достигается путем нисходящего движения мелодии.

Весьма логично то, что противоположным приемом – восхождением – переданы образы спасения человеческой души: *es salus es vera* / истинное спасение, *consolatory* / утешитель, № 8, *per miraculum* / посредством чуда, № 11¹⁵ (примеры 7.1–7.3).

«Христос – истинный магнит, поднимает его к высотам, а не его [человека] собственная добродетель, труды или заслуги. Свое у человека лишь зло, гневящее Бога» (Махов А., 2014, с. 159)¹⁶.

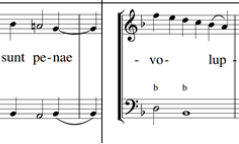
Подводя итоги, следует сделать вывод, что в ор. 6 Изабелла Леонарда при омузыкалировании поэтического текста тщательно продумывала смысловые акценты во фразах, особым образом выделяя ключевые слова и обороты. Если принимать позицию С. Картера и Дж. Грилли о принадлежности духовной поэзии, положенной в основу мотетов ор. 6, Изабелле Леонарде, то можно предположить, что текст и музыка анализируемых произведений могли создаваться одновременно, образуя единое смысловое пространство.

При анализе ее мотетов важно учитывать, что они сотканы из аллюзий на тексты Священного Писания, и дальнейшее погружение в исследование данного аспекта, возможно, позволит дать убедительные толкования тем музыкально-ана-

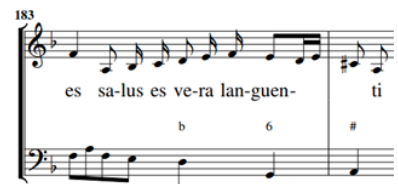
Пример 5. Мотет № 1, ор. 6, тт. 34–37
mille fluvidi dolores ecce decidunt a me / тысяча текущих страданий спадают с меня



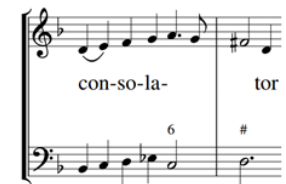
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Пример 6.1. Мотет № 8, ор. 6, тт. 3–4	Пример 6.2. Мотет № 8, ор. 6, тт. 60–61	Пример 6.3. Мотет № 11, ор. 6, тт. 59–60	Пример 6.4. Мотет № 2, ор. 6, тт. 60–61
<i>Peccatrix anima caelesti amore arden /</i> <i>Грешница – душа, пылающая небесной любовью</i>	<i>Cor meum iam dolet iam pudet errasse /</i> <i>Сердце мое уже болит, уже стыдится, что ошиблось</i>	<i>Non sunt penae nec tormenta /</i> <i>Это не кары и не пытки</i>	<i>Delicias voluptates amabiles et laeta /</i> <i>Наслаждения, удовольствия приятны и радостны</i>
			

Пример 7.1. Мотет № 8, ор. 6, тт. 183–184
*es salus es vera languenti / истинное
спасение слабейшему*

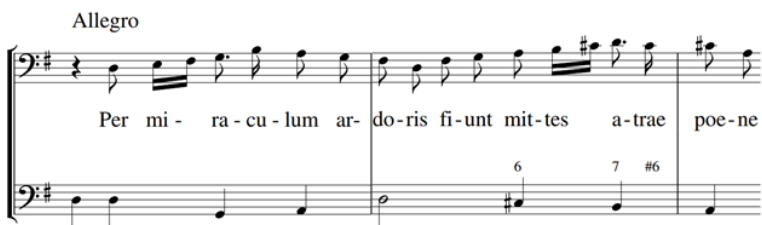


Пример 7.2. Мотет № 8, ор. 6, тт. 174–175
*Vere consolatory amator gentium / Ты –
воистину утешитель, любящий народы*



Пример 7.3. Мотет № 11, ор. 6, тт. 105–106
*per miraculum ardoris fiunt mittes atrae poene / посредством чуда огня
делаются нежными страшные кары*

Allegro



литическим наблюдениям, которые пока не удастся объяснить.
Определенно можно заключить, что Изабелла Леонарда действовала в русле музыкальных традиций *imitazione delle parole*, свободно и изобретательно владея широким спектром средств усиления выразительности и углубле-

ния смыслов духовной поэзии. Она тонко передавала смысловые нюансы религиозной образности, объемность которых раскрывается через тексты Священного Писания и сюжетные мотивы сакральных эмблемат, достигая тесного взаимодействия музыки и слова.

Благодарность: Авторы выражают признательность главному редактору издательства «Тропа» Евгению Розенблюму, который перевел поэтический текст мотетов со староитальянского языка, руководителю Студии сибирского католического телевидения «Кана» сестре Татьяне Авдокушиной (MSC) и руководителю творческих проектов центра «ИНИГО» города Новосибирска Лине Городецкой за советы и консультации при подготовке данной статьи.

Acknowledgment: The authors expresses gratitude to the editor-in-chief of the publishing house “Tropa” Evgeny Rosenblum, who translated the poetic text of motets from the Old Italian language, the head of the Studio of the Siberian Catholic television “Kana” sister Tatiana Avdokushina (MSC) and the head of creative projects of the center “INIGO” of Novosibirsk Lina Gorodetskaya for advice and advice in the preparation of this article.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из 20 изданных собраний сохранились 16.

² Перевод Т. Авдокушиной.

³ Собрание включает шесть мотетов для голоса и *basso continuo*, два – для голоса, двух скрипок и *basso continuo*, три – для двух голосов и *basso continuo* и один – для двух голосов, двух скрипок и *basso continuo*.

⁴ Этой же точки зрения придерживается итальянский музыковед Джулия Грилли (Grilli G., 2005).

⁵ См.: Monteverdi C. Il quinto libro de madrigali a cinque voci: col basso continuo per il clavicembano, chittarone od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimi & per li altri a beneplacito. Novamente composti, & dati in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, 1605.

⁶ По словам Ю.В. Москвиной, «такие столь важные для музыкальных маньеристов XVI века концепты, как “imitazione delle parole” и “imitazione della natura”, находят яркое отражение, в частности, в мадригалах, а впоследствии становятся основой барочного учения об аффектах, “Affektenlehre”» (2020, с. 25).

⁷ *Pittura musicale* (музыкальная живопись) – распространенный в Италии эпохи Барокко прием, где «посредством нотной графики или мелодической пластики достигались главным образом зрительные, реже – эмоциональные ассоциации, связанные с отдельными словами» (Луцкер П., 2020, с. 27).

⁸ Особенности воплощения Изабеллой Леонардой в сольных мотетах ор. 6 аффектной и сакральной лексики заслуживают отдельного рассмотрения.

⁹ Как пишет Марк Фабий Квинтилиан в Девятой книге Риторических наставлений, «Иногда мы притворяемся, что некоторые образы лиц или вещей имеем перед своими глазами, и будто удивляемся, почему не видим их» (1834, с. 135).

¹⁰ Как писал В. Галилеи, «временами мы слышим в партиях инструментов, что голос вступает не только с недостаточным изяществом, но и с не-

выносимой безвкусностью <...> Контрапунктист часто вынужден <...> исходить из большого количества слогов, то есть делать то, что не доставляет удовольствия, если просто слушать ноты» (Galilei V. *Primo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra arte del' bene intavolare*, 1568. S. 14. Цит. по: (Callela M., 2014, S. 131–132)).

¹¹ Огонь // Словарь библейских образов / ред. Л. Райкен, Дж. Уилхойт, Т. Лонгман III. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 711.

¹² Перевод мотетов ор. 6 осуществлен Е.М. Розенблюмом.

¹³ Цитирование Библии осуществляется по изданию: Библия. М.: Российское библейское общество, 2001. 1346 с.

¹⁴ Buonamici F. *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*. Florence: Marescotti, 1597. P. 40 (цит. по: (O'Rourke R., 2020, p. 70)).

¹⁵ Фрагмент текста этого мотета гласит: «посредством чуда огня делаются нежными страшные кары и яд становится приятным посредством небесной силы любви».

¹⁶ По мнению О.И. Захаровой, «в повсеместной распространенности в музыке XVII–XVIII вв. таких “изображений” (восхождение и нисхождение) обнаруживалось то особое значение, которое придавалось в искусстве барокко противопоставлению верха и низа, неба и земли, духовного и земного» (1983, с. 30). Похожее суждение высказывает П. Монтичелли: «Музыка призвана подчеркнуть смысловое наполнение текста. Например, во фразе *in coelom* / к небесам мы видим, как мелодическая линия устремляется снизу вверх. Когда же, напротив, на слово *mortuus* / мертвый, движение мелодической линии стремится вниз» (Monticelli P. Видеодоклад *Le donne musiciste dell'epoca barocca Italiana* / Женщины-музыканты эпохи итальянского Барокко: Доклад на Международной научной конференции «Музыкальная культура России и Италии». Новосибирск, 2022, см. также (Monticelli P., 1998)). И.В. Степанова трактует использование

приемов восхождения и нисхождения мелодии как изображение предметного мира, с одной сто-

роны, и духовного (торжество и сокрушение) – с другой (1999, с. 16).

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Л.Л. Пересмотр правил имитации в мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12, № 5. С. 95–106.

Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 76 с.

Квинтилиан М.Ф. Книга IX // Квинтилиан М.Ф. Двенадцать книг риторических наставлений (пер. А. Никольского). СПб.: Тип. имп. Рос. акад. наук, 1834. 204 с.

Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с.

Луцкер П. Киприан де Роре как предтеча *seconda pratica* // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 4. С. 23–40.

Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.

Москвина Ю.В. Понятие *imitatio* в свете аутентичной и современной терминологии // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2. С. 22–30.

Степанова И.В. Слово и музыка: диалектика семантических связей: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1999. 39 с.

Холопова В.Н. Феномен музыки. М.: Берлин: Директ-Медиа, 2014. 378 с.

Angles D.L. The Rhetoric of the Madrigal: Musical and Rhetorical Figures in Monteverdi's Madrigali guerrieri, et amorosi (1638). PhD. Diss. Ottawa: University of Western Ontario, 2001. 461 p.

Callela M. Musikalische Autorschaft: der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit. Kassel: Bärenreiter, 2014. 355 S.

Camerarius J. Symbolorum et Emblematum Centuriae quatuor: quarum Prima Stirpium, Secunda Animalium Quadrupedium, Tertia Volatilium et Insectium, quarta Aquatiliu et Reptiliu Rariores proprietates Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exponit. Mainz, 1668. 201 p.

Carter S. Isabella Leonarda, 1620–1704. Selected Compositions // *Recent researches in the music of the Baroque Era*. Vol. 59. Madison: A-R Editions, 1988. 104 p.

Cole H. The Use of Musico-Rhetorical Figures in Monteverdi's Ninth Book of Madrigals. Tucson, University of Arizona, 2012. 203 p.

Foxon T. Explain what Monteverdi meant by *seconda pratica* and show how this "second practice" is reflected in three of his madrigals. 2004. 7 p. URL: <https://web.archive.org/web/20061211022239/http://www.musicalresources.co.uk/Resources/Monteverdi%20Essay.pdf> (дата обращения: 10.03.2022).

REFERENCES

Angles, D.L. (2001), The Rhetoric of the Madrigal: Musical and Rhetorical Figures in Monteverdi's Madrigali guerrieri, et amorosi (1638), PhD. Diss., University of Western Ontario, Ottawa, 461 p. (in Eng.)

Callela, M. (2014), Musikalische Autorschaft: der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit, Bärenreiter, Kassel, 355 p. (in Germ.)

Camerarius, J. (1668), Symbolorum et Emblematum Centuriae quatuor: quarum Prima Stirpium, Secunda Animalium Quadrupedium, Tertia Volatilium et Insectium, quarta Aquatiliu et Reptiliu Rariores proprietates Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exponit, Mainz, 201 p. (in Lat.)

Carter, S. (1988), "Isabella Leonarda, 1620–1704. Selected Compositions", *Recent researches in the music of the Baroque Era*, Vol. 59, A-R Editions, Madison, 104 p. (in Eng.)

Cole, H. (2012), The Use of Musico-Rhetorical Figures in Monteverdi's Ninth Book of Madrigals, University of Arizona, Tucson, 203 p. (in Eng.)

Foxon, T. (2004), Explain what Monteverdi meant by *seconda pratica* and show how this "second practice" is reflected in three of his madrigals, 7 p., Available at: <https://web.archive.org/web/20061211022239/http://www.musicalresources.co.uk/Resources/Monteverdi%20Essay.pdf> (Accessed 10 March 2022). (in Eng.)

Gerver, L.L. (2020), "Revision of the rules of imitation in the madrigals of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo", *Opera musicologica* [Opera musicologica], Vol. 12, no. 5, pp. 95–106. (in Russ.)

Grilli, G. (2005), "Leonardi, Isabella", Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 64, Available at: [https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-leonardi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-leonardi_(Dizionario-Biografico)) (Accessed 20 February 2023). (in Ital.)

Herbst, J.A. (1643), Musica poetica, In Verlegung Jeremiae Dümlers, Nürnberg, 119 p. (in Germ.)

Isabella, Leonarda (1676), Mottetti a voce sola parte con due violini, e parte senza op. 6, Stampa del Cardano, Veneta, [3] Bl., 121 p. (in Ital.)

Isabella, Leonarda (1693), Sonate a 1, 2, 3, 4 istromenti, op. 16, Pier-Maria Monti, Bologna, [48] p. (in Ital.)

Kholopova, V.N. (2014), *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music], Direkt-Media, Berlin, Moscow, 378 p. (in Russ.)

Kvintilian, M.F. (1834), "Book IX", *Dvenadsat' knig ritoricheskikh nastavlenii* [Twelve books of rhetorical instructions], trans. by A. Nikol'skii, Tipografiya imperatorskoi Rossiiskoi akademii nauk, Saint Petersburg, 204 p. (in Russ.)

- Grilli G. Leonardi, Isabella // Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 64. 2005. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-leonardi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-leonardi_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 20.02.2023).
- Herbst J.A. Musica poetica. Nürnberg: In Verlegung Jeremiae Dümlers, 1643. 119 S.
- Isabella Leonarda. Mottetti a voce sola parte con due violini, e parte senza Op. 6. Veneta: Stampa del Cardano, 1676. [3] Bl., 121 p.
- Isabella Leonarda. Sonate a 1, 2, 3, 4 istromenti. Op. 16. Bologna: Pier-Maria Monti, 1693. [48] p.
- Lecoat G.G. Music and the rhetoric of the arts during the Age of Monteverdi. Ph. D. Diss. Seattle, University of Washington, 1973. 306 p.
- Monticelli P. Isabella Leonarda. La musa novarese. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1998. 346 p.
- O'Rourke R.J. Representation, emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Diss., Columbia University, 2020. 254 p.
- Lecoat, G.G. (1973), Music and the rhetoric of the arts during the Age of Monteverdi, Ph. D. Diss, University of Washington, Seattle, 306 p. (in Eng.)
- Lobanova, M. (2013), *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque music: problems of aesthetics and poetics], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)
- Lutsker, P. (2020), "Cyprian De Rore as the forerunner of seconda pratica", *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnesins' Russian Academy of Music], no. 4, pp. 23–40. (in Russ.)
- Makhov, A.E. (2014), *Emblematika: makrokosm* [Emblematics: macrocosm], Intrada, Moscow, 600 p. (in Russ.)
- Monticelli, P. (1998), Isabella Leonarda. La musa novarese, Centro Studi Piemontesi, Torino, 346 p. (in Ital.)
- Moskvina, Yu.V. (2020), "The concept of imitatio in the light of authentic and modern terminology", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], no. 2, pp. 22–30. (in Russ.)
- O'Rourke, R.J. (2020), Representation, emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy, Diss., Columbia University, 254 p. (in Eng.)
- Stepanova, I.V. (1999), *Slovo i muzyka: dialektika semanticheskikh svyazei* [Word and music: dialectics of semantic connections. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 39 p. (in Russ.)
- Zakharova, O.I. (1983), *Ritorika i zapadnoevropeiskaya muzyka XVII – pervoi poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetoric and Western European music of the 17th – first half of the 18th century: principles, techniques], Muzyka, Moscow, 76 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Мальцева Анастасия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Степаненко Кристина Николаевна, методист, преподаватель детской музыкальной школы № 1 г. Новосибирска

E-mail: kristina_stepanenکو@list.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Authors Information

Anastasiya A. Maltseva, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of History of Music, associate professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Kristina N. Stepanenko, Methodist, Teacher at the Novosibirsk Children's Music School No. 1

E-mail: kristina_stepanenko@list.ru

Поступила в редакцию 23.06.2023

После доработки 23.10.2023

Принята к публикации 07.11.2023

Received 23.06.2023

Revised 23.10.2023

Accepted for publication 07.11.2023

К ВОПРОСУ ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ВОЕВОДА»

Дэн Мэнтао¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена некоторым особенностям драматургии первой оперы П.И. Чайковского «Воевода» (1868). Отсутствие в отечественном музыкознании достаточного количества исследований на тему раннего творчества композитора, а также пребывание в тени его опер до «Евгения Онегина», указывает на актуальность этой статьи. Одной из отличительных черт оперной драматургии П.И. Чайковского является выверенный баланс сцен, сквозное развитие в сочетании с ясным ощущением музыкальной формы. Цель работы – анализ архитектоники сцен оперы «Воевода»: определение опорных точек в драматургии, а также рассмотрение структуры сцен с точки зрения соотношения «отстраняющего» и основного материала. Выбор этой оперы обусловлен тем, что она явилась первым образцом оперного жанра в творчестве композитора и представляет интерес как отправная точка его оперно-драматургического мышления. В результате рассмотрения оперы «Воевода» мы приходим к следующим выводам: опорные точки драматургии связаны с развитием линий двух пар персонажей; примерно равное соотношение основного и «отчуждающего» материала в первом действии оперы меняется во втором действии в пользу увеличения доли ключевых эпизодов, а в третьем действии происходит разворот и ведущими становятся ансамблевые и массовые сцены.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, оперное творчество, Воевода, оперная драматургия, ранняя опера

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дэн Мэнтао. К вопросу об архитектонике оперы П.И. Чайковского «Воевода» // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 20–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-20-24.

“VOYEVODA”: ON THE ARCHITECTONIC OF THE OPERA BY P.I. TCHAIKOVSKY

Deng Mengtao¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to some characteristic features of the dramaturgy of “Voyevoda” – the first P.I. Tchaikovsky’s opera. There is insufficient number of musicology studies on the subject of the composer’s early works and in particular early operas, which stays in the shadow of “Eugene Onegin”. All of this indicates the relevance and value of the paper. One of the distinctive features of Tchaikovsky’s operatic dramaturgy is a careful balance of scenes, cross-cutting development combined with a clear sense of musical form. The aim of the work is to analyze the architectonic of the “Voyevoda” scenes: to identify reference points in the dramaturgy and to consider the structure of the scenes from the perspective of the ratio between the suspending and the main material. The choice of this particular opera is due to the fact that it is the first example of this genre by Tchaikovsky and it is of interest as a starting point of his operatic dramaturgy thinking. As a result, we come to the following conclusions: the reference points of the dramaturgy are connected with the development of the two pairs of characters’ lines; the approximately equal ratio of the main and suspending material in the first act of the opera changes in the second act in favor of an increase in the proportion of leading episodes, and in the third act there is a reversal and ensemble and mass scenes become the key ones.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, opera genre, early works, Voyevoda, operatic dramaturgy, early operas

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

For citation: Deng Mengtao (2023), “«Voyevoda»: on the architectonic of the opera by P.I. Tchaikovsky”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 20–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-20-24.

Форме оперных произведений П.И. Чайковский придавал огромное значение: «не могу назвать музыкой такие калейдоскопические, пестрые музыкальные кусочки, которые непрерывно следуют друг за другом, никогда не приводя ни к чему и не давая Вам ни разу отдохнуть на какой-нибудь удобовоспринимаемой музыкальной форме» (1877). В этом высказывании композитора заключена критика опер Р. Вагнера, а также указание на невозможность восприятия постоянно нарастающего музыкального напряжения. Чайковский сумел сочетать в своем оперном творчестве опыт и традиции композиторов XIX в. и специфику драматического театра, получившего яркое развитие в это время в России.

Влияние А.Н. Островского проявляется в значимости диалогов и сценических ансамблей. «Отдавая должное вокальному искусству, он ни в коей степени не поддавался искушению пренебрежительного отношения к драматической стороне оперного искусства и сам в своем творчестве стремился избежать этой однобокости» (Будяковский А., 2008, с. 276–277). В зрелых операх композитор пользуется приемом отстранения драматической интриги: танцы, хоры, оркестровые эпизоды и интермедии становятся фоном, сопровождающим основную линию повествования, или элементом, контрастирующим с ключевыми событиями, а также служат для отдыха зрителя-слушателя.

Б.М. Ярустовский в исследовании «Оперная драматургия Чайковского» (1947) выделяет несколько типов архитектоники сцен: чередование ключевых для действия эпизодов и «отстраняющего фона» – обычно это завязка и развитие действия; сочетание фона в первой половине картины и основной драматической линии во второй половине; сцены, целиком посвященные развитию главного драматического материала, – «капитальные»

сцены. На основе анализа в том числе таких опер, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», Б.М. Ярустовский делает вывод, «чем значительнее драматическая сцена, тем больше, длительнее предшествующий ей „отстраняющий“ материал» (1940). Опорными точками сквозного развития, особенно в поздних операх композитора, становятся драматические дуэты или сцены с камерным составом.

Но эти особенности в первую очередь характерны для его зрелых опер, в первых сочинениях композитор методом проб и ошибок искал способы работы с самыми разными оперными аспектами: «От “Воеводы” к “Кузнецу Вакуле” постепенно выкристаллизовывается индивидуальный оперный стиль, появляется больше простора и свободы в композиторском мышлении и самовыражении» (Скворцова И., 2021, с. 67). Мы обратимся с точки зрения драматургии к исходной точке этого пути, к его первой опере.

Опера «Воевода» написана в 1867–1868 гг., на тот момент П.И. Чайковскому было 27 лет, он уже отучился в Петербургской консерватории и по приглашению Николая Рубинштейна преподавал в Московской консерватории. Композитор был недоволен результатом и, по воспоминаниям своего друга Н.Д. Кашкина, сжег партитуру оперы, несмотря на успешную премьеру. Партитуру удалось восстановить на основе материалов, хранящихся в Доме-музее Чайковского в Клину.

В основе драматургии оперы – столкновение конфликтных мотивов: любовная линия Марьи Власьевны и Степана Бастрюкова и властная воля Воеводы, которую пересиливает воля царя. Тема борьбы за счастье и воссоединения двух влюбленных проявляет себя в опере дважды: Воевода разлучил не только Марью Власьевну и Бастрюкова, но и Дубровина с Оленой. В результате обе пары воссоединяются, а народ славит бога и государя.

Опера открывается развернутой увертюрой и состоит из трех действий. В первой сцене первого действия обрисовывается атмосфера девичьих посиделок: звучит хор девушек «На море утушка купалася», трое персонажей (Марья Власьевна, Недвига и Прасковья Власьевна) обмениваются репликами (вокализированная речь), подкрепленными хором. Вторая сцена посвящена сказке о любви, которая имеет законченную форму и состоит из трех разделов: два из них занимает рассказ Марьи Власьевны (причем во второй части ей вторит хор), а в третьем другой персонаж, Недвига, не продолжает повествование (оставляя интригу), а вместо этого журит и стыдит девушек за интерес к любовным историям. За краткими высказываниями рассказчиц и хора следует оркестровая постлюдия.

Третья сцена с речитативными диалогами, хором слуг и дуэтино с хором вводит новых действующих лиц (Бастрюков и Резвый) и предваряет нарастание драматургического напряжения. Следующий за этим монолог Бастрюкова переходит в дуэтную сцену свободного строения, которая состоит из кратких ариозо и развернутых диалогических фраз Бастрюкова и Марьи Власьевны. В шестой сцене двое главных героев и Резвый прячутся в кустах от шута Воеводы, а в седьмой сцене в обрамлении речитативных фраз самых разных персонажей звучит как приговор его ариозо о том, что он хочет взять замуж Марью, а не ее сестру Прасковью. После драматического квартета (Марья Власьевна, Настасья, Воевода и Влас) Бастрюков принимает решение украсть любимую, но беглецов останавливают (трио). В финале следует череда ансамблей с разным количеством участников, которая приводит к септету с хором: здесь утверждается и подчеркивается главный конфликт оперы – треугольник Бастрюков – Марья Власьевна – Воевода.

В первом действии несколько опорных точек: сказка Марьи Власьевны «Ты расскажи, как в тереме высоком», которая становится своеобразным пророчеством судьбы героини (история с неизвестным финалом о том, как за девушкой, находящейся в заточении, приходит возлюбленный) – своего рода завязка, но на уровне эмоциональном, идейном. Настоящая завязка действия – краткое речитативного характера ариозо Воеводы «Так вот какая правда ваша», возвещающее его выбор. Еще одной опорной точкой является дуэтная сцена Бастрюкова с Марьей Власьевной, где происходит объяснение в любви и достигается взаимное согласие, запускающее последующее действие. Все перечисленное можно отнести к основной драматургической линии, а «отстраняющим» материалом становятся обрамляющие ее сцены, в которых создается атмосфера или проявляется реакция, отношение героев на происходящие события.

Во втором действии две картины. Первая открывается оркестровым вступлением, за которым следует хор слуг в доме Бастрюкова, романсовая ария Бастрюкова с хором «Ужель прошло и прокатилось бывшее счастье навсегда?» и развернутый рассказ Дубровина «Как зверь лесной я прячусь от людей» – опорная точка, в которой сходятся основная и второстепенная (вторящая) драматургические линии, что выводит развитие конфликта на новый уровень. При этом арию и рассказ, следующие друг за другом, можно рассматривать как несинхронный диалог, эхом отдающаяся история двух людей, вопрос и ответ.

Во второй картине второго действия шесть сцен. Картина открывается симфоническим антрактом, переходящим в пляску сенных девушек. В песне Марьи Власьевны «Соловушка в дубровушке» раскрывается тоска героини по свободе:

«Особенно интересно совпадение поэтического образа песни с положением самой Марьи Власьевны, томящейся в неволе у воеводы Шалыгина, что не было так ярко показано в комедии» (Протопопов В., 1957, с. 40). За ее песней следует рассказ Олены о своей судьбе. Интересно, что их дуэт-согласие о том, как надо поступить, начинается в седьмой сцене, а заканчивается в восьмой. В финале звучит хор девушек «За двором лужок зеленешенок».

Второе действие обрамляет «отстраняющий» материал (хоры) и отделяет одну картину от другой (симфонический антракт и танцы). Внутри, как жемчужина в раковине, находятся опорные точки драматургии оперы. Все второе действие – это развитие сюжета на новом уровне, благодаря появлению второй драматической линии. Арии Бастрюкова и рассказу Дубровина вторят во второй картине песня Марьи Власьевны и рассказ Олены: проявляется принцип повторности драматических положений.

Третье действие открывается симфоническим антрактом. Ария-сомнение Дубровина «Заныло сердце ретивое», занимающая отдельную сцену, предшествует ансамблю (кульминация) главных героев (Марья Власьева, Олена, Бастрюков, Дубровин). Эмоции от встречи этих персонажей передаются в разговорных фразах, оркестровом эпизоде и квартете «Темная ночь, тихая ночь». Развернутый диалог (вопрошающее ариозо Олены и отвечающее ариозо Дубровина) перетекает в дуэт, в котором герои вторят друг другу и приходят к согласию. Несмотря на то, что Дубровин и Олена не выключаются из последующих ансамблей, здесь заканчивается вторая, оттеняющая основную, драматургическая линия, которую можно также отнести к «отстраняющему» материалу. После того, как вновь звучит квартет «Темная ночь», появляется Во-

евода. Трагический квинтет «Ты прости, прощай» (с периодическим выключением партии Воеводы и включением хора), как и дуэт в предыдущем действии, начинается в одной сцене, а заканчивается в другой на, казалось бы, безвыходной ситуации. Но Воеводе не дано применить свою власть – приходит новый Воевода и опера заканчивается торжественным квартетом с хором «Слава на небе солнцу ясному».

В качестве вывода отметим следующие архитектурные особенности оперы «Воевода». Завязка драмы располагается в первом действии (ариозо Воеводы), второе действие можно назвать пре-кульминацией или развитием на новом уровне, потому что в нем сосредоточена экспозиция героев второй драматической линии и за счет этого усиливается первая. Настоящая кульминация – встреча двух пар персонажей в третьем действии, в нем же происходит развязка сначала побочной, а затем основной линий.

В «Воеводе» диалоги превалируют над дуэтами, много диалогичных обменов репликами между персонажами, растягивание сцен между номерами (дуэт во второй картине второго действия и дуэт в третьем действии) работает на ощущение сквозного действия. Чайковский обогащает палитру сольных высказываний песнями, рассказами и речевыми обращениями. Большая роль отводится хору, который не только комментирует, создает атмосферу и фон, но является и действующим лицом, к которому обращаются герои оперы.

Композитор идет по пути уменьшения «отстраняющего» материала: в первом действии представлен тип чередования ключевых эпизодов и фона, во втором – обрамление им развития сюжета, а в третьем происходит переворот: на первый план выходят ансамбли и массовые сцены. Первая опера Чайковского опровергает высказывание Б.М. Ярустовского

о более поздних сочинениях этого жанра: здесь нет закономерности, по которой наиболее драматическую сцену предвещает расширенный «отстраняющий» материал. Опорные точки (дуэты, диалоги и сольные эпизоды) акцентируют внимание слушателей на лирических переживаниях героев, именно здесь проявляется их внутренний мир, происходит внутрен-

нее движение. Побочная драматическая линия Дубровин – Олена заканчивается раньше основной в камерном духе, как и линия Ольга – Ленский в «Евгении Онегине», а главная линия Бастрюков – Марья Власьева завершается массовой сценой, служащей финалом оперы и конфликта другого порядка между любовью и властью.

ЛИТЕРАТУРА

Будяковский А.Е. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях П.И. Чайковского. СПб.: Культ-информ-пресс, 2008. 352 с.

Протопопов В.В., Туманина Н.В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 370 с.

Скворцова И.А. Ранние оперы Чайковского. Ошибки гения // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 63–69.

Чайковский П.И. Письмо Н.Ф. фон Мекк. 1877 // Tchaikovsky Research. URL: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_661 (дата обращения: 16.04.2023).

Ярустовский Б.М. Вопросы оперной драматургии Чайковского // Музыкальная академия. 1940. № 5. URL: <https://mus.academy/articles/voprosy-opernoi-dramaturgii-chaikovskogo> (дата обращения: 06.08.2023).

Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Госмузиздат, 1947. 242 с.

REFERENCES

Budyakovskii, A.E. (2008), *O tvorchestve i muzykal'no-esteticheskikh vozzreniyakh P.I. Chaikovsky* [On the creative work and musical and aesthetic views of P.I. Tchaikovsky], Kult-Inform-Press, Saint Petersburg, 352 p. (in Russ.)

Chaikovskii, P.I. (1877), "A letter to N.F. fon Mekk", *Tchaikovsky Research*, Available at: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_661 (Accessed 16 April 2023). (in Russ.)

Protopopov, V.V., Tumanina N.V. (1957), *Opernoe tvorchestvo Chaikovsky* [Tchaikovsky's opera works], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, 370 p. (in Russ.)

Skvortsova, I.A. (2021), "Tchaikovsky's early operas: the genius' mistakes", *Problemy muzykal'noi nauki* [Musicology's issues], no. 1, pp. 63–69. (in Russ.)

Yarustovskii, B.M. (1940), "On the issue of the Tchaikovsky's operatic dramaturgy", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], Available at: <https://mus.academy/articles/voprosy-opernoi-dramaturgii-chaikovskogo> (Accessed 06 August 2023). (in Russ.)

Yarustovskii, B.M. (1947), *Opernaya dramaturgiya Chaikovsky* [Tchaikovsky's operatic dramaturgy], Gosmuzizdat, Moscow, Leningrad, 242 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Дэн Мэнтао, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 424156319@qq.com

Author Information

Deng Mengtao, postgraduate of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: 424156319@qq.com

Поступила в редакцию 27.04.2023

После доработки 10.10.2023

Принята к публикации 09.11.2023

Received 27.04.2023

Revised 10.10.2023

Accepted for publication 09.11.2023

© Шитикова, Р.Г., 2023

УДК 78.082.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-25-35

РОЛЬ А.Г. РУБИНШТЕЙНА В ФОРМИРОВАНИИ РУССКОЙ СОНАТЫ XIX в.

Р.Г. Шитикова¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена практически не представленным в научной литературе сонатам А.Г. Рубинштейна. Вместе с тем созданные им в данном жанре одиннадцать опусов представляют несомненный интерес с точки зрения определения их места в эволюции данной сферы, рассмотрения как в плане удержания жанровой традиции, так и ее развития. Цель работы – обосновать значение творчества композитора в становлении данного жанра в отечественной музыке. Для достижения цели прослежены преемственные связи его сочинений с предшествующими этапами развития русской сонаты. Показано продолжение наметившейся линии романтической сонаты, лирической трактовки жанра, характера образности, интонационного содержания музыкального материала, восходящего к народно-песенному искусству, бытовому романсу. Продемонстрированы новации автора в области музыкальной драматургии, формы, языка. Доказано, что не только его «русские» опусы, но и сонаты органично вписываются в продолжающиеся на данном этапе в отечественной музыке начатые М.И. Глинкой поиски интеграции русского мелоса с заимствованными жанрами и формами, использование национального музыкального тематизма в качестве интонационной основы мотивного или полифонического развития. Особо выделены рубинштейновская концертность как предпосылка симфонизации жанра, а также трактовка сонаты как крупного циклического произведения, кристаллизация характерных для русской сонаты и симфонии закономерностей построения цикла в целом и отдельных его частей. Подчеркнуто, что именно в сочинениях Рубинштейна рассматриваемый жанр успешно проходит в русской музыке этап «академического» внедрения, оптимального диалога отечественного и зарубежного искусства, результаты которого сказываются в творчестве П.И. Чайковского и других композиторов, работающих в данной сфере и демонстрирующих органичный синтез европейских традиций с коренными особенностями национального музыкального мышления. В заключении акцентирована необходимость более активного включения рассмотренных произведений в исследовательское пространство, а также в концертный и педагогический репертуар.

Ключевые слова: русская музыка, А.Г. Рубинштейн, жанр, соната, преемственные связи, предвосхищения

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шитикова Р.Г. Роль А.Г. Рубинштейна в формировании русской сонаты XIX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 25–35. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-25-35.

A.G. RUBINSTEIN'S IMPACT ON THE FORMATION OF THE RUSSIAN SONATA OF THE 19th CENTURY

R.G. Shitikova¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the sonatas by A.G. Rubinstein, which are scarcely studied in the scientific literature. At the same time, the eleven opuses he created in this genre are of undoubted interest from the point of view of determining their place in the evolution of this sphere, considering both in terms of maintaining the genre tradition and its development. The purpose of the article is to state the significance of the composer's creativity for the development of this genre in the Russian music. In order to achieve the goal, the author traces the successive connections of his works with the previous stages of the Russian sonata development. The author shows the continuation of the romantic sonata features, the lyrical interpretation of the genre, the nature of the imagery, and

the intonation content of the musical material, going back to the folk song art and everyday romance. The article demonstrates the composer's innovations in the field of content, musical drama, form, and language. The author has proved that not only his "Russian" opuses, but also sonatas organically fit into the ongoing search, started by the Russian composer M. Glinka, for the integration of the Russian melodies with borrowed genres and forms, the use of national musical thematics as an intonational basis for the motivic or polyphonic development. The article specifically highlights Rubinstein's concerto style as a prerequisite for the symphonization of the genre, as well as the interpretation of the sonata as a large cyclic work, the crystallization of the construction patterns of the cycle as a whole and its individual parts, typical for the Russian sonata and symphony. It is emphasized that in the works by Rubinstein the genre issue has successfully undergone the stage of "academic implementation" in the Russian music, an optimal dialogue between national and foreign art, the results of which are reflected in the works by P. Tchaikovsky and other composers working in this field and demonstrating organic synthesis of the European traditions with the fundamental features of the national musical thinking. In conclusion, the author states the need for the more active incorporation of the considered works in the research space, as well as in the performance and pedagogical repertoire.

Keywords: Russian music, A.G. Rubinstein, genre, sonata, successive links, anticipations

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

For citation: Shitikova, R.G. (2023), "A.G. Rubinstein's impact on the formation of the Russian sonata of the 19th century", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 25–35. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-25-35.

В истории русской сонаты, ведущей отсчет от первых образцов И.Е. Хандошкина, Д.С. Бортнянского, Л.С. Гурилева, И.Г. Прача, И.В. Геслера и интенсивно развивающейся вплоть до настоящего времени, особое место принадлежит А.Г. Рубинштейну. Пианистическая, дирижерская, педагогическая, просветительская и общественная деятельность этого выдающегося представителя отечественной культуры признана современниками и потомками. Композиторское же его творчество, за исключением отдельных сочинений, остается практически не задействованным в музыкально-исполнительском и научном пространстве.

Между тем изучение с современных позиций огромного наследия мастера, включающего тринадцать опер и шесть духовных опер-ораторий, балет, оратории, кантаты, хоры а cappella для разных составов, шесть симфоний, четыре увертюры, сюиту и три программные музыкально-характеристические картины для оркестра, пять концертов для фортепиано, один для скрипки и два для виолончели с оркестром, более тридцати камерно-инструментальных ансамблей, свыше двухсот фортепианных пьес и ста восьмидесяти романсов и вокальных ан-

самблей на тексты русских, немецких, сербских и других поэтов, показывает, что он сделал немало для развития и продвижения многих музыкальных жанров.

Вышеизложенное в полной мере относится к сонате. Как известно, Рубинштейну принадлежат четыре сольные фортепианные сонаты, одна для фортепиано в четыре руки, три скрипичные, две виолончельные и одна альтовая. Первая соната для фортепиано e-moll, op. 12 написана в 1848 г., Вторая c-moll, op. 20 в 1854, Третья F-dur, op. 41 в 1855. К этому же периоду относятся Первая соната для скрипки и фортепиано G-dur, op. 13 (1851), Вторая a-moll, op. 19 (не позже 1853); Соната для альты и фортепиано f-moll, op. 49 (1855); Первая соната для виолончели и фортепиано D-dur, op. 18 (1852), Вторая G-dur, op. 39 (не позже 1857). Завершают жанровый список появившиеся спустя почти полтора десятилетия Соната для фортепиано в четыре руки D-dur, op. 89 (1870), Третья соната для скрипки и фортепиано h-moll, op. 98 (1876) и Четвертая соната для фортепиано a-moll, op. 100, датированная 1877 г.

Как видим, к данному жанру Рубинштейн обращается на протяжении приблизительно тридцати лет своего творче-

ского пути. Большая часть произведений создана в конце 1840-х – первой половине 1850-х гг. После трех сочинений 1870-х гг. композитор утрачивает интерес к сонате. Дальнейшее его внимание переключается на другие жанровые сферы.

Несмотря на то что соната отодвигается на периферию композиторских устремлений Рубинштейна, созданные им в данном жанре одиннадцатьopusов представляют несомненный интерес с точки зрения определения их места в эволюции данной сферы, рассмотрения как в плане удержания жанровой традиции, так и ее развития. Особенно актуальна данная задача в связи с тем, что до настоящего времени в отношении к сонатам мастера безраздельно господствует точка зрения о них Б.В. Асафьева: «Ценность камерной музыки Рубинштейна в большой степени только в прошлом: в свое время власть “львиных когтей”, бетховенская мощь, темпераментность, сила минутного настроения, порывистость и ораторская динамика передачи автора могли заставить не чувствовать того опасного свойства, что Рубинштейн-исполнитель не умел отвлечь себя от своей музыки, что лучшие качества его исполнительской природы только передаются через музыку, не конденсируясь в ней всецело» (1968, с. 231).

Примечательно, что в концертной практике «живут» практически все сонаты Рубинштейна, имеются записи с участием таких исполнителей, как Г. Фейгин, А. Детисов, И. Политковский (скрипка), Н. Нгвеньяма (альт), В. Фейгин, Ю. Семёнов, М. Канька, Э. Лерой (виолончель), Е. Сорокина, А. Бахчиев, Т. Шик, Л. Шик, В. Полторацкий, Е. Эпштейн, И. Тимченко, С. Бартолуччи, Р. Алессандрини, Донг-Хек Лим, Я. Клепач, С. Мобарак, К. Штегман, Ю. Сомеро, Л. Ховард (фортепиано). Настала, по-видимому, пора скорректировать оценку сонатного творчества композитора и в научной литературе.

Для определения статуса сонат Рубинштейна в русской музыке необходимо кратко обозначить предшествующие этапы становления данного жанра в отечественной культуре. Как отмечено выше, в числе «зачинателей» этого вида музыки в России И. Хандошкин, Д. Бортнянский, Л. Гурилев, И. Прач и И. Геслер. Напомним, что в числе дошедших до наших дней сочинений Хандошкина – три сонаты для скрипки соло, датируемые в современной литературе 1781 г., и одна Соната для скрипки с басом¹. Бортнянским написано восемь сонат: три для клавесина с обязательной скрипкой и пять для клавесина. Сохранились три сольные клавирные сонаты: № 1 B-dur (одночастная), № 2 C-dur (трехчастная), № 3 F-dur (одночастная). Все сочинения относятся к 1784 г. Соната Гурилева создана в 1794 г., Прача – в 1787. Приблизительно к этому же времени относятся и сонаты Геслера, стилистически близкие по манере фортепианного письма Ф.Э. Баху и предвосхищающие, согласно точному утверждению Ю.В. Келдыша, «изящный виртуозный пианизм Гензельта и Фильда» (1965, с. 392).

Первые русские сонаты еще очень во многом ориентированы на западноевропейские образцы, что непосредственно сказывается как на композиционно-драматургических принципах, так и на самом тематизме. Справедливым представляется в данном контексте замечание Б.В. Асафьева: «В стилистическом отношении преобладают “переводы с итальянского” в виде той почти универсально-европейской манеры письма и тех конструктивных принципов, которые связываются с болонской академической школой последней трети XVIII века и объединили в себе и нейтрализовали остальные течения» (1968, с. 147).

Вместе с тем при активном усвоении общеевропейских норм мышления не следует забывать и о стремлении авто-

ров, стоящих у истоков формирующейся композиторской школы, к самобытности, сохранению своей национальной характерности. Вызревание русской сонаты, достижение ею зрелости совпадает с эпохой господства романтизма в европейском искусстве. Уже в наиболее ранних образцах отчетливо обнаруживается доминирование романтической образности и, как следствие, лирическая трактовка жанра. Так, лирический характер имеют все основные темы в Сонате d-moll Гурилева. Элегически окрашена тема d-moll в разработке первой части Сонаты F-dur Бортнянского.

Немаловажным в контексте становления русской сонаты представляется также широкое претворение песенного начала, о чем свидетельствуют методы прямого цитирования народных образцов и интонационного сближения с народной песней. Напомним, в основу финала Сонаты Гурилева положена тема песни «Выйду ль я на реченьку». Обороты русских и украинских плясовых песен встречаются в сонатах Бортнянского. Кроме того, как отмечает О.Е. Левашева, используются «характерные приемы “переинтонирования” западноевропейских образцов на русский лад» (1984, с. 25).

Данная тенденция корреспондирует с активным собиранием, изучением и публикациями материалов народно-песенного искусства во второй половине и особенно в конце XVIII в. В числе печатных нотных сборников «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» Г.Н. Теплова (1759), «Собрание разных песен» М.Д. Чулкова (1770–1773, второе издание 1780–1781), «Собрание простых русских песен с нотами» В.Ф. Трутовского (1776–1779, 1795), «Собрание наилучших российских песен» (изд. Ф. Мейера, 1781–1785), «Собрание народных русских песен с их голосами» Н.А. Львова – И. Прача (1790).

Характеризуя в целом период становления рассматриваемой сферы творчества в России, исследователи классифицируют подавляющее большинство сочинений как сонатины (Финдейзен Н., 1929, с. 271; Рыщарева М., 1979, с. 168) и констатируют фактическое отсутствие сложившегося классического сонатного цикла: «Сонаты могли состоять из одной, двух или трех частей; столь же неустойчивой была и форма сонатного *allegro*, подчиненная либо старосонатной, либо позднейшей классической традиции. Экспозиционность, как правило, преобладала над разработочностью; разработка либо совсем отсутствовала, либо компенсировалась введением нового тематического эпизода. Мотивная разработка вообще редко применялась, как в оркестровых увертюрах, так и в клавирных сонатах русских композиторов, уступая место секвенционным проведениям или различным ладотональным освещениям основных тем» (Левашева О., 1985, с. 213).

В сонате первой половины XIX столетия, репрезентированной сочинениями А.А. Алябьева, И.И. Геништы и Дж. Филда, прослеживается поступательное движение ранее наметившихся тенденций, однако качественно нового уровня рассматриваемый жанр достигает в творчестве А. Рубинштейна и П. Чайковского. Разумеется, значение этих композиторов в формировании русской сонаты неодинаково. Сочинения Рубинштейна еще не могут рассматриваться как подлинно национальное явление. Полной зрелости и национальной самобытности данный жанр достигает в творчестве Чайковского.

Необходимо подчеркнуть, что сонатные опусы Рубинштейна, при традиционно фиксируемой ограниченности их исторической роли, по сути, представляют собой как бы подступ к сонатам Чайковского, во многом их подготавливают².

Неизвестно, по какому пути пошло бы развитие сонаты, да и не только сонаты, но и всей отечественной музыки без Рубинштейна, заслуги которого во многом недооцениваются.

При рассмотрении сонат Рубинштейна прежде всего следует отметить достаточно очевидные преемственные их связи с предыдущими этапами развития жанра. Композитор продолжает наметившуюся у предшественников линию романтической сонаты, о чем свидетельствуют лирическая трактовка жанра, характер образности, интонационное содержание музыкального материала, восходящего к народно-песенному искусству, бытовому романсу. В частности, претворение элементов русской песенности заметно в теме среднего раздела второй части (пример 1) и в теме третьей части Сонаты для фортепиано № 4 (пример 2). Интонационный строй бытового романса середины XIX в. лежит в основе тематизма главных партий Сонаты для фортепиано № 1 (пример 3) и Сонаты для фортепиано № 3 (пример 4), теме второй части Сонаты для скрипки фортепиано № 1 (пример 5).

Интонациями городского фольклора насыщены также темы первой части Второй скрипичной сонаты, народный жанровый характер носит скерцо из той же Сонаты. Из характерных гармонических примет отметим субдоминантовый каданс в теме главной партии Первой фортепианной сонаты.

Вопрос о «русском элементе» у Рубинштейна проецируется в современной научной литературе главным образом на произведения, связанные с русской тематикой (см., в частности (Корабельникова Л., 1994, с. 90–97)). Однако, как видим, не только его «русские» опусы, но и сонаты органично вписываются в продолжающиеся на данном этапе в отечественной музыке начатые М. Глинкой поиски интеграции русского мелоса с заимствованны-

ми жанрами и формами, использование национального музыкального тематизма в качестве интонационной основы мотивного или полифонического развития.

Продолжая идеи предшественников, Рубинштейн привносит и много нового в рассматриваемую жанровую сферу и шире – в русскую музыку в целом. Не следует забывать, что именно он направляет отечественную литературу от камерности, определяющей характер всех разнообразных жанров в первой половине XIX в., к концертности. Последняя же в большей степени способствует обогащению музыки принципами симфонизма. Иными словами, рубинштейновская концертность является начальным этапом, предпосылкой процесса симфонизации жанра, которая позднее обнаруживается в концепционности, монументализации сонатных циклов, масштабном развитии, красочно-оркестральной трактовке фортепиано и т.д.

К Рубинштейну восходит также трактовка сонаты как крупного циклического произведения. Выше было упомянуто, что в творчестве предшественников преобладал сонатинный тип композиции с нестабильной структурой. У Рубинштейна из одиннадцати сонат восемь четырехчастных (Первая, Третья и Четвертая для фортепиано, все три Сонаты для скрипки и фортепиано, Соната для альты и фортепиано, Вторая для виолончели и фортепиано) и три трехчастные (Вторая фортепианная, Первая виолончельная и Соната для фортепиано в четыре руки).

У Рубинштейна кристаллизуются некоторые характерные для русской сонаты и симфонии композиционно-драматургические закономерности построения цикла в целом и отдельных его частей, принципы экспонирования и развития тематизма. Например, станет впоследствии типичным для русской сонаты и симфонии встречающийся впервые

Пример 1. Соната для фортепиано № 4, 2 ч.

Moderato

Пример 2. Соната для фортепиано № 4, 3 ч.

Animato assai

Пример 3. Соната для фортепиано № 1, 1 ч.

Allegro appassionato

Пример 4. Соната для фортепиано № 3, 1 ч.

в отечественной музыке у Рубинштейна прием гимнической трансформации лирического тематизма. В этом плане показательно преобразование песенной темы побочной партии финала Первой фортепианной сонаты (примеры 6а, 6б) или лирико-героической темы главной партии первой части Третьей сонаты (примеры 7а, 7б), темы побочной партии первой части Сонаты для альты и фортепиано (пример 8).

В этом же ряду трактовка сонатной формы в медленном темпе. Композитор прибегает к ней в Сонате для фортепиано в четыре руки, Первой скрипичной, в третьей части Четвертой фортепианной. Эти примеры можно рассматривать как прообраз сонатных *andante* в третьей части Третьей симфонии, третьей части Первой сюиты, первой части Третьей сюиты, второй части Секстета, первой части Концертной фантазии Чайковского.

От сонат Рубинштейна ведут начало также трехчастная структура главных партий и динамизация репризы, получающие широкое распространение в сонатах и симфониях русских композиторов в XIX и последующих столетиях. Из ближайших образцов приведем первые части Четвертой и Шестой симфоний и Сонату G-dur П. Чайковского. Получит продолжение и экспонирование темы побочной партии на доминантовом органном пункте, что способствует динамизации развития. У Рубинштейна такое изложение встречается в экспозиции второго элемента побочной партии Третьей фортепианной сонаты, в репризе побочной партии финала Второй. По такому же принципу построена одна из тем финала Сонаты G-dur Чайковского, побочные партии финала Первой сонаты Глазунова, Первой Рахманинова и др.

Из других предвосхищений Рубинштейна отметим полифонизацию музыкальной ткани. В качестве примеров

эпизодического использования в гомофонных по языку сочинениях элементов полифонической техники приведем имитационное развитие в разработке первой части и в трио скерцо Первой фортепианной сонаты, в разработках первых частей Второй и Четвертой сонат; контрапунктическое сочетание тем в репризе побочной партии первой части и в финале Третьей сонаты; проведение в разработке финала Первой сонаты элементов главной партии в увеличении и обращении и т.д.

Однако, как подчеркнуто выше, подлинной зрелости и национальной самобытности данный жанр достигает в творчестве Чайковского (см. подробнее: (Шитикова Р., 2014)). Несмотря на бесспорно важную роль сонат Рубинштейна и наличие в них черт, с одной стороны, обобщающих предшествующие достижения, с другой – предваряющих многие тенденции дальнейшего развития данного жанра в России, они все же еще не могут считаться в полной мере национальным явлением, поскольку представляют собой, в сущности, перенос на русскую почву сложившегося в западноевропейской музыке сонатного жанра, его музыкально-драматургической концепции, общей схемы развития и функционального значения каждой из частей. Типические черты строения, откристаллизовавшиеся в процессе длительной исторической эволюции и закрепившиеся в творчестве венских классиков, воспроизводятся без глубокого творческого переосмысления в национальном плане.

Тем не менее такое прямое следование схеме западноевропейского сонатного цикла в данном жанре в России середины XIX в. следует признать положительным и, более того, необходимым. В этом смысле справедливы слова Асафьева: «... он (Рубинштейн. – Р.Ш.) *строит* схемы... Настоящее импульсивное симфоническое развитие ему недоступно, но усвое-

Пример 5. Соната для скрипки фортепиано № 1, 2 ч.

Moderato

Violino

Moderato

Piano

p

Vn.

P-no

p

Пример 6а. Соната для фортепиано № 1, 4 ч.

p

Пример 6б. Соната для фортепиано № 1, 4 ч.

ff

Пример 7а. Соната для фортепиано № 3, 1 ч.

Allegro risoluto e con fuoco

Пример 7б. Соната для фортепиано № 3, 1 ч.

Пример 8. Соната для альта и фортепиано, 1 ч.

(Moderato)

ние формы налицо, а усвоив сам, он умеет передать это свое понимание и другим» (1968, с. 153).

По сути, продолжением этого утверждения является и вывод Л.З. Корабельниковой относительно фортепианных опусов Рубинштейна: «Его сонаты, неоригинальные, не вошедшие в “основной фонд” русской фортепианной музыки, проложили в то же время дорогу сонатам Чайковского и композиторов следующих поколений, – особенно московской школы. Очевидно, прежде чем стать выражением духовных исканий русских композиторов, фортепианная соната должна была пройти на русской почве этап “академического” внедрения, хотя, разумеется, воздействие сонат западноевропейских романтиков было также очень значительно» (1994, с. 119).

И, в сущности, именно в сочинениях Рубинштейна рассматриваемый жанр успешно проходит в русской музыке этап

«академического» внедрения», оптимального диалога отечественного и зарубежного искусства, результаты которого сказываются в творчестве Чайковского и других композиторов, работающих в данной сфере и демонстрирующих органичный синтез европейских традиций с коренными особенностями национального музыкального мышления.

В целом несмотря на устойчивую оценку сонат Рубинштейна как представляющих исключительно исторический интерес, они, на наш взгляд, заслуживают более пристального внимания исследователей, а также активного включения в концертный и педагогический репертуар. Особенно это относится к фортепианным сонатам, являющим собой яркие образцы пианистического искусства крупнейшего пианиста эпохи, общепризнанного гения, «сопоставляясь с которым, – по словам А.Н. Серова, – “то же, что идти в открытый бой со львом”» (1895, с. 1648).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Изданные, согласно сообщению в «Московских ведомостях» (1781, № 104), в Амстердаме «Шесть сонатов на две скрипки», в настоящее время атрибутируются как одно из первых опубликованных сочинений И. Хандошкина – «Шесть российских песен с вариациями» для двух скрипок, напечатанных позднее также в Петербурге.

² Следует отметить, что такую же роль сыграли и фортепианные концерты Рубинштейна, во многом определившие развитие данного жанра в России. Напомним о влиянии Четвертого концерта d-moll (1864) на концерты Чайковского и Рахманинова.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1968. 324 с.
- Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. 464 с.
- Корабельникова Л.З. А.Г. Рубинштейн // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 77–126.
- Левашева О.Е. Введение // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1984. Т. 2: XVIII век. Ч. 1. С. 5–28.
- Левашева О.Е. Камерная инструментальная музыка // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 194–225.
- Рыцарева М.Г. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1979. 256 с.
- Серов А.Н. Критические статьи: в 4 т. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1895. Т. 4: 1864–1871 гг. С. 1569–2181.

REFERENCES

- Asaf'ev, B.V. (1968), *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian music. 19th and early 20th centuries], 2nd ed., Muzyka, Leningrad, 324 p. (in Russ.)
- Findeizen, N.F. (1929), *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the 18th century], Muzgiz, Moscow, Vol. 2, Issue 6, pp. 184–345. (in Russ.)
- Keldysh, Yu.V. (1965), *Russkaya muzyka XVIII veka* [Russian music of the 18th century], Muzyka, Moscow, 464 p. (in Russ.)
- Korabelnikova, L.Z. (1994), “A.G. Rubinstein”, *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 volumes], Vol. 7, Part 1, Muzyka, Moscow, pp. 77–126. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л.: Гос. изд-во, Музсектор, 1929. Т. 2. Вып. 6: С начала до конца XVIII века. С. 184–345.

Шитикова Р.Г. Фортепианные сонаты П.И. Чайковского: новая жизнь жанра в русской музыке XIX столетия // «...Как слово наше отзовется...». П.И. Чайковский в современном мире: коллектив. моногр. / сост. и науч. ред. Г.П. Овсянкина, Р.Г. Шитикова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. С. 148–171.

Levasheva, O.E. (1984), "Introduction", *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: in 10 volumes], Vol. 2, Part 1, Muzyka, Moscow, pp. 5–28. (in Russ.)

Levasheva, O.E. (1985), "Chamber instrumental music", *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 3. Part 2, Muzyka, Moscow, pp. 194–225. (in Russ.)

Rytsareva, M.G. (1979), *Kompozitor D. Bortnyanskii. Zhizn i tvorchestvo* [Composer D. Bortnyansky. Life and art], Muzyka, Leningrad, 256 p. (in Russ.).

Serov, A.N. (1895), *Kriticheskie stat'i: v 4 t.* [Critical articles: in 4 volumes], Vol. 4, Saint Petersburg, pp. 1569–2181. (in Russ.)

Shitikova, R.G. (2014), "Piano sonatas by P.I. Tchaikovsky: a new life of the genre in Russian music of the 19th century", "...Kak slovo nashe otzovetsya...". *P.I. Chajkovskii v sovremennom mire* ["... How our word will respond ...". P.I. Tchaikovsky in the modern world], in G.P. Ovsyankina, R.G. Shitikova (ed.), *Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena*, Saint Petersburg, pp. 148–171. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шитикова Раиса Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: rshitikova@mail.ru

Author Information

Raisa G. Shitikova, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department of Music Education at the Institute of Music, Theater and Choreography A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)
E-mail: rshitikova@mail.ru

Поступила в редакцию 26.09.2023

После доработки 24.10.2023

Принята к публикации 09.11.2023

Received 26.09.2023

Revised 24.10.2023

Accepted for publication 09.11.2023

© Найко, Н.М., Найко, С.Ф., 2023

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-36-47

ИНТОНАЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ БАЯНА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА О. МЕРЕМКУЛОВА

Н.М. Найко¹, С.Ф. Найко¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. В статье впервые в музыковедческой литературе рассматривается Концерт для баяна и симфонического оркестра красноярского композитора О. Меремкулова, созданный в 2014 г. Дается последовательный анализ тематического материала и его развития, прослеживаются интонационные связи с шедеврами русской музыки – сочинениями П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, В.А. Золотарёва, отмечено значение народно-песенных истоков ряда тем, рассмотрены фактурные решения и особенности инструментовки, обсуждается образно-содержательный аспект – выявлены интонационные, жанровые, тембровые, ладовые средства, способствующие разграничению образно-интонационных сфер, и некоторые музыкальные знаки, раскрывается неоднозначность композиционных функций разделов формы и закономерности музыкального формообразования. На основе аналитических наблюдений высказываются соображения относительно претворения в Концерте пунктов некоего условного сюжета: пути Лирического героя, осмысливающего коренные вопросы мироздания, разгула сил тьмы, конца мира и выхода за пределы времени. Затронут вопрос о переплетении признаков жанра концерта для солирующего инструмента и оркестра (виртуозность партии баяна, роль сольных каденций, диалогичность как важный элемент драматургии) и признаков жанра симфонии (интонационно-тематические взаимосвязи, непрерывность и направленность развития от части к части, свидетельствующие о последовательном раскрытии авторской концепции).

Ключевые слова: Олег Меремкулов, Концерт для баяна с оркестром, скрытая программность в инструментальной музыке, интонационная драматургия

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Найко Н.М., Найко С.Ф. Интонационно-драматургические процессы в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 36–47. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-36-47.

INTONATIONAL AND DRAMATURGIC PROCESSES IN THE O. MEREMKULOV'S BAYAN CONCERTO

N.M. Naiko¹, S.F. Naiko¹

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. For the first time in the musicological literature, this article analyses the Bayan Concerto created by the Krasnoyarsk composer O. Meremkulov in 2014. The article presents a consecutive analysis of the thematic material and its development, traces the intonational connections with masterpieces of Russian music – compositions by P.I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninoff, V.A. Zolotaryov. The importance of the folk song origins of some musical themes is noted. Musical traits in terms of texture and instrumentation are analysed in detail. The aspect of artistic images and meaning is discussed, revealing intonational, genre, timbral and modal means of differentiating the spheres of images and intonation, and some musical symbols are also discussed. The ambiguity of the compositional functions of form sections and the logic of musical form development are revealed. Based on the analytical observations, hypotheses are made regarding the presence of certain nominal narrative elements in the Concerto, such as the path of the lyric hero who tries to answer the fundamental questions of existence,

the spread of dark forces, the end of the world, and the transcending of the limits of time. The article also touches on the problem of combining the traits of the concerto genre (such as the virtuosity of the bayan part, the role of solo cadenzas, dialogism as an important element of dramaturgy) and the traits of the symphony genre (such as the intonational and thematic interconnections, the continuity and the directional development from one section to another, implying the consecutive exposition of the author's idea).

Keywords: Oleg Meremkulov, bayan concerto, implicit narrative in instrumental music, intonational dramaturgy

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

For citation: Naiko, N.M., Naiko, S.F. (2023), "Intonational and dramaturgic processes in the O. Meremkulov's Bayan Concerto", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 36–47. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-36-47.

Поздний период творчества красноярского композитора О.О. Меремкулова знаменателен обращением к жанру концерта для солирующих инструментов и симфонического оркестра¹. Все произведения этого рода отмечены печатью личностной и творческой зрелости автора. Рассмотренные лишь частично в статьях Н. Найко, например (2022), они представляют интересный материал для исследователя и с точки зрения трактовки жанра, и в аспекте претворения в музыкальном произведении мироощущения нашего современника.

Цель настоящей статьи – осмысление композиторского замысла Концерта для баяна и симфонического оркестра, что осуществляется через детальное изучение интонационных и драматургических процессов, зафиксированных в партитуре. Достижению обозначенной цели служит выявление жанрово-стилевых истоков музыкального тематизма и основных образно-интонационных сфер сочинения, раскрытие направленности их развития, а также особенностей формообразования, что определяет актуальность и новизну предлагаемой статьи.

Исходя из указанной цели, ведущее значение получил метод интонационного анализа, дополненный элементами герменевтического анализа и функциональным подходом при рассмотрении фактуры, инструментовки и композиции. Поскольку Концерт не издан и не освещен всесторонне в научной литературе, авторы статьи сочли необходимым включить в нее аналитическое описание некоторых разделов музыкальной формы.

Признаки жанра концерта проявляются в ведущей роли баяна, виртуозности его партии, в наличии каденций солирующего инструмента, в неожиданных переключениях и диалогичности как одном из ведущих принципов организации процесса интонационного развертывания. Наряду с этим каждая часть предваряется эпиграфом, противопоставление полярных образов сопровождается использованием музыкальных знаков разного рода, при тематических связях частей цикла обнаруживается линия направленных изменений, что свидетельствует о скрытой программности.

Первой части предпосланы строки:

Приближен к тайнам мирозданья,
начавший долгий путь в ночи.

Ее композиция выстроена по индивидуальному плану, реализуя семантический инвариант сонатности как принципа, определяющего моделирование «процесса изменений, ситуации действия» (Арановский М., 1979, с. 266). Часть открывается аккордом, образованным из двух минорных трезвучий малосекундового соотношения у арфы, фортепиано, струнной группы, литавр, тамтама. Средний и низкий регистр, инструментовка, фактурная разреженность создают зыбкий, холодновато-причудливый колорит, передающий атмосферу тревожащей душу таинственности.

В теме вступления, звучащей на этом фоне у баяна, узнается мотив рахманиновской Прелюдии *cis-moll*, в оригинале

закрывающий в себе идею роковой неизбежности. У Меремкулова в начальном обороте актуализируется малосекундовая интонация вдоха (пример 1)².

Следующая фаза развития малосекундовой интонации – внутренне конфликтная главная партия (ц. 2), где одновременно разворачиваются два плана: «плачевой» теме у струнных и баяна, претворяющей мучительное страдание и страстное стремление, противостоят механистично-наступательные мотивы у вибратона и двух скрипок *pizzicato*, символизирующие враждебную силу (пример 2).

Фактурное и динамическое крещендо подводит к кульминационной зоне, охватывающей побочную партию (ц. 3), где условно отображается столкновение Героя и фатальных сил. У баяна звучит аллюзия темы финала Шестой симфонии П.И. Чайковского³, знаменующей отчаянный порыв к спасению (пример 3). На окончание мотива из Патетической накладывается линия типа *catabasis* – знак предопределенности. Обращение к материалу Чайковского – показатель душевного и духовного родства двух художников, ощущаемого Меремкуловым, знак вневременного характера трагедии, переживаемой человеком в разные исторические периоды, предельного отчаяния, охватившего лирического героя, и его неудержимого стремления к спасению. В первом такте ц. 4 внезапно на *f* вводится гармония уменьшенного септаккорда, подчеркнутая ударами литавр и малого барабана, с дальнейшим нисходящим хроматическим движением шестнадцатыми, зримо передающим идею низвержения, падения в темную бездну.

Последование трех тем образует динамичный и сложный интонационно-тематический комплекс, разворачивающийся поэтапно, охваченный единой волной развития, скрепленный малосекундовой

нисходящей интонацией, проявляющей оттенки своей выразительности с различной степенью интенсивности. При этом на каждом этапе его развития проявляется еще одна образная грань – условное запечатление надчеловеческого, космического начала, в художественном оформлении которого ведущую роль играют тембры арфы, вибратона, треугольника.

Таким образом, информационно плотный начальный участок музыкальной композиции концентрирует в себе качества экспозиции сонатной формы, где все интонационные события взаимосвязаны.

Эпизоды в ц. 4–6, окрашенные в мрачные тона, объединены общей линией динамического нарастания. Картина беснующейся Тьмы, готовой поглотить Лирического героя, дополняется в тт. 3–4 ц. 6 акцентированными репликами тромбонов, интонирующих гармоническую малую секунду на тоне *Cis*, звучащую подобно рыку свирепого зверя из адской бездны.

Вторая фаза разработки отмечена мелодией у флейты *solo* (ц. 7), включающей вариант мотива вступления и «плачевые» секундовые интонации (пример 4). Благодаря высокому регистру и ритмическому укрупнению, прежняя острота выражения горестного чувства сглаживается. Следующий раздел разработки (ц. 8) строится на чередовании фигуры горестного стелания из главной темы с интонационно близким ей мотивом песенно-романсового склада в партии баяна, обозначенным нами как мотив воздыхания⁴.

Раздел *Lamento* (ц. 10) – динамизированная реприза сонатной формы. Главной – «плачевой» – теме сообщается новое качество. У всех струнных и деревянных проводится широкого дыхания мелодия в размере 6/4, начинающая свое движение от *des*⁴. Ленточное движение разных голосов в едином ритме придает звучанию особую наполненность и красоч-

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Пример 1. О. Меремкулов. Концерт для баяна и симфонического оркестра.

І часть. Вступление

Sostenuto $\text{♩} = 40$

Арфа

Баян

p

Струнные

Пример 2. І часть. Тема главной партии

2 **Loco**

mf *cresc. poco a poco*

Скрипки I, Альты

Скрипки II, Вибрафон

Виолончели, Контрабасы

mp *cresc. poco a poco*

mf *cresc. poco a poco*

Пример 3. І часть. Тема побочной партии

3 **Loco**

ff

Баян

Пример 4. І часть. Разработка. Соло флейты

Meno mosso $\text{♩} = 48$

7 **Flauto solo** **mf** *espressivo*

Арфа

p

ность, а фактурная организация создает пространственный эффект, вызывая в сознании образ открывающегося взору необъятного простора, вибрирующей воздушной стихии, изливающегося сверху необычного света.

На протяжении пяти тактов контрапунктом к мелодическому пласту служат восходящие хроматические мотивы у виолончелей, фаготов, баяна, которые можно интерпретировать как отображение нарастающей зловещей силы.

В динамизированной побочной партии (ц. 12–14) мелодия на основе мотива Чайковского *e-d-H-cis* приобретает зловещий колорит и семантику неотвратимости. Ответом становится отчаянный порыв Лирического героя, выраженный восходящим хроматическим пассажем на *crescendo*, внезапно обрывающимся. Далее мотиву тщетного порыва сопутствует траурная ритмическая формула малого барабана и фигура нисхождения в партии баяна. Данный комплекс средств служит знаком трагического крушения надежд и подкрепляется выражением угрозы, крайней агрессии в ц. 13, где у низких духовых вводятся краткие мотивы с акцентированными тонами на *f*, образующие жестко диссонирующую вертикаль.

Следующий эпизод отмечен концентрацией музыкальных символов. Перед ц. 14 у баяна на *ff* вновь в *h-moll* звучит аллюзия темы финала Шестой симфонии Чайковского, а у контрабасов и в партии левой руки баяниста вводится фигура креста: *as-g-c¹-h*. На окончание мотива Чайковского накладывается фигура *catabasis g-fis-f-e-es*. Завершается данный этап репризы сигнальными мотивами валторны на *f* с чередованием глиссандирующих ходов на октаву и малую нону вверх, подобно трубному гласу, отмечающему этап окончания земного бытия.

В коде (ц. 15) в несколько измененном виде повторяется материал вступления.

Символично фактурно-тембровое решение заключительного участка формы, где воссоздается объемное вибрирующее Пространство Мироздания, и как будто слышен гул Вселенной.

С ц. 17 в звуковую палитру добавляются бесплотные «светящиеся» краски треугольника и вибратона, в партии которого в третьей октаве на *mf* крупными длительностями, словно вне метрической сетки, излагается нисходящая линия *f-es-d-des*. В дальнейшем (с ц. 18) она, сохраняя ирреальный колорит, на какое-то время становится более рельефной за счет подключения к вибратону арфы.

Это движение в условиях угасающей динамики на протяжении 13 тактов охватывает почти октаву, достигая тон *ges²*, и затем после цезуры на целый такт вновь звучит *f³*, через паузу переходящее на *e³*, знаменуя удаление–вознесение и рождая образ видения спускающейся с предельной высоты спасительной лестницы или парящего ангела, которое растаяло, растворилось в небесных сферах.

Рассредоточение интонационной событийности, снижение тематической концентрации способствуют ощущению выхода за пределы земного времени. Звучность угасает до *ppp*, и т. 134 погружает слушателей в абсолютную тишину, поглотившую страсти и страдания.

Вторая часть, продолжая традиции романтических плясок смерти, представляет собой род inferнального скерцо. Она предваряется строками:

Хоть вой, хоть лезь из кожи вон –
не возродится в мире связь времен.
Старуха та с заточенной косой
так разгулялась в ярости лихой,
что красной сделалась луна,
безумные пророка времена.

Моторное движение основано на повторности ритмических и фактурных ячеек. Сурово-сумрачный и одновремен-

но причудливо-«потусторонний» колорит определяется смешанными тембровыми красками, фактурной плотностью, диссонирующей вертикалью, хроматическими пассажами (пример 5). Ритмоформулы малого барабана усиливают агрессивно-наступательный характер данного фрагмента.

В каденции баяна (ц. 22), на фоне вихреобразных пассажей струнной группы *divisi*, исполняются тремолирующие свободные кластеры условной звуковысотности, разбросанные по обеим клавиатурам. Постепенное *crecendo* служит почти зримому эффекту распространения какой-то темной материи. В ц. 23 вступает эпизод с маршеобразной мелодией у всех медных и деревянных инструментов, основанной на сигнальных мотивах, включающих тритоны. Дробь малого барабана, тремоло литавр на большой септимере, удары тарелок дополняют эту картину торжества Смерти (пример 6).

В ц. 27 вводится резкий контраст – у скрипок исполняется простенькая, в духе детских песенок, тема, тоны которой разделены паузами, что сообщает ее звучанию завораживающе-ирреальный оттенок. «Плачевое» окончанием *fis*²-*e*²-*es*² на тремоло, выходящее за пределы первоначальной диатоники, усиливает впечатление загадочности (пример 7). Ладовая неопределенность при гипнотической монотонности движения, подключение у скрипок своеобразного тремолирующего контрапункта, образующего «перечень», постепенно расширяющаяся фактура и неуклонное нарастание от затаенного *pp* до *ff* – всё это производит впечатление излучения смертоносной субстанции из потустороннего мира.

Динамизированная реприза (ц. 29) вновь живописует картину inferнального пляса, который переходит в вихреобразное движение, втягивающее в себя, как в воронку, всё, что попадает на его пути.

В ц. 31 масса бурлящих звуков несколько раз прорезается мотивами с восходящей глissандирующей октавой у валторн. Это претворение трубных гласов (как в первой части) возвещает о последних временах и грядущих катастрофах.

Однако мир в безумном кружении стремительно несется к своему концу. Еще один этап этого ускоряющегося движения запечатлен в ц. 32–33, где осуществляется переход от темы в духе победно-торжественного шествия к общим формам движения в условиях усиливающейся диссонантности при рельефно проступающей в басовых голосах доминантовой функции в тональности *b-moll*. Кульминацией части становится разрешение вибрирующего, «раздираемого» энергиями противоположных тяготений-«зарядов» *D*⁹ в тон *b*, одновременно звучащий у всех инструментов на *fff* в шести октавах.

В композиции третьей части сочетаются принципы рондо и сонатности. Рефреном, или главной партией (ц. 34, пример 8), служит задумчиво-сумрачная диатоничная мелодия в духе русских народных песен, которая проводится в среднем регистре. Примечательная деталь – гармония большого мажорного септаккорда от тона *F*₁ в т. 6⁵.

Следующий раздел (ц. 36–39), отмеченный резкой сменой темпа и типа движения, является первым эпизодом или побочной партией. Он построен по принципу двойной двухчастной формы с вариантно-вариационным обновлением материала при повторении частей. Хроматизированные секстольные фигуры шестнадцатых у флейты и флейты пикколо, ритмически замысловатые синкопированные мотивы, включающие нисходящую септиму у гобоя и кларнетов, краски диссонирующих созвучий в условиях динамики *f* и *ff* – всё это создает колорит inferнального пляса.

Пример 5. II часть. Первый раздел. Тема

Allegro infernale $\text{♩} = 73$

20 *Loco*

Баян

Кларнет I
Альты
Виолончели

Кларнет II
Фагот
Валторны
Тромбоны
Скрипки
Виолончели
Контрабасы

Пример 6. II часть. Первый эпизод

23

Духовые

Литавры

Струнные

Пример 7. II часть. Второй эпизод

27 Скрипки I, II

Пример 8. III часть. Рефрен (главная партия)

34 *Largo* $\text{♩} = 17$

Струнные

С ц. 40 вновь устанавливается темп *Adagio*, размер 6/4, и на какое-то время проясняется тональность *c-moll*. Замечательно введение арфы, исполняющей арпеджиато полное тоническое трезвучие. Грань формы подчеркнута и ударом литавр. Благодаря приемам, аналогичным тем, что использовались в первой части концерта, образуется арка между крайними частями цикла, придающая ему особую цельность. Лирическая мелодия из ц. 35 здесь исполняется в *c-moll*, с вариантными изменениями, у скрипок и альтов, с дублировками в октаву и терцию, подчеркивающими ее песенную природу. Первые два мотива «подсвечены» тембром вибратона, что придает звучанию неземной колорит.

В ц. 41 на фоне тяжелой траурной «поступи», передаваемой ударами литавр и пиццикатто виолончелей и контрабасов, у баяна проводится лирическая тема – вариант рефрена (пример 9). Благодаря тембру дублирующего мелодию вибратона, сообщающего звучанию оттенок колокольности и создающего пространственный эффект, ощущение воздушной перспективы, выявляется нездешнее, небесное начало в русской песне, воспринимаемой как символ Русской земли, Родины, Святыни. Знаком страданий, выпавших на ее долю, служит рельефно «прорисованная» у баяна в тт. 10–13 фигура *passus duriusculus* – $d^3-des^3-c^3-h^2-b^2$.

Во втором эпизоде рондообразной формы (ц. 42) звуковая палитра еще более сумрачна. За счет динамики и инструментовки возникает впечатление, что траурное шествие приобретает вселенский масштаб. Кульминационная зона с общим *accelerando* охватывает и ц. 43, при этом оркестровая фактура становится более фрагментарной, художественно воссоздавая картину хаоса, охватившего все жизненное пространство. После небольшой цезуры в ц. 45 вступает *Adagio* –

это рефрен и одновременно главная тема в репризе. Здесь, на той же высоте, в *c-moll*, возвращается материал из ц. 40 – вместе с аккордом арфы у гобоя звучит мелодический оборот, основанный на сопряжении покачивающейся секунды и восходящей квинты. В дублирующей партии вибратона пропускаются тоны на сильную долю, что создает эффект невесомости, парения.

Краткий отстраненно-задумчивый монолог кларнета *solo* (два такта перед ц. 46) подводит к разворачивающейся в ц. 46 мелодии широкого дыхания (пример 10). Поскольку ее строй близок к русским протяжным песням, она примыкает к образно-интонационной группе тем главной партии, выявляя, однако, и новое качество, представляя итог их развития. Благодаря фактурно-гармоническому решению и оркестровке, она звучит торжественно-величаво, как исполненный внутренней мощи вдохновенный гимн. Особое значение в этом плане приобретает неизменная на протяжении четырех тактов гармония большого мажорного септаккорда от тона *F* в партии арфы и баяна, чистого и щемящего, соединяющего в себе воздушность, возвышенность и экстазичное напряжение.

Этот гимн внезапно обрывается в ц. 47 при введении большого мажорного септаккорда, исполняемого *tutti* на *ff*, на тон ниже (т.е. на *Es*) и отмеченного долгой длительностью с последующей паузой. Так символически запечатлено мгновение, когда открылось иное измерение, и многоголосный апофеозный хор, воплощающий Соборную личность, переместился в него, оставив после себя сияющий столп света, будоражащий душу, влекущий ее к Горнему миру.

Заключительная фаза музыкального процесса тяготеет к логически-смысловой стороне содержания (Назайкинский Е., 1982, с. 279), что создает условия

Пример 9. III часть. Вариант рефрена

Adagio ♩ = 54

41

Литавры

Баян

p

f

Пример 10. III часть. Реприза. Итоговая тема-«гимн»

46

Баян

f

ff

Loco

для операций обобщения, резюмирования. Исходя из направленности интонационных событий, можно предположить, что в музыке Концерта нашли свое выражение образы, связанные с последним временем мира. В разреженной фактуре первого раздела коды мотивы-воздыхания дублируются вибратоном, высветляющим колорит и выполняющим функцию небесного знака. Здесь претворены также приметы конца Тьмы – вариант фигуры нисхождения и последний зловещий рык из адской бездны (тон *Cis* у второго тромбона и тубы, со специфической утробной окраской).

Второй раздел коды отображает выход за пределы времени. В ц. 50 на шесть тактов в размере 5/4 на утасяющей до *ppp* динамике протянуты педальные тоны,

подсвеченные звенящими серебристыми тембрами колокольчиков, арфы, треугольника, образующие трезвучие G-dur и охватывающие звуковой диапазон от G_1 до d^4 . Последний такт партитуры Финала, как и первой части, – пустой. Он знаменует Неведомое, фиксируя «молчание, как конец времени, как исход из времени в безмолвие вечности» (Серебрякова Л., 2017, с. 548).

Таким образом, в данном сочинении Меремкулова даже принцип доведения до предела, столь естественный для завершающих разделов композиции⁶, наделяется символическим смыслом.

Как показал анализ, в Концерте последовательно разворачивается несколько образно-интонационных сфер. В сфере Лирического героя на одном полюсе –

модус раздумья, созерцания, интонации вопроса, вздоха, на другом – крайнее смятение и отчаянный порыв. Она представлена аллюзиями тем С. Рахманинова и П. Чайковского. В их звучании главенствуют тембры струнных, баяна, солирующих высоких деревянных духовых инструментов. Сфера зла образуется комплексом моторных тем, в которых основополагающее значение приобретают механистичность движения и хроматика, диссонантная вертикаль нетерцового строения. Особую роль играют низкие медные духовые инструменты и ударные.

Сфера народного, Соборного начала воплощена средствами русской национальной песенности, а именно лирической протяжной, а также красками и живым дыханием струнного «хора», деревянных духовых инструментов, баяна.

Надчеловеческое, космическое начало предстает, с одной стороны, через отстраненно-холодноватый колорит, достигаемый благодаря использованию арфы, вибратона, треугольника, причудливых гармонических красок в условиях разреженной фактуры и замедленного течения времени. Другие образные грани этой сферы: Божественная реальность, условно воссозданная в открывающемся безмерном просторе, что решено фактурно-регистровыми средствами; сияние Нездешнего Света, запечатленное переживаниями мажорных трезвучий или гармонией большого мажорного септаккорда; видение спускающейся с запредельной высоты спасительной лестницы или парящего ангела, воплощенных при помощи мелодического рисунка, имеющего метафорически-изобразительный характер.

Музыкальные символы – фигуры нисхождения, мотив креста, мотив трубного гласа, рык зверя из адской бездны – либо дополняют характеристики основных образных сфер, либо служат своего рода авторским комментарием к разворачива-

ющемуся сюжету. Его суть заключается в противопоставлении Лирического героя и сил тьмы, в явлении и торжестве народного – соборного – начала, сопряженного с понятием Святой Руси, конце времени и в предстоянии пред сиянием открывающейся Божественной реальности.

При контрастности образно-интонационных сфер отметим действие принципа монотематизма – секундовые мотивы, приобретая ведущее значение в качестве ключевых элементов семантически различных тем, оказываются пластичным «строительным» материалом, способным переходить в свою противоположность, сообщая интонационному процессу особую интенсивность и драматичность, а музыкальной форме – цельность.

По серьезности и масштабности проблематики, отображенной в условной звуковой форме, трагедийности претворенных образов, предельной драматической событийности данное произведение О. Меремкулова обнаруживает признаки симфонии, являя нам феномен симфонизма как функцию «непрерывного музыкального сознания, порождающего органически-целостные концепции изнутри музыкально-интонационной стихии – концепции, не знающие жанровых и структурных ограничений и различными способами открытые во внемузыкальную сферу осмысления бытия» (Зенкин К., 2005, с. 32).

О. Меремкулов, продолжая традиции П. Чайковского, М. Мусоргского, Г. Малера, Д. Шостаковича, вместе с тем предстает как художник, обладающий яркой индивидуальностью. Она заключается в принятии в свое сердце боли не только современной эпохи, но и всей истории человечества, в интенсивном проживании пограничных ситуаций и переживании многих скорбей, в верности своей Отчизне и в вере в конечное торжество Добра, что нашло свое интонационное воплощение в музыкальных композициях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Концерт для виолончели и гуслей звончатых (2008), Концерт-прелюдия для виолончели и гуслей звончатых (2010), Концерт для фортепиано и виолончели (2014), Концерт для баяна (2014).

² В целях экономии места и большей наглядности, голоса партитуры в нотных примерах отображены схематично на минимальном количестве нотоносцев.

³ Точнее, ее второго предложения в репризе – тт. 110–111.

⁴ Сходный мотив на той же высоте и с подобной гармонией встречается в опере П.И. Чайковского

«Евгений Онегин» (тт. 14–15. Интродукции ко второй картине).

⁵ Очевидно, сказалось влияние опусов В. Золотарёва, где большой мажорный септаккорд с его напряженно-торжественным звучанием является ярким стиливым средством (Малкуш А., 2014, с. 142).

⁶ Он реализуется через достижение крайних регистров, предела динамических характеристик звучания, максимального замедления темпа (Назайкинский Е. 1982, с. 288–294).

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Симфонические искания. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.

Зенкин К.В. К вопросу о симфонизме // Музыкальная культура и искусство: наблюдения, анализ, рекомендации / сост. А.М. Лесовиченко. Новосибирск: Вестник НРСО. 2005. Вып. 5. С. 17–33.

Малкуш А.С. Национальное своеобразие стиля Владислава Золотарёва. Красноярск, 2014. 266 с.

Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

Найко Н.М. Функции эпиграфов в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова // ARTE. 2022. № 4. С. 28–35.

Серебрякова Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017. 560 с.

REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1979), *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic Quest], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 287 p. (in Russ.)

Malkush, A.S. (2014), *Natsional'noe svoeobrazie stilya Vladislava Zolotareva* [The national identity of Vladislav Zolotarev's style], Krasnoyarsk, 266 p. (in Russ.)

Naiko, N.M. (2022), "The functions of epigraphs in the Concerto for Accordion and Symphony Orchestra by O. Meremkulov", *ARTE*, no. 4, pp. 28–35. (in Russ.)

Nazaikinskii, E.V. (1982), *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of musical composition], Muzyka, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Serebryakova, L. (2017), *V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [In search of newfound meaning. Russian music in the movement of time]. Agraf, Moscow, 560 p. (in Russ.)

Zenkin, K.V. (2005), "On the question of symphonism", *Muzykal'naya kul'tura i iskusstvo: nablyudeniya, analiz, rekomendatsii* [On the question of symphonism musical culture and art: observations, analysis, recommendations], Issue 5, Vestnik NRSOO, Novosibirsk, pp. 17–33. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сведения об авторах

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: mikinaia@yandex.ru

Найко Сергей Фёдорович, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

Authors Information

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: mikinaia@yandex.ru

Sergei F. Naiko, Full Professor at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

Поступила в редакцию 20.05.2023

После доработки 12.10.2023

Принята к публикации 13.11.2023

Received 20.05.2023

Revised 12.10.2023

Accepted for publication 13.11.2023

© Анучин, А.М., 2023

УДК 785.73

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-48-56

«ТРОПЕ» МЭРИЛИН ШРУД: ПЕСНЯ ПРОТЕСТА И ТРОПИРОВАНИЕ – СВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭПОХ

А.М. Анучин¹

¹ Магнитогорская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Магнитогорск, 455036, Российская Федерация

Аннотация. Мэрилин Шруд – авторитетнейший современный американский композитор, пианистка и педагог, плодовитый композитор, собрание ее сочинений охватывает широкий диапазон жанров, но особое место в нем принадлежит камерно-инструментальной музыке с участием саксофона. Именно в этой области наиболее ярко выявились устойчивые черты ее композиторского почерка. В контексте всего творчества мастера камерная музыка представляет особый интерес. Данная статья является продолжением авторских исследований композиторского стиля Мэрилин Шруд. Главное качество творчества – сочетание суперсовременных композиторских техник с приемами, свойственными литургической музыке Средневековья. Основная задача автора статьи: показать на примере сочинения М. Шруд «Тропе», что композитор делает мотивную разработку, используя тему из протестной песни «We Shall Overcome», и тропирование, тем самым происходит связь между различными музыкальными эпохами. Также раскрыто использование композитором трех видов фермат для достижения эффекта ревербации. Кроме того, приведены некоторые биографические сведения о Мэрилин Шруд. Научная новизна работы в том, что в России не проводились исследования творчества этого композитора.

Ключевые слова: Мэрилин Шруд, Американская пятерка, Алан Стаут, Троп, Мы победим!, ревербация, Джон Сампен

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Анучин А.М. «Тропе» Мэрилин Шруд: песня протеста и тропирование – связь музыкальных эпох // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 48–56. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-48-56.

“TROPE” BY MARILYN SCHRUDE: PROTEST SONG AND TROPING – THE CONNECTION OF MUSICAL EPOCHS

A.M. Anuchin¹

¹ M.I. Glinka Magnitogorsk State Conservatory, Magnitogorsk, 455036, Russian Federation

Abstract. Marilyn Shlude is an authoritative contemporary American composer, pianist and teacher. Marilyn is a prolific composer, her collected works cover a wide range of genres, but a special place in it belongs to chamber instrumental music with the participation of the saxophone. It was in this area that the stable features of her compositional handwriting were most clearly revealed. Her chamber music is of particular interest in the context of the entire work of the master. This article is a continuation of the author's research of Marilyn Shlude composer's style. The main quality of creativity is a combination of ultra-modern compositional techniques with techniques peculiar to the liturgical music of the Middle Ages. The main task of the author of the article is to show by the example of M. Shlude's composition «Trope» that the composer makes a motivational development using the theme from the protest song “We Shall Overcome” and troping, thereby there is a connection between different musical eras. The use of three types of fermat by the composer to achieve the reverb effect is also shown. In addition, some biographical information about Marilyn Shlude is provided. The scientific novelty of the work is that no studies of this composer's work have been conducted in Russia.

Keywords: Marilyn Shlude, American Five, Alan Stout, Trope, We Shall Overcome, Reverberation, John Sampen

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

For citation: Anuchin, A.M. (2023), “«Trope» by Marilyn Shlude: protest song and troping – the connection of musical epochs”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 48–56. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-48-56.

Мэрилин Шруд (рисунок) – авторитетнейший современный американский композитор, эксперт в средневековой церковной музыке, профессор композиции Государственного университета Боулинг-Грин¹, блестящая пианистка, заслуженная артистка. За творческие достижения она удостоена самых престижных национальных наград².

Масштаб личности и значение сочинений доктора Шруд автор статьи оценил, обучаясь в течение трех лет в ее классе в Государственном университете Боулинг-Грин, в котором она возглавляла композиторское отделение музыкального факультета.

Хотя ее сочинения входят в репертуар многих крупных американских, европейских и азиатских музыкантов, в России творчество Мэрилин Шруд известно лишь малому кругу специалистов-американистов. Ее произведения, как правило, программные. Она передает слушателям свое отношение к политическим, социальным и культурным событиям в мире через посвящения и словесные указания на содержание своей музыки.

Композиторский стиль М. Шруд берет начало в экспериментальных техниках «Американской пятерки»³ – знаменитой группы композиторов первой половины XX в.⁴ Мэрилин впитала достижения «Американской пятерки» через своего преподавателя Алана Стаута⁵, который, в свою очередь, учился у двух композиторов «Пятерки»: Уоллингфорда Риггера и Генри Коуэлла (Анучин А., 2022б, с. 40). Обучаясь в классе Алана Стаута, Мэрилин постепенно выработала свои отличительные стилевые композиторские приемы такие, как сочетание серийной техники с авангардом. Это с одной стороны, с другой – погруженность Мэрилин с детских лет в католицизм также наложила печать на ее композиторский стиль (М. Шруд имеет ученые степени не только по музыкальной педагогике и компози-



Мэрилин Шруд
Marilyn Shrude

ции, но и по теологии). Именно поэтому в творчестве Мэрилин удивительным образом происходит постоянный диалог между различными музыкальными эпохами: суперсовременные техники композиции она легко сочетает с техниками, свойственными средневековым григорианским хоралам.

Во всех произведениях Мэрилин Шруд ключевым средством для создания целостной композиции является мотивная разработка. При сочинении пьесы композитор берет мотив как простейшую ритмическую единицу, состоящую из короткой последовательности звуков, объединенной одним логическим акцентом и имеющей самостоятельное выразительное значение. Мотивная разработка использует четкую музыкальную фигуру, которая впоследствии изменяется, повторяется или упорядочивается в произведении, обеспечивая его целостность.

В качестве основы для разработки Шруд берет «зародышевый мотив»⁶ или из известного сочинения (например, в дуэте «Renewing the Myth» (New York, NY: American Composers Alliance, 2019) – тему из 24-го каприза Никколо Паганини; в квартете «Transparent Eyes» (Paris: Editions Henry Lemoine. 1988) – тему из оркестровой сюиты № 3 ре мажор И.С. Баха), или придумывает ее сама.

Для сочинения «Тропе» («Троп» 2007), первоначальная версия которого написана для альтового саксофона и фортепиано, зародышевый мотив для разработки Мэрилин взяла из песни «We Shall Overcome» («Мы преодолеем!») (пример 1) – американской песни протеста. Библиотека Конгресса США называет ее «самой мощной песней XX века»⁷. Песня основана на старом религиозном гимне «U Sanctissima». В 1901 г. Чарльз Тиндли (*Charles Tindley*), священник методистской церкви и композитор, написал к нему слова. В последующие десятилетия песня стала популярна в негритянских церквях юга США. С 1948 г. ее начал исполнять Пит Сигер⁸ (*Pete Seeger*). Он добавил два куплета и партию банджо. С Питом Сигером песня теперь обычно и ассоциируется.

Пример 1. «We Shall Overcome», тт. 7–9

“We Shall Overcome”. Measures 7–9



Песня «We Shall Overcome» – признанный гимн движения за гражданские права и используется в качестве песни протеста и гимна рабочего движения по всему миру. Применяя «We Shall Overcome» в качестве исходного материала, Шруд связала свою композицию с определенными историческими событиями. Мэрилин считает, что подобные ассоциации – одна из сильных сторон этого сочинения. Композитор думает, что именно такие исторические ассоциации – одна из причин, по которой пьеса столь часто исполняется и имеет широкий географический охват. «Ее играли по всему миру – в Китае, Израиле, Канаде, Европе, США. Мне нравится этот аспект», – говорила композитор в интервью известному музыкальному критику Джиму Фелпсу (*Phelps J.*, 2011, p. 106).

Шруд отмечает, что композиция «Тропе» не касается какой-то одной проблемы или события, она была создана в переходный политический период «ожидания... (в то время. – А.А.) Джордж Буш покидал свой пост. Барак Обама будет избран в 2008 году». В своем обзоре Джим Фелпс написал: «Трудно определить, "мы преодолели" или нет. В этом и заключается тайна этой работы... Это поразительное выражение сложной реальной ситуации, борьбы и... осторожного оптимизма в отношении будущего» (*Phelps J.*, 2011, p. 106).

Название «Тропе» подразумевает значительный личный и музыкальный контекст. Использование тропов⁹ отражает персональную историю Шруд как члена католической церкви, обширные знания литургической музыки, которые повлияли на ее композиторский стиль.

Троп был выразительным приемом, который расширял песнопение одним из трех различных способов:

- добавление и новых слов, и новой музыки, вставлявшихся между фразами григорианского хора;
- расширение мелодической линии путем внедрения мелизматике;
- добавление только нового словесного текста к уже существующим мелизмам.

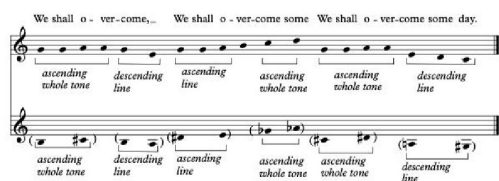
«Тропе» Мэрилин Шруд следует литургической практике IX в. – добавлению тропов к существующей мелодии. В работе Шруд измененная и упрощенная версия «We Shall Overcome» выступает в качестве *cantus firmus*¹⁰. Композитор вставляет тропы между каждыми двумя звуками *cantus firmus*, что удлиняет исходную мелодию, а также и увеличивает ее торжественность. Эти сложные мелизмы в пьесе не содержат словесного текста, но они основаны на том же интервальном содержании, что и исходная мелодия – тоны и полутоны. Мелодическая линия движется только по тонам или полутонам.

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

нам, никакие другие мелодические интервалы не допускаются.

Шруд использует круглые скобки, чтобы выделить несколько звуковысотных мотивов, которые представляют ее интерпретацию исходного материала, проиллюстрированного здесь (пример 2)¹¹. В сочетании эти звуковысоты¹² повторяют контур мелодии «We Shall Overcome», хотя в произведении они разделены тропами.

Пример 2. Микроструктура, созданная из звуковысот «We Shall Overcome»
Pitches derived from “We Shall Overcome” creates a macro structure



Также необходимо заметить, что Мэрилин Шруд является большой приверженицей тембровой полифонии, без которой не обходится ни одна из ее партитур. Одним из наиболее распространенных тембральных эффектов, который Шруд применяла в «Тропе» в партии саксофона, является мультифоника¹³ – техника игры на духовых инструментах, когда исполняется два звука и более одновременно. Специальная комбинация аппликатуры заставляет инструмент поочередно вибрировать с двумя разными тонами, создавая трели. Этой техникой Джон Сампен¹⁴, муж и коллега Мэрилин, владеет виртуозно, и именно по его совету Шруд использовала мультифонику в этом сочинении.

В программе для «Тропе» композитор указывает на предпочтение «резонансного» пространства с двумя секундами реверберации, а также на то, что «не следует терять общий резонанс». Эти инструкции для исполнителей, несомненно, исходят

из ее опыта исполнения и прослушивания музыки в больших пространствах и залах, таких как церковь. В своих произведениях композитор часто применяет ряд технических приемов, чтобы добиться иллюзии звучания в больших резонирующих пространствах (типа церкви), а именно, использует гетерофонию, унисоны, сложную и минимально смещенную ритмическую нотацию. Существенную роль играет в этом реверберация¹⁵. Для слуха именно отраженные звуки, время их запаздывания, громкость и длительность служат основным мерилем оценки особенностей помещения, в котором исполняется музыка.

Использование звуковых приемов, напоминающих реальные отзвуки, дают слуху информацию об объемности пространства. В данной пьесе представляет интерес использование фермат¹⁶. Их применение в музыкальной ткани способствует тому, что к своеобразной полифоничности звучания подключается ощущение глубины реального физического пространства концертного зала.

В «Тропе» Шруд использует три разных вида фермат: длинную, традиционную и короткую. Они предназначены для контраста друг с другом, хотя исполнителям предписано не согласовывать их длину. Каждый исполнитель, встретив фермату, должен сам решить, насколько нужно продлить звук или паузу, сколько их выдерживать. Ферматы обеспечивают еще одну макроструктуру произведения, которая обрамляет каждое музыкальное движение (пример 3).

Пример 3. «Тропе», тт. 1–3
“Trove”, Measures 1–3



В примере 4¹⁷ при рассмотрении крупномасштабных связей между традиционными ферматами выявляется двенадцатитоновая серия. Эта серия тонов является еще одной важной промежуточной структурой для пьесы, в дополнение к мелодическим линиям, которые соединяют ферматы целыми и половинными длительностями. Поэтому примечательно, что этот двенадцатитоновый звуко-ряд не ограничен целыми и половинными длительностями, а включает мелодические интервалы малой терции {F, A#}, состоящей из увеличенной секунды {A#, G} и уменьшенной квинты {F#, C}.

Пример 4. 12-тоновая серия, встроенная в традиционные ферматы
12-Tone row embedded in traditional fermatas



В короткие ферматы, показанные в примере 5, встроена неполная серия тонов. Высота тона В3, отсутствующая в неполном тональном ряду, играет в унисон в конце пьесы.

Пример 5. Неполная звуковысотная серия, встроенная в короткие ферматы
Incomplete tone row embedded in short fermatas



Для Шруд в этой композиции очень важен звуковысотный контроль: все инструменты, участвующие в исполнении «Тропе», должны иметь диапазон звучания от фа-диез малой октавы до ля-диез первой октавы, а заключительным звуком произведения должен быть си малой октавы для всех музыкантов. «Тропе» – это произведение для любой группы инструментов (гибкий ансамбль) в строю C, E^b, B^b, A. Его продолжительность и длина определяется исполнителями.

Премьера «Тропе» в исполнении Мэрилин Шруд (фортепиано) и Джона Сампена (саксофон) состоялась 26 февраля 2007 г. в Центре музыкальных искусств Мур (Moore Musical Arts Center) в Государственном университете Боулинг-Грин.

После премьеры произведения, исполненного на альтовом саксофоне и фортепиано, автором было сделано несколько вариантов пьесы для разных комбинаций инструментов, в том числе и версия для предварительно записанных и акустических саксофонов с участием Джона Сампена, Джеймса Фусика (James Fusik) и Джеффри Хейслера (Jeffrey Heisler). Эта микрополифоническая версия была выпущена на CD. Существует также версия для сольного саксофона и анимации, разработанная совместно Джоном Сампеном и Мэрилин Шруд.

«Тропе» исполнялся многими выдающимися музыкантами по всему миру. Существует большая дискография этого сочинения. Всем реализациям «Тропе» автор настоящей статьи предпочитает видеозапись, сделанную в январе 2015 г. на Музыкальном факультете BGSU (Государственный университет Боулинг-Грин)¹⁸. В ней участвовали студенты-саксофонисты студии BGSU под руководством Джона Сампена, а кинетическую световую инсталляцию сделал Эрвин Редл¹⁹. Получилось видео очень высокого художественного уровня: в нем музыка гармонично сочетается с видеорядом.

Своеобразие «Тропе» заключается в том, что композитору удалось соединить в этом сочинении, казалось бы, несоединимое: с одной стороны, архаику (тропирование – технический прием, свойственный церковной музыке), с другой – современные «продвинутые» техники для саксофона (мультифонику, серии и т.д.). В этом сочинении, можно сказать, есть магия. Зародышевая мелодия из песни «We Shall Overcome» так ис-

кусно вплетена в музыкальный текст, что почти не различается. Музыка буквально завораживает: в ней как будто слышится древность, в то же время имеется современная импровизационная манера игры саксофона, который иногда по тембру напоминает армянский дудук. Достаточно хоть раз прослушать исполнение «Тгоре», и становится совершенно понятен интерес музыкантов, которые включают данную пьесу в свой репертуар.

Подытоживая, отметим, что композиторский стиль Шруд, свойственный ее другим произведениям, очевиден и в этой работе.

- во-первых, она разрабатывает небольшой зародышевый мотив, который в результате изменений превращается в сложное музыкальное произведение;

- во-вторых, следуя литургической практике IX в., добавляет тропы к существующей мелодии;

- в-третьих, целостность произведения композитор обеспечивает, используя повторяющиеся нотные серии. Естественно, мотивная разработка подразумевает изменения оригинальной мелодии, вплетенной в композицию – это с одной стороны, с другой – использование идей или пассажей без изменений – фундаментальный прием, способствующий единству композиции;

- в-четвертых, автор использует три вида фермат, прием, с помощью которого она имитирует отраженную природу музыки, исполняемой в резонирующих пространствах типа церкви.

Таким образом, в «Тгоре» присутствуют все главные композиторские техники, которые применяет Шруд для мотивной разработки в своих сочинениях.

Несмотря на то что композитором написаны десятки произведений в различных жанрах, самую большую известность ей принесли камерно-инструментальные сочинения с участием саксофона; они являются ее визитной карточкой. Сочинения Мэрилин Шруд исполнялись всемирно известными саксофонистами такими, как Фредерик Хемке, Дональд Синта, Жан-Мари Лондекс, Джон Сампен, Жан-Мишель Гури и др. (Parker E., 2021). Но российским исполнителям и слушателям эти пьесы, к сожалению, мало известны.

В заключение необходимо подчеркнуть, что творчество этого яркого, талантливого композитора, имеющего свой особый почерк, заслуживает глубокого и всеобъемлющего изучения в России так же, как и во всем мире. Данная статья является продолжением авторского анализа (Анучин А., 2022а, б, в) композиторского стиля Мэрилин Шруд, но надо отметить, что главные исследования ее музыки еще впереди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Государственный университет Боулинг-Грин (Bowling Green State University – BGSU) – государственный университет, расположенный в г. Боулинг-Грин, шт. Огайо, США. Университет является крупным учебным заведением, в котором обучается более 24 тыс. студентов. BGSU начал свою академическую деятельность в 1910 г. Вуз входит в топ 5 % наиболее известных и престижных учебных заведений на планете.

² Стипендия Фонда Гуттенхайма, премия Американской академии искусств и литературы, две премии ASCAP (Американское общество композиторов, авторов и издателей), премия «Meet the Composers», премия Фонда Сореля, грант Национального фонда искусств, премия Фридрих Кен-

неди-Центра, Кливлендская премия в области искусств, стипендия Фонда Рокфеллера.

³ «Американская пятерка» («American Five») – собирательное название, применяемое к американским композиторам-модернистам: Чарльзу Айвзу (Charles Ives), Джону Дж. Беккеру (John Becker), Уоллингфорду Риггеру (Wallingford Riegger), Генри Коуэллу (Henry Cowell) и Карлу Рагглсу (Carl Ruggles). Данные авторы были известны своими модернистскими и часто диссонансными композициями, которые отошли от европейских композиционных стилей, с целью создания неповторимого и самобытного американского стиля.

⁴ История современной музыки: музыкальная культура США XX века: Учеб. для вузов / М.В. Пе-

реверзева [и др.]; отв. ред. М.В. Переверзева; ред. С.Ю. Сигида, М.А. Сапонова. 2-е изд. М.: Юрайт, 2020 // Образовательная платформа Юрайт. URL: <https://urait.ru/bcode/456723> (дата обращения: 06.12.2021).

⁵ Алан Стаут (*Alan Stout*) (1932–2018) – американский композитор и музыкальный педагог. Образование получил в университете Джона Хопкинса и в консерватории Пибоди, где его педагогами были Генри Коуэлл, Уоллингфорд Риггер, Джон Верролл и Вагн Холмбо (последний из Копенгагенского университета). Затем завершил обучение в Вашингтонском университете. С 1962 г. Стаут преподавал в Северо-Западном университете. Его музыку исполняли Чикагский симфонический оркестр, Филадельфийский оркестр и Балтиморский симфонический оркестр.

⁶ «Зародышевый мотив» (*germinal motive*) – это мотив, который используется для создания мотивов и тем на протяжении всего сочинения. Известным примером применения зародышевого мотива является «Патетическая» соната Л. ван Бетховена, в которой все темы, используемые в первой части, происходят из зародышевой идеи, взятой из ее вступительного такта.

⁷ We Shall Overcome. Songs and Poetry. Lyrical Legacy. Teacher Resources: Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/teachers/lyrical/songs/overcome.html> (дата обращения: 24.05.2016).

⁸ Пит Сигер (*Pete Seeger*) (1919–2014) – американский фолк-певец, общественный активист. Сигер считается ключевой фигурой возрождения народной музыки и появления музыки протеста в США в середине XX в. Пит Сигер несколько раз приезжал в Советский Союз, выступал с концертами в зале Чайковского и в МГУ.

⁹ Троп (лат. *tropus*, от греч. *τρόπος* – здесь в значении «превращение», «обработка») – литературно-музыкальный жанр в средневековой Западной Европе, в основе которого лежит поэтическая или музыкально-поэтическая обработка прежде сочиненных григорианских распевов.

¹⁰ Кантус фирмус (лат. *cantus firmus* – заданный, предустановленный, буквально «твердый», напев) – заданная мелодия в одном из голосов (чаще всего теноре) полифонической композиции, на основе которой конструировалось многоголосное целое. Техника сочинения на *cantus firmus* применялась европейскими композиторами, начиная с позднего Средневековья до раннего Барокко, расцвет ее пришелся на вторую половину XV и на XVI в.

¹¹ В нотном примере используются скобки, линии и надписи для выделения частей рассматриваемого такта. Эти обозначения не являются частью опубликованной музыки композитора, а добавлены автором статьи с целью разъяснения определенной идеи.

¹² Звуковысоты (*pitches*), звуковысотный класс (*pitch class*) – это высота звука без учета октавы, а точнее, множество всех звуковых высот, отстоящих друг от друга на целое число октав. Например, высотный класс А (ля) включает высоту ля первой октавы, а также все остальные звуковые высоты, отстоящие на целое число октав от данной вниз и вверх.

¹³ Мультифоника (англ. *Multiphonics* – многозвучия) – это сложные звуковые комплексы, которые получаются посредством «неправильной» аппликатуры и, часто, особого состояния амбюшура на духовых инструментах.

¹⁴ Джон Сампен (*John Sampen*) (р. 1949) – американский классический саксофонист. Ученые степени Сампена из Северо-Западного университета (*Northwestern University*). Его учителями были Фредерик Хемке (*Frederick Hemke*), Ларри Тил (*Larry Teal*) и Дональд Синта (*Donald Sinta*). С 1977 г. он является профессором саксофона в Государственном университете Боулинг-Грин. Его жена – композитор и пианистка Мэрилин Шруд. Сампен играет на всех типах саксофона. Специально для Сампена написали более 60 новых произведений для саксофона композиторы Сэмюэл Адлер (*Samuel Adler*), Уильям Олбрайт (*William Albright*), Милтон Бэббит (*Milton Babbitt*), Уильям Болком (*William Bolcom*), Джон Кейдж (*John Cage*), Майкл Колграсс (*Michael Colgrass*), Джон Харбисон (*John Harbison*), Дональд Мартино (*Donald Martino*), Рё Нода (*Ryo Noda*), Полин Оливерос (*Pauline Oliveros*), Бернард Рэндс (*Bernard Rands*), Гюнтер Шулер (*Gunther Schuller*), Эллиот Шварц (*Elliott Schwartz*), Мэрилин Шруд (*Marilyn Shrude*), Мортон Саботник (*Morton Subotnick*) и Владимир Усачевский (*Vladimir Ussachevsky*). Имеет награды от «Национального фонда искусств» (*National Endowment of the Arts*) и «Meet the Composer». Сампен выступает по всему миру с такими коллективами, как Нюрнбергский симфонический оркестр, Международный итальянский оркестр, Симфонический оркестр Нью-Мексико и Ансамбль новой музыки Питтсбурга.

¹⁵ Реверберация (*Reverberation*) – это процесс постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях. Этот эффект создается, когда какой-либо звук раздается в замкнутом пространстве, в результате чего отражения от поверхностей стен вызывают эхо, затем звук медленно затухает по причине поглощения звуковых волн стенами и воздухом. Эффект наиболее заметен, когда источник звука перестает звучать, но отражения все еще звучат, амплитуда отражений постепенно затухает, пока они не перестают быть слышны. Длительность затухания отражений называется временем реверберации. Оно получает особое значение при архитектурном проектиро-

вании больших камерных залов, которые должны иметь определенное время реверберации для достижения оптимальной эффективности.

¹⁶ Фермата (итал. *fermata* – «остановка», «задержка») – знак музыкальной нотации, предписывающий исполнителю увеличить по своему усмотрению длительность ноты, обычно в 1,5–2 раза, но возможно и более (особенно если фермата заключительная) вплоть до «пока не растает звук». Продление ноты или паузы ферматой, однако, принято считать обратно пропорциональным номинальной длительности ноты: если сама нота достаточно длинная, фермата зачастую означает не продление указанной ноты, а то, что эту ноту можно сократить. Знак, как правило, ставится в зависимости от расположения над или под нотой или паузой. В партитурах и вообще в многоголосной музыке фермата выставляется во всех голосах одновременно. Фермата помещается иногда и над тактовой чертой, образуя нечто вроде звучащей люфтпаузы.

¹⁷ В данной статье используется Американская стандартная система нотации (англ. *American Standard Pitch Notation*, в США также известна как «научная нотация», англ. *Scientific pitch notation*) – система обозначения звуков, предложенная Аме-

रिकанским акустическим обществом в 1939 г. В научной нотации название ступени обозначается прописными буквами, а номер октавы записывается сразу после обозначения ступени, при этом октавы нумеруются, начиная с субконтроктавы, которой присваивается номер 0. Таким образом, первая октава имеет номер 4, например, G4. Альтерации звуков обозначаются знаками # (диез) и b (бемоль). (В принятой в Европе нотации Г. Гельмгольца наименования ступеней записываются маленькими буквами, справа сверху пишется номер октавы – от одного до пяти. Так для первой октавы используется цифра 1, например, g1.)

¹⁸ Trope by Dr. Marilyn Shrude featuring 2015 Saxophone Studio. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eqqzeHMaVHY> (дата обращения: 15.09.2022).

¹⁹ Эрвин Редл (*Erwin Redl*) (р. 1963) – художник австрийского происхождения, проживающий в США. Редл изучал электронную музыку и композицию в Венском университете музыки и исполнительских искусств. Затем он переехал в Нью-Йорк, где постигал компьютерное искусство в Школе визуальных искусств. В качестве художественного средства он использует светодиоды.

ЛИТЕРАТУРА

Анучин А.М. Влияние григорианского хора на композиторский язык Мэрилин Шруд на примере дуэта «Lacrimosa» // Художественное образование и наука. 2022а. № 3. С. 135–143.

Анучин А.М. Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence» // Вестник музыкальной науки. 2022б. Т. 10, № 3. С. 37–46.

Анучин А.М. Мотивная разработка в дуэте «Face of the Moon» Мэрилин Шруд // Временник Zubovskogo instituta. 2022в. № 4. С. 71–83.

Parker E.M. Sociopolitical influences in three works for the saxophone by Shrude, Hindman, And Olso. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts in Saxophone Performance. University of Houston, 2021. URL: <https://uh-ir.tdl.org/bitstream/handle/10657/7756/PARKER-DOCTORALESSAYMUSICONLY-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 05.01 2022).

Phelps J. Music from Bowling Green State University, MidAmerican Center for Contemporary Music by Burton Beerman, Gregory Cornelius, Shane Hoose, Mikel Kuehn, Elaine Lillios, Marilyn Shrude, Michael Thompson and Dan Tramte // Computer Music Journal. 2011, Vol. 35, no. 1. Pp. 100–110.

REFERENCES

Anuchin, A.M. (2022a), “The Influence of the Gregorian Chorale on the composer’s language by Marilyn Shrude on the example of the Duo «Lacrimosa»”, *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science], no. 3, pp. 135–143. (in Russ.)

Anuchin, A.M. (2022b), “The motivic development as part of the composer’s technique of Marilyn Shrude shown by the example of her Trio «Within Silence»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 37–46. (in Russ.)

Anuchin, A.M. (2022c), “The motivic development in the Duo «The Face of the Moon» by Marilyn Shrude”, *Vremennik Zubovskogo instituta* [Chronicle of the Zubovsky Institute], no. 4, pp. 71–83. (in Russ.)

Parker, E.M. (2021), Sociopolitical influences in three works for the saxophone by Shrude, Hindman, And Olso, dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts in Saxophone Performance, University of Houston, Available at: <https://uh-ir.tdl.org/bitstream/handle/10657/7756/PARKER-DOCTORALESSAYMUSICONLY-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed 05 January 2022). (in Eng.)

Phelps, J. (2011), “Music from Bowling Green State University, MidAmerican Center for Contemporary Music by Burton Beerman, Gregory Cornelius, Shane Hoose, Mikel Kuehn, Elaine Lillios, Marilyn Shrude, Michael Thompson and Dan Tramte”, *Computer Music Journal*, Vol. 35, no. 1, pp. 100–110. (in Eng.)

Сведения об авторе

Анучин Артем Максимович, доцент кафедры специального фортепиано Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки, магистр музыкальных искусств (США), ORCID: 0000-0002-8629-3515

E-mail: artem.anuchin@yahoo.com

Author Information

Artem M. Anuchin, associate professor of the Special Piano Department at the M.I. Glinka Magnitogorsk State Conservatory, Master of Musical Arts (USA), ORCID: 0000-0002-8629-3515

E-mail: artem.anuchin@yahoo.com

Поступила в редакцию 16.05.2023

После доработки 26.10.2023

Принята к публикации 13.11.2023

Received 16.05.2023

Revised 26.10.2023

Accepted for publication 13.11.2023

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

© Гончаренко, С.С., 2023

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-57-66

ТВОРЧЕСТВО СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЗА РУБЕЖОМ

С.С. Гончаренко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В последние годы новый поворот приобретают проблемы, связанные с исследованиями литературы и искусства русского зарубежья. Одна из частных задач в этом направлении – изучение музыки композиторов, получивших профессиональное образование в столице Западной Сибири, но живущих и работающих за границей. Анализ их творчества предполагает сочетание методов истории и теории музыки, а также учет социокультурных условий, отличных от тех, в которых проходило формирование их творческих личностей. В настоящей статье впервые систематизированы факты, свидетельствующие о двух тенденциях в распространении композиторского творчества выпускников Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки за пределами Западносибирского региона. Автор представляет их в хронологических таблицах. Основной раздел статьи посвящен общей характеристике произведений, написанных в 2000-х – начале 2020-х гг. в Соединенных Штатах Америки Борисом Лисицыным и Григорием Смирновым, которые являются членами Сибирской организации Союза композиторов России. В приложении даются списки зарубежных произведений того и другого композитора. В заключении автор делает вывод о продолжении в их музыке традиций, заложенных в классах профессоров Новосибирской консерватории А.Ф. Мурова и Ю.П. Юкечева, о сохранении национальной природы дарований, яркой творческой индивидуальности каждого, а также намечает перспективы дальнейшего изучения заявленной темы.

Ключевые слова: творчество композиторов Сибири, русское зарубежье, Борис Лисицын, Григорий Смирнов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гончаренко С.С. Творчество сибирских композиторов за рубежом // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 57–66. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-57-66.

CREATIVITY OF SIBERIAN COMPOSERS ABROAD

S.S. Goncharenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. In recent years, problems related to the research of Russian fiction and art abroad have taken a new turn. One of the particular tasks in this direction is to study the music of composers who have received professional education in the capital of Western Siberia, but live and work abroad. The analysis of their creativity involves a combination of methods of music history and theory, as well as taking into account socio-cultural conditions different from those in which their creative personalities were formed. The article is the first to systematize the facts testifying to two trends in the dissemination of the composer's creativity of graduates of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory outside the West Siberian region. The author presents them in chronological tables. The main section of the article is devoted to the general characteristics of the works written in the 2000s – early 2020s in the United States by Boris Lisitsyn and Grigory Smirnov, who are members of the Siberian Organization of the Russia Composers Union. The Appendix contains lists of foreign works by both composers. In conclusion, the author makes an inference about the continuation in their music of the traditions laid down in the classes of professors A.F. Murov and Yu.P. Yukechev of the Novosibirsk Conservatory, about the preservation of the national nature of each composer talent, their bright creative individuality, and outlines the prospects for further study of the stated topic.

Keywords: Siberian composer's creativity, Russian abroad, Boris Lisitsyn, Grigory Smirnov

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

For citation: Goncharenko, S.S. (2023), "Creativity of Siberian composers abroad", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 57–66. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-57-66.

Вопросы изучения музыки композиторов, профессиональное становление которых проходило в Западной Сибири, а творческий путь продолжен за пределами России, вписываются в обширную и актуальную проблему культуры и искусства русского зарубежья. В XX столетии во многом под влиянием социокультурных факторов она оборачивается разными гранями и в первые десятилетия XXI в. приобретает новый поворот¹.

На подступах к изучению темы о музыке сибирских авторов, возникающей вне региональной среды, необходимо сформулировать первоочередные задачи:

1) установление фактов и их систематизация;

2) определение путей распространения произведений композиторов – выпускников Новосибирской консерватории вне Западной Сибири;

3) выделение наиболее значимых в современном контексте творческих фигур и показательных сочинений, созданных в первые десятилетия XXI в. сибирскими композиторами за рубежом.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы обосновать необходимость исследования разных аспектов данного явления, в сибирском музыковедении почти не затронутого.

Уже с первых лет существования Сибирской организации Союза композиторов Российской Федерации, т.е. с 1940-х гг., произведения, созданные местными авторами, регулярно исполнялись в рамках фестивалей, творческих отчетов и пленумов в Москве, Санкт-Петербурге, в городах Европейской России. С 1980-х гг. внешние связи СО СК расширяются благодаря зарубежным гастролям новосибирских исполнительских коллективов –

оркестровых, камерных, а также исполнителей-солистов. В это же время общая эмиграционная волна – отъезд русских композиторов в другие страны – коснулась и воспитанников сибирской композиторской школы.

Основным поставщиком композиторских кадров в Сибири с 1960-х гг. была кафедра теории музыки и композиции Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки, а затем – организованная в 1984 г. – специализированная кафедра композиции². В подготовке музыкантов, так или иначе оказавшихся вне русских городов Западной Сибири, в консерватории сложилось два направления, возглавляемых ведущими специалистами – профессорами Г.Н. Ивановым и А.Ф. Муровым. Вместе с другими педагогами они воспитали более 100 выпускников, успешно работающих в регионе и за его пределами.

Одно направление связано с подготовкой кадров для национальных республик. В табл. 1 приведены сведения о композиторах, получивших образование в НГК и работавших / работающих в Бурятии, Тыве, Саха (Якутия). Подавляющее их большинство являются воспитанниками класса Г.Н. Иванова.

Факты свидетельствуют о том, что большая часть музыкантов, направленных на обучение в Новосибирск из республик Сибири, успешно пройдя подготовку в консерватории, возвращались на родину, где входили в состав местных композиторских организаций, а впоследствии их возглавляли. Так, председателем СК Республики Саха (Якутия) стали Захар Степанов, затем Кирилл Герасимов; Лариса Санджиева и сейчас является председателем СК Бурятии.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

**Таблица 1. Внутрисибирские межнациональные связи:
Новосибирская консерватория – Бурятия, Саха (Якутия), Тыва
Intra-Siberian international relations:
Novosibirsk Conservatory – Buryatia, Sakha (Yakutia), Tyva**

Композитор	Окончание НГК, г.	Педагог по специальности	Республика
Дамба Хуреш-оол	1972	Г.Н. Иванов	Тыва
Степанов Захар Константинович	1972	Ю.П. Юкечев	Якутия
Ирдынеев Юрий Ирдынеевич	1973	Г.Н. Иванов	Бурятия
Белоголов Сергей Владиленович	1979	А.Ф. Муров	Якутия (1979–1996)
Неустроев Егор Ильич	1989	Г.Н. Иванов	Якутия
Самойлов Аркадий Васильевич	1990	Г.Н. Иванов	Якутия
Герасимов Кирилл Афанасьевич	1991	Г.Н. Иванов	Якутия
Санджиева Лариса Николаевна	1994	Г.Н. Иванов	Бурятия

По разным странам разбросала судьба представителей класса А.Ф. Мурова, а затем Ю.П. Юкечева. В Израиль выехали З. Бляхер, Л. Богуславский, И. Хейфец. Во Франции работает В. Копац, в Норвегии – И. Салтыкова-Гирунян. Для А. Дериева, Б. Лисицына и Г. Смирнова второй страной после России стали Соединенные Штаты Америки. А. Дериев уехал в Сан-Франциско в 1991 г., будучи успешным театральным композитором и продолжил ставить сказочные мюзиклы в Вашингтоне. В начале 2000-х гг. он вернулся в Новосибирск, выступал с концертами, писал музыку к драматическим спектаклям. Около 30 лет живет в Америке Б. Лисицын, 15 лет – Г. Смирнов. Отдельно следует отметить творчество вьетнамского композитора Нгуена Лантуата – выпускника Ленинградской консерватории, музыка которого, созданная в Сибири, звучала в российских городах и на его Родине.

В табл. 2 приведены сведения о композиторах – членах СО СК РФ, работавших / работающих в других странах.

Остановим внимание на зарубежном периоде творчества двух композиторов: Бориса Лисицына и Григория Смирнова, которые входят в состав Сибирской организации СК России, принимают уча-

стие в ее творческих проектах и акциях. Они принадлежат разным поколениям и окончили Новосибирскую консерваторию с разницей около 20 лет: Б. Лисицын – выпускник 1988 г. по классу профессора А.Ф. Мурова, Г. Смирнов окончил консерваторию в 2006 и аспирантуру в 2008 г. по классу профессора Ю.П. Юкечева.

Яркое дарование каждого было отмечено уже в консерваторские годы: учебные работы заслужили награды на студенческих и аспирантских всероссийских конкурсах; выпускные сочинения вышли за пределы консерваторских концертных залов, звучали в филармонии, на телестудии, в оперном театре Новосибирска³. Почти сразу после завершения профессионального образования оба композитора были приняты в состав Сибирского творческого содружества композиторов: Б. Лисицын в 1989 г.⁴, Г. Смирнов – в 2009 (рис. 1–3).

«Американская биография» складывалась у них по-разному. Б. Лисицын обосновался в Сан-Франциско в 1995 г., попав туда по семейным обстоятельствам. Прочное материальное положение не дало ему непосредственного выхода в музыкальные круги Соединенных Штатов Америки. Целью приезда Г. Смирнова в Нью-Йорк было профессиональное

Таблица 2. Международные связи Новосибирской консерватории
International relations of the Novosibirsk Conservatory

Композитор	Окон- чание вуза, г.	Педагог по специальности	Дата вступления в СО СК РФ	Отъезд из России, г.	Страна, город
Бляхер Захар Львович (1923–2018)	1966	А.Ф. Муров	Конец 1960-х	1979	Израиль, Иеру- салим
Богуславский Лев Шулимо- вич (р. 1943)	1971	А.Ф. Муров	Нет сведений	1980	Израиль, Иерусалим
Хейфец Илья Маркович (р. 1949)	1972	А.Ф. Муров	1970-е. Создал Омскую организа- цию в 1988 г.	1991	Израиль, Яффа
Дериев Анато- лий Яковлевич (1951–2012)	1980	Ю.П. Юкечев	1984	1991–2004	США, Сан-Фран- циско, Вашинг- тон
Салтыкова-Ги- рунян Ирина Александровна (р. 1960)	1984	А.Ф. Муров	1998	2006	Санкт-Петер- бург, Германия, Норвегия
Лисицын Бо- рис Павлович, (р. 1957)	1988	А.Ф. Муров	1989	1995	США, Сан-Фран- циско
Копац Влади- мир	1992			1993	Франция, Париж
Смирнов Гри- горий Георгие- вич (р. 1982)	2006	Ю.П. Юкечев	2006	2009	США, Нью- Йорк
Красилова Ма- рия Викторов- на (р. 1989)	2013	Ю.П. Юкечев	2017	2017	Израиль
Нгуен Лантуат (1935–2014)	1970, Ленин- град	А. Мнацаканян, Б. Арапов	1988		Вьетнам

совершенствование в знаменитой и к тому времени самой престижной за рубежом Джульярдской школе. Два года занятий (2008–2010) под руководством известных американских композиторов, профессоров Кристофера Роуза и Джона Корильяно завершились дипломом магистра. Общение с музыкантами-исполнителями высокого класса, коллегами по школе укрепили «музыкальный статус» Г. Смирнова. В 2011 г. он был стипендиатом музыкального центра Тэнглвуда;

в настоящее время преподает в Академии СМЕ (Центре музыкального мастерства).

Сравнивая произведения, написанные ими в XXI столетии и получившие общественное признание, обратим внимание на следующие общие аспекты: продолжение традиций сибирской композиторской школы, проявление авторской индивидуальности, круг предпочитаемых жанров и музыкально-выразительных средств, ареал функционирования произведений.



Рис. 1. Б. Лисицын и А. Кац. Новосибирск. 1990-е гг.



Рис. 2. Г. Смирнов. Нью-Йорк, 2010-е гг.



Рис. 3. Б. Лисицын и Т. Сохиев на VI Транссибирском арт-фестивале. 2019 г.

Б. Лисицын – представитель класса А.Ф. Муро́ва, как и его учитель, от природы одарен масштабностью, концепционностью мышления и «чувством оркестра». Эти качества успешно воплощаются в крупных жанрах – произведениях для хора («Русский концерт», цикл «Россия»), программных симфонических поэмах («Золотые ворота», «Музыка моря», «Тройка»), сюитах для симфонического оркестра и оркестра русских инструмен-

тов. Обращаясь к камерным жанрам, композитор в последние годы предпочитает однотембровые составы, либо пишет для струнного инструмента соло: скрипки, альты, виолончели (см. приложение).

Намеренное ограничение, возможно, связано с задачей «технологического перевооружения». От традиционных норм музыкальной классики XX в., отличавших его «новосибирские» опусы, он переходит к освоению приемов американского

авангарда 1920-х гг. – Э. Вареза, минимализма, сонорной композиции, в какой-то мере поставангарда. В то же время музыкальный язык сочинений 2010–2020-х гг. сохраняет «характерное проявление индивидуальной авторской стилистики Лисицына с его высокой смысловой наполненностью интонационного содержания» (Молчанов А., 2022, с. 129), Существенное изменение музыкальной стилистики убедительно выражено в двух оркестровых партитурах последних лет.

Одночастная симфоническая фантазия «Музыка моря» посвящена памяти Арнольда Каца⁵. Композитор говорит, что импульсом для ее создания послужило огромное впечатление от посещения северной части Тихого океана в районе Владивостока. «Увидев величественную, подчас дикую мощь природы, переходящую во вполне тихое состояние, вскоре сменяемое очередным буйством, как в жизни, я перенес это ощущение в ноты» (Савин А., 2019).

По словам автора, композиция делится на два раздела, которые он условно обозначает: «До шторма» и «После шторма». Необозримые просторы холодного океана, величественного в своем мрачном спокойствии... тревожное ожидание бури сменяются нарастанием энергии движения. После эпизода разгулявшейся стихии возвращаются суровые краски, картины вечно изменчивые: то устрашающие, то настороженно спокойные. Объемная стереофония партитуры создается темброво-регистровыми контрастами, полифонией пластов.

Как обращение к константам российской культуры воспринимается вторая оркестровая пьеса Б. Лисицына «Тройка»⁶. Краткой цитатой «Эх, тройка! птица-тройка...» автор намеренно подчеркивает ассоциативный ряд, навеянный хрестоматийно известным фрагментом из поэмы «Мертвые души» Н. Гоголя.

Многозначный символический образ гоголевской тройки, стремительно и неостановимо несущейся в неизвестном направлении, воспринимается как драматическое размышление о судьбе России. В полиостинатной сонорной композиции амбивалентный гоголевский образ приобретает дополнительное коннотативное значение.

В сочинениях Г. Смирнова в «американский» период, как и в новосибирских, господствует светлый мир гармонии и красоты. Его лирический талант получил благоприятное развитие в камерных жанрах. Это традиционные классические инструментальные составы: струнный квартет, фортепианный квинтет, ансамбли солирующих инструментов с фортепиано, фортепианная музыка, вокальный цикл. Из крупных работ отметим Струнный квартет в двух частях: I. Lento. II. Moderato non troppo (2010), а также трехчастный цикл Фортепианной сонаты (2013): 1. Grave. 2. Lento. 3. Presto con fuoco⁷.

Преобладает в его творчестве жанр миниатюры с характерным лаконизмом высказывания, экономией фактурных средств, отточенностью деталей при изысканности и даже изощренности мелодических линий. Мелодия выступает главным выразительным средством. Мелодический ток «обнимает» всю композицию, организуя ее дыхание в Романс для английского рожка и оркестра (Исп. Оркестр Джульярдской школы. Дир. Дж. Миларский. Апрель 2011), в фортепианных сочинениях (Элегии, Кредо, Ауре, Сонате), в Квартете. Мелодии льются бесконечно, «словно исповедь души, как будто не было ни авангарда, ни поставангарда, ни изобретения в XX в. все новых композиторских техник»⁸.

Мастерство дления эмоционального созерцания, сосредоточенного погружения в состояние интроспекции, которое

отличает многие сочинения Г. Смирнова, восходит, вероятно, к традиции русской протяжной песни. Не случайно композитор в интервью ссылается на завет своего педагога Ю. Юкечева изучать фольклорные источники как важный этап освоения композиторской профессии⁹.

Понимание техники композиции, в первую очередь как техники плетения мелодической линии, переключается с установками последних лет одного из признанных сибирских композиторов Юрия Ащепкова, также ограничившего себя созданием камерной музыки и сосредоточенного на поисках нового воплощения в мелодике тональной системы. Стиль «новой простоты» выдержан у Г. Смирнова и в недавних фортепианных пьесах, и в присланном в 2022 г. в Новосибирск на композиторский конкурс «Экспромте» для скрипки и камерного оркестра – лирической миниатюре с развитой мелодией и элементами минимализма в партии оркестра (многократно повторяющейся формуле на параллельном движении терций).

Стив Райх, техника минимализма и постминимализма которого приобрела всемирное влияние, пожалуй, единственный среди деятелей американской музыки, оказался близким Г. Смирнову, Отголоски этой техники можно услышать в сочинении для маримбы «Зеркало пустоты» (2008), которое неоднократно исполнялось в Америке, а также в 2021 г. в Москве и в Санкт-Петербурге.

Подобно Ю. Юкечеву Г. Смирнов продолжает выступать в концертах как пианист, солируя, и в ансамблях, в основном демонстрирует свои новые произведения, исполняет также классическую, современную, импровизационную музыку.

Композиторские индивидуальности Б. Лисицына и Г. Смирнова по-разному вписываются в музыкально-творческий диалог «Сибирь–Россия – США». Произведения Б. Лисицына являются прежде

всего частью музыкальной культуры Новосибирска, но становятся известными в России и за ее пределами. Новосибирские музыканты охотно исполняют его опусы, творчество его освещается в музыковедческих работах (Демешко Г., 2016, Молчанов А., 2022, Гончаренко С., 2002, 2013).

Произведения Г. Смирнова регулярно звучат на известных сценах Нью-Йорка (Линкольн-Центр, Мерлин Холл), Тэнглвудском музыкальном фестивале, а также в других странах: Оперном театре Копенгагена, в Московской и Санкт-Петербургской филармониях, на радио и на различных международных фестивалях. Важным событием для Смирнова был авторский концерт 2014 г. в Мерлин Холле. Исполнителями стали коллеги по Джульярдской школе, Струнный квартет, а также хоровой ансамбль Николая Качанова¹⁰. Концерту предшествовало рекламное интервью с Майей Притцкер, сопровождавшееся звучанием музыки «Романса» и Струнного квартета. К сожалению, новосибирские исполнители и музыковеды знакомятся с музыкой Смирнова в основном по аудио- и видеозаписям, выложенным на его сайте в Электронных ресурсах. Она еще ждет своего исследователя.

Отвечая на вопрос составителя Альманаха, изданного к 80-летию СО СК, композитор пишет следующее: Сибирская организация – «это, прежде всего, высокая и уникальная культура, которая значительно повлияла на меня и дала толчок для моего дальнейшего развития как композитора. К сожалению, в настоящее время... из-за невозможности приехать на Родину, я не могу участвовать во многих интересных проектах, но я хотел бы принять участие в будущем»¹¹.

На рубеже XX–XXI вв. композиторы родом из Новосибирска, создающие новую музыку в дальнем зарубежье, сохраняют

национальную идентичность, традиции воспитавшей их школы, остаются «отечественными художниками и по своей ментальности, и по "духу" музыкального высказывания» (Демешко Г., 2016, с. 59).

Изложенные в статье факты позволяют поставить проблему о феномене «сибирское композиторское зарубежье», рассматривать вопросы о его специфике, складывающейся в конце XX – начале XXI в.

в условиях современного информационного пространства культуры. Историко-графический обзор подводит к целенаправленному углубленному изучению музыки сибирских композиторов, создаваемой в других странах¹², что даст возможность получить представление о динамике эволюционных процессов в международных связях Сибирской композиторской организации.

Благодарность: Автор благодарит Б. Лисицына за предоставленные партитуру и аудиозапись симфонической поэмы «Тройка».

Acknowledgment: The author thanks B. Lisitsyn for providing the score and audio recording of the symphonic poem "Troika".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследованию общих аспектов данного явления посвящены монографии Е.И. Пивовара (2019), О.В. Воробьевой (2010) и др.

² В 2023 г. кафедра композиции была вновь объединена с кафедрой теории музыки. Заведует кафедрой композитор, кандидат искусствоведения, доцент А.С. Молчанов.

³ Заметным событием музыкальной жизни города стала дипломная работа Б. Лисицына – опера «Пир во время чумы» по трагедии А.С. Пушкина. Под впечатлением премьеры, состоявшейся в Большом зале Новосибирской консерватории (в постановке Оперной студии), режиссер Ким Долгих снял телефильм. Его опера-балет «Снежная королева» (1992) в течение нескольких лет с успехом шла на сцене Новосибирского академического театра оперы и балета (режиссер-постановщик и балетмейстер В. Владимиров). Сюита из оперы неоднократно исполнялась Симфоническим оркестром Новосибирской филармонии под управлением maestro А.М. Каца.

Григорий Смирнов в студенческие годы был удостоен диплома на IV Международном конкурсе им. С.С. Прокофьева (Санкт-Петербург, 2003). Его выпускная работа – «Пастораль» – была исполнена Симфоническим оркестром Новосибирской филармонии в 2007 г.

⁴ Б. Лисицын в 1990-е гг. избирался в Правление Сибирской организации, входил в состав композиторского содружества «Агон». Широкой аудитории была известна его музыка к спектаклям театра «Старый дом».

⁵ Мировая премьера фантазии состоялась 21 апреля 2019 г. в рамках VI Транссибирского арт-фестиваля под управлением главного дирижера и музыкального руководителя Большого театра России Тугана Сохиева.

⁶ Она впервые прозвучала 23 января 2022 г. в юбилейном концерте к 80-летию Сибирской организации СК России (дирижер Рустам Дильмухамедов).

⁷ Grigory Smirnov composer & pianist. URL: <http://grigorysmirnov.com> (дата обращения: 10.02.2022).

⁸ Казиник М. Исповедь души: музыка композитора Смирнова // YouTube. URL: <http://youtube.com/watch?v=UKyAVqV5Dkw> (дата обращения 5.02.2022).

⁹ Grigory Smirnov interview by Maya Pritsker on RTN WMNB (in Russian). April 2, 2014. Интервью с Григорием Смирновым (50:19) // www.grigorysmirnov.com (дата обращения: 10.02.2020).

¹⁰ Качанов Н.П. (р. 1946) – хормейстер, окончил Новосибирскую консерваторию в 1972 г. и аспирантуру в 1979 г. Руководил Православным хором в Нью-Йорке, активно пропагандировал сибирскую музыку в Америке. Хор Н. Качанова исполнял произведения З. Бляхера, неоднократно – Ю. Юкечева.

¹¹ Сибирская организация Союза композиторов России. 80 лет. 1942–1982: альм. Новосибирск, 2021. С. 71.

¹² Важно и интересно проследить творческие судьбы других композиторов, работающих в странах Европы и Израиля (см. табл. 2).

ЛИТЕРАТУРА

Воробьева О.В. Русская Америка в XX веке: историко-культурный аспект. М.: ИНФРА-М, 2010. 203 с.

Гончаренко С.С. Сибирская композиторская организация. 1942–2002. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2002. 124 с.

Гончаренко С.С. Сибирская композиторская организация: нам – 70 лет! Каталог творческих работ (2008–2012). Новосибирск: Изд. НГОНБ, 2013. 76 с.

Демешко Г.А. «Lamento» Б. Лисицына для скрипки, альты и виолончели (к вопросу о стиле авторского высказывания) // Композиторы Новосибирска. Вып. 2 / под общ. ред. А.М. Лесовиченко. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2016. С. 58–72.

Молчанов А.С. «Шаман» Бориса Лисицына. На стыке культурных традиций и техник композиций в период поставангарда // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 4. С. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139.

Пивовар Е.И. Мир российского зарубежья в конце XX – начале XXI века. М.: РГГУ, 2019. 439 с.

Савин А. «Музыка моря» как отражение человеческой жизни // Classicalmusicnews. 2019. 02 апр. URL: <https://classicalmusicnews.ru/interview/boris-lisitsin-2019/> (дата обращения 8.02.2022).

REFERENCES

Demeshko, G.A. (2016), “«Lamento» by B. Lisitsyn for violin, viola and cello (on the question of the style of the author's statement)”, *Kompozitory Novosibirsk* [Composers of Novosibirsk], Issue 2, in A.M. Lesovichenko (ed.), *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 58–72. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (2002), *Sibirskaya kompozitorskaya organizatsiya. 1942–2002* [Siberian composer organization. 1942–2002], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, 124 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (2013), *Sibirskaya kompozitorskaya organizatsiya: nam – 70 let! Katalog tvorcheskikh rabot (2008–2012)* [Siberian composer organization: we are 70 years old! Catalog of creative works (2008–2012)], *Izdatel'stvo NGONB*, Novosibirsk, 76 p. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2022), “«Shaman» by Boris Lisitsyn. At the junction of cultural traditions and techniques of compositions in the post-avantgarde period”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 129–139, DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139. (in Russ.)

Pivovarov, E. I. (2019), *Mir rossiiskogo zarubezh'ya v kontse XX – nachale XXI veka* [The world of the Russian abroad at the end of the XX – beginning of the XXI century], *RGGU*, Moscow, 439 p. (in Russ.)

Savin, A. (2019), “«Music of the sea» as a reflection of human life”, *Classicalmusicnews*, April 2, Available at: <https://classicalmusicnews.ru/interview/boris-lisitsin-2019/> (Accessed 8 February 2022). (in Russ.)

Vorob'eva, O.V. (2010), *Russkaya Amerika v XX veke: istoriko-kul'turnyi aspekt* [Russian America in the XX century: historical and cultural aspect], *INFRA-M*, Moscow, 203 p. (in Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Основные сочинения последних лет

Б. Лисицын

Music for Russian Folk Orchestra, 2003. Dance for two pianos from opera «A Feast in a Time of Pestilence» («Пир во время чумы»), 2004. Music for violin solo, 2005. «Russia Concert» for Soloist and Chorus on Russian Poetry, 2007. «Memoria musica» для альты соло, 2009. «Golden Gate» («Золотые Ворота») – music for Symphony Orchestra, 2006–2010. «Шаман», музыка для виолончели соло, 2010. «Россия», хоровой цикл для смешанного хора, 2007 – 2010. Редакция Музыки для квартета тромбонов, 2010. Адажио для струнного трио «Памяти отца», 2011. «Music of the Sea» («Музыка моря»). Memory of Arnold Katz, 2019. «Troika». Music for symphony orchestra, 2021. «Именины» сюита для оркестра

русских народных инструментов. Вокальный цикл «Марина» для сопрано и камерного оркестра на стихи Марины Цветаевой.

Г. Смирнов

«Зеркало пустоты», для маримбы и digital delay, 2008 (Версия для арфы, 2010). Романс для английского рожка и оркестра, 2009. Триптих для органа, 2010. Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, 2010. Струнный квартет в двух частях: I. Lento. II. Moderato non troppo (исп. в феврале 2011). «Syzygy» («Сизигия») для кларнета, виолончели, вибратона и арфы (музыка использовалась для хореографической постановки «Это случается»). Импровизация для фортепиано и виолончели, 2011. «Tears Fall within Mine Heart», для голоса и фортепиано (по

стихам П. Верлена). Ария для скрипки и фортепиано, 2011. «Музыка радуги» для скрипки и вибратона, 2011. Соната для фортепиано № 1: 1. Grave. 2. Lento. 3. Presto con fuoco, 2013. (26.48). Чаконна для виолончели и фортепиано, 2013. «Dowson Songs» (Песни Доусона) для тенора и фортепиано на стихи Эрнеста Доусона (1867–1900), 2013. Элегия для фортепиано, 2014. Credo для фортепиано, 2015.

«Почему осина белая» для рассказчика и оркестра на сказку Роберта Шермана, 2018 (arrangement for chamber ensemble and narrator, 2021). «Voices from the Beyond» («Голос с того света») for mixed chorus a cappella, 2019. «Aura» for piano, 2021. Экспромт для скрипки и фортепиано, 2022. «Посвящение» для фортепиано, 2022. «Светлое и темное» для фортепиано. Импровизационная музыка.

Сведения об авторе

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: lalumiere43@mail.ru

Author Information

Svetlana S. Goncharenko, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lalumiere43@mail.ru

Поступила в редакцию 15.09.2023

После доработки 30.10.2023

Принята к публикации 14.11.2023

Received 15.09.2023

Revised 30.10.2023

Accepted for publication 14.11.2023

© Карнаухова, В.А., 2023

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-67-74

АСКОЛЬД МУРОВ: КОНСЕРВАТОР И ПРОГРЕССИСТ

В.А. Карнаухова^{1, 2}

¹ Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, 603005, Российская Федерация

² Нижегородское музыкальное училище (колледж) им. М.А. Балакирева, Нижний Новгород, 603057, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена необходимостью пристального внимания к композиторской фигуре А.Ф. Муро́ва (1928–1996), личность и судьба которого достойна того, чтобы быть рассмотренной в ряду мастеров второй половины XX в. Проблема заключается в том, что наследие композитора до сих пор не получило должного освещения в отечественном музыкознании и, к сожалению, не часто привлекает внимание исполнителей. Будучи композитором-концептуалистом, Муров обращался в творчестве к самым острым проблемам современности и философским темам бытия, избирая для этого различные художественные средства. В определенные периоды своей жизни он сознательно шел на сближение с экспериментами в сфере композиторского творчества, в иные времена – творил, находясь во власти традиции, подчиняясь продуктивному охранительству. Подобная двойственность свидетельствует об эволюции Мурова как композитора и о процессах, происходящих в отечественном музыкальном искусстве, которым поиски мастера оказались весьма созвучны. Цель статьи – вписать композиторскую фигуру Мурова в художественный контекст отечественной музыки последней трети XX в. Используя аналитический подход и обращаясь к наименее исследованной области творчества Мурова – его духовной, хоровой музыке, автор изучает связь Духовных концертов с инструментальными опусами, прослеживая идейно-смысловые нити между Симфонией для струнных и Духовным концертом № 1 Мурова. Исследуя общую для обеих партитур философскую и музыкальную основу, обусловленную сакральным текстом «Блаженны изгнанные за правду», автор обращает внимание на роль веры и православных традиций в жизни Мурова, приходя к выводу, что они занимали важное место в его мировоззрении и натуре, в которой парадоксальным образом соединились черты радикального новаторства и умеренного консерватизма.

Ключевые слова: композитор, новаторство, консерватизм, эпоха, музыкальный язык, преобразование, дух, традиция, творчество

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Карнаухова В.А. Аскольд Муров: консерватор и прогрессист // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 67–74. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-67-74.

ASKOLD MUROV: CONSERVATIVE AND PROGRESSIVE

V.A. Karnaukhova^{1, 2}

¹ Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University), Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation

² M.A. Balakirev Nizhny Novgorod Musical College (College), Nizhny Novgorod, 603057, Russian Federation

Abstract. The relevance of the study is due to the need for close attention to the composer figure of A.F. Murov (1928–1996), whose personality and fate are worthy of being considered among the masters of the second half of the twentieth century. The problem is that the legacy of the composer, however, has not yet received proper coverage in domestic musicology and, unfortunately, does not often attract the attention of performers. As a conceptual composer, Murov turned in his work to the most acute problems of our time and the philosophical themes of being, choosing various artistic means for this. At certain periods of his life, he consciously approached experiments in the field of composer creativity, at other times he created, being in the power of tradition, subject

to productive protection. Such duality testifies to the evolution of Murov as a composer and to the processes taking place in the domestic musical art, with which the search for a master turned out to be very consonant. The purpose of the article is to fit Murov as a composer into the context of the artistic search for Russian music in the last third of the 20th century. Using an analytical approach and referring to the least explored area of Murov's work – his spiritual, choral music, the author studies the connection of Sacred Concertos with instrumental opuses, tracing the ideological and semantic threads between the Symphony for Strings and Murov's First Sacred Concerto. Investigating the philosophical and musical basis common to both scores, determined by the sacred text "Blessed are those who are persecuted for the truth", the author draws attention to the role of faith and Orthodox traditions in Murov's life, coming to the conclusion that they occupied an important place in his worldview and nature, in which paradoxically combined features of radical innovation and moderate conservatism.

Keywords: composer, innovation, conservatism, era, musical language, transformation, spirit, tradition, creativity
Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Karnaukhova, V.A. (2023), "Askold Murov: conservative and progressive", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 67–74. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-67-74.

Имя Аскольда Мурова (1928–1996) стоит в ряду крупных отечественных композиторов второй половины XX века – Р. Щедрина, В. Гаврилина, С. Слонимского, Б. Тищенко и других, однако, несмотря на неординарное мышление, заслуженное признание публики и исполнителей, авторитет в композиторской среде, творчество его и поныне остается известным лишь немногим избранным. Между тем как наследие, так и сама жизнь Мурова – это зеркало противоречивых процессов, происходивших в музыке и – шире – в культуре нашей страны в последней трети XX в. Это отражение противостояния радикального и охранительного, традиции и новации, протеста и преемственности, которое привело к уникальным итогам.

Результат сделанного Муровым – это не только обширное композиторское наследие (включающее сочинения разных жанров, стиливого облика, идейных концепций), но и незаслуженно обойденная вниманием публицистика. Анализируя один из таких литературных трудов, вышедший на волне постперестроечного полемического бума сборник публицистических очерков Мурова «Заколдованный круг», исследователь констатирует: «...публицистика Мурова осталась незамеченной читающей аудиторией, уже порядком взвинченной всеобщим нарастающим

недовольством <...> Казалось бы, парадокс! «Заколдованный круг», излучающий не менее мощный гражданский пафос и критический заряд, вполне укладывается в «законы жанра» и запросы времени, но даже в музыкантской среде этот текст не вызвал ощутимого интереса» (Курлени К., 2005, с. 56).

Приходится признать, что и музыковедческих работ о Мурове не так много. Это – исследования Л.Л. Пыльневой, К.М. Курлени, объемная монография «Аскольд Муров. Музыка. Сибирь. Эпоха»¹, вобравшая воспоминания, литературные труды композитора и статьи о нем С.В. Серебrenниковой, С.С. Гончаренко и других в основном сибирских музыковедов. Замечания об отдельных жанрах в наследии композитора инкрустированы в научные тексты, посвященные соответствующей жанровой проблематике. В числе этих работ следует упомянуть труд О.А. Урванцевой «Воплощение духовной темы в творчестве А.Ф. Мурова» (2015), а также статью Н.В. Леоновой «"Куковала кукушка" А. Мурова: работа композитора с фольклорными источниками» (2014). Яркими, но – опять же – малоизвестными портретами этого автора стали документальные ленты «Время и музыка» Аскольда Мурова (1992) и «Аскольд Муров. Нравственность и талант» (2012). Все это не восполняет лакун и не способствует выходу творчества Мурова к широкой

аудитории, за пределы регионального бытия.

Попытка биографического скетча о композиторе содержится в упомянутой монографии «Аскольд Муров. Музыка. Сибирь. Эпоха». При всем лаконизме в ней упоминаются важные вехи для понимания созданного Муровым: сын русской и немца (подлинная фамилия отца, драматического актера, Брок), воспитывавшийся до 1941 г. на волжских просторах (отсюда, видимо, пронесенная через всю жизнь любовь Мурова к реке, вообще к пароходам). Еще в детстве он проявил активную нелюбовь к музыкальной школе и лишь оказавшись по известным причинам в Сибири (августовский Указ 1941 г. «О переселении немцев, проживающих в районах Поволжья»), «самозабвенно погрузился в клубную самодеятельность: самостоятельно освоил игру на музыкальных инструментах, и в том числе домру, кларнет, трубу, тромбон, саксофон, являлся участником струнного, духового, эстрадного оркестров и всевозможных ансамблей»².

Во время творчества в клубе Октябрьской революции возникли его первые композиторские опыты и аранжировки. Изложенная на страницах монографии история о поступлении Мурова после школы в Новосибирский строительный институт на факультет «Теплогасоснабжение и вентиляция» продолжается описанием поисков возможностей посвятить себя музыке (параллельно с учебой в институте Муров учится на дирижерско-хоровом отделении Новосибирского музыкального училища, но до распределения по строительной специальности оканчивает только три курса). Лишь в 1955 г. Муров, дипломированный инженер, окончательно порывает с выбранной специальностью.

Драматические события, связанные с поступлением Мурова в Новосибирскую консерваторию, тоже хорошо опи-

саны (три раза поступал, два раза терпел неудачу и только третий «штурм» закончился зачислением). Он попал в класс М.А. Гозенпуда сразу на второй курс, и почти сразу к нему как композитору пришло признание, причем, среди тех, кто приветствовал его творчество, были профессионалы высочайшей пробы – А.Н. Сохор и А.М. Лобковский, Г.И. Литинский, позднее Д.Д. Шостакович.

С последним, по-видимому, сблизилось и бунтарское начало, присущее многим композиторам. Муров будет видеть в Шостаковиче, отразившем в музыке «антиномичный, напряженный дух эпохи», в которой «поиски истины осложнялись полемическими крайностями и крутыми поворотами отечественной истории» (Левая Т., 2013, с. 171) Учителя, Мастера. Как и в наследии Шостаковича, в его собственном творчестве ключевым жанром станет симфония. Уже в первой симфонии поднимается важнейшая для Мурова тема – борьбы сил созидания и разрушения.

Начав в 1960-е гг. преподавательскую деятельность, Муров вырастил внушительное количество талантливых учеников, параллельно вел работу в различных организациях, с 1965 по 1970 гг. руководил Сибирской организацией Союза композиторов. Однако, являясь безусловным авторитетом и для студентов, и для коллег, оказался неудобным для официальной власти. Писал не так и не про то. Не приветствовал в должном тоне «строителей нового общества» и ценности Советского государства, не восхвалял и не агитировал. Уже после Третьей симфонии его критикуют за использование музыкального языка и приемов, отражающих взгляды и вкусы «кучки гурманов». Л.Л. Пыльнева отмечает разнообразное использование в симфонии техник XX в.: «...свободно трактованная серийность в вертикальном, а затем и горизонтальном развертывании (первая часть), модальность (третья), сонористика

(седьмая), джазовая техника (вторая), чет-вертитоновые звучания (четвертая), алеаторные эпизоды (вторая, третья, четвертая части и т.д.)» (2000, с. 14). Особенно острой критике Муров подвергается после создания «Тобольской симфонии».

Партитура «Тобольской», как и многие другие сочинения Мурова, в том числе и более поздние, отражает главные мотивы его наследия – конфликт Художника и власти, а также миссию Художника в обществе, как силы, способствующей преображению человеческого духа.

Написанная в остросовременном стиле, радикальная по содержанию и стилю, «Тобольская симфония» привела к публичному «процессу», устроенному в Союзе композиторов, на котором сочинение было осуждено как «идейно ущербное». Поддержал Шостакович. Горький опыт, полученный во время процесса, стал одновременно импульсом к созданию новой музыки. Над проблемами противостояния власти Муров размышлял в «Симфонии для струнных», оркестровой транскрипции «Зимнего пути» Ф. Шуберта, названной «Одиночество», в духовных хоровых опусах. В биографическом очерке говорится: «Возможно, что личные столкновения с системой и породили острокритическую направленность ряда сочинений А. Мурова, их этический, гражданственный, социальный оттенок, что особенно чувствуется в... “Блокиане” (1975), “Русских портретах” (1975)... и в остросатирической опере “Великий Комбинатор” (1983–1986)»³.

К.М. Курленья пишет: «Анализ ключевых симфоний 70-х – начала 90-х годов – “Тобольской”, Пятой и Шестой – демонстрирует эволюцию взглядов художника от форм шестидесятнического протестного мировоззрения к миропониманию, пронизанному мессианскими проповедническими мотивами и целями» (2005, с. 10–11).

Здесь необходимо отметить то, о чем не написано в биографии, но так или иначе звучит в качестве лейтмотива в документальных лентах и устных воспоминаниях о Мурове, в его собственных дневниках: его творчество, его жизнь имели очень четкие духовные ориентиры, корни которых уходят в русское христианство, православные традиции. Муров был крещен в 1928 г., в 1970-е гг. и позднее писал песнопения для православного храма, которые, по всей видимости, не издавались, но духовные сочинения, написанные в более позднее время, в том числе, в 1990-е гг., уже сохранились. Эта часть биографии и творчества стала для него настолько прочной опорой, в том числе и в осмыслении его пути, в том противостоянии, которое он испытывал по отношению к официозу, что он цитирует темы своих духовных сочинений в оркестровых партитурах, создавая своего рода тайнопись, в чем-то родственную поэтике иносказаний Шостаковича. Например, в Симфонии для струнных (1986) звучит одна из таких цитат, проясняющая ее концепцию – тема «Блаженны изгнанные за правду».

Как можно судить по нотографическому списку, в 1978 г. композитор сочинил «Два мотета» для хора без сопровождения, ор. 115. Две части этого сочинения «Отче, прости им...» и «Блаженны» основаны на текстах Евангелия. Симптоматично, что почти одновременно с этим опусом появляется «Шубертиана» («Одиночество»), т.е. оркестровое переложение шубертовского вокального цикла «Зимний путь» (ор. 114). Как и в мотетах, речь в ней идет о конфликте Художника и общества. В своих письмах Муров подчеркивал особую значимость для него этого произведения.

К тексту «Блаженны», звучащем, как известно, во время литургии, автор обратится еще раз в своем Духовном концерте № 1, более развернутом, пятичастном

хоровом произведении, где третья часть также написана на текст «Господи, прости им, ибо не знают, что творят», а четвертая часть – на текст «Блаженны». Несмотря на то, что это более позднее произведение (1989 г.), резонно предположить, что апелляция к одному и тому же сакральному тексту не случайна, она имеет концептуальное значение. Отметим, что автоцитата в Симфонии для струнных звучит в той же тональности g-moll, что и тема хорового концерта. Многие в этой симфонии обусловлено стилистикой русских хоровых духовных жанров.

Во второй части симфонии Муро-ва ясно выражены аллюзии с русским хоровым унисонным пением, свободно претворены традиции знаменного распева. Первая же часть построена на развитии подчеркнуто контрастных музыкально-тематических комплексов: первый представлен темой в баховской тональности скорби h-moll в Largo – это «хорал» струнных, стилистически напоминающий хоральные звучания в симфонических партитурах Шостаковича. У Муро-ва это – тема, свободная в метроритмическом плане, полифонизированная, основанная на хроматической мелодии, пронизанная ламентациями.

Вторая тема – противоположность первой: ее колюче-гротескный образ модулирует в ораторскую патетику. Автор применяет здесь такие приемы, как штрих пиццикато и резкие мелодические скачки. Основанная на острых хроматизмах, повелительных восклицаниях, с четвертитоновыми трелями в качестве заключительного росчерка, тема предстает своеобразным «оппонентом» первой.

Наконец, появляется третий «персонаж» драмы. Эту тему отличает незатейливо-пасторальный наигрыш. По своему облику она незамысловата и словно бы отстранена от событий. Ее появление сопровождается авторскими ремарками

Con Sord и «отрешенно». Диапазон ее мелодии неширок, движение поступенное, ритм однороден. Ее недолгое присутствие воспринимается как интерлюдия перед заключительным проведением темы-хорала, звучащем еще более печально. В конце его проведения как подголосок возникает наигрыш.

Итак, «гротескная тема» в драматургии первой части противопоставлена просветленному хоралу. Первая часть словно бы задает вопрос будущему, отражая духовный конфликт, тогда как основанная на теме «Блаженны» вторая часть призвана дать ответ на вопрос, разрешить конфликт, резюмируя коллизии первой в духе евангельской проповеди с авторским постскриптумом. Он построен на кантиленной мелодии, перекликающейся с хоралом. Завершает симфонию катарсический мажорный аккорд.

Сказанное о Симфонии для струнных побуждает обратиться и непосредственно к Духовным концертам, и, прежде всего, к Первому концерту «Достойно есть» для смешанного хора без сопровождения, в концепции которого заповедь «Блаженны» играет ключевую роль. Как отмечает исследователь, «Духовные концерты Муро-ва, написанные в 1990-е годы, отнюдь не были данью конъюнктуре, как можно было бы предположить в этот период тотального увлечения религией» (Пыльнева Л., 2010, с. 40).

Жанр духовного концерта, исконный для русской музыкальной культуры, во второй половине XX в. претерпевает существенную трансформацию. Сошлемся в этой связи на фундаментальные исследования И.П. Дабаевой, Ю.И. Паисова, С.И. Хватовой, О.В. Стець, посвященные развитию духовного концерта в музыке рубежа XX–XXI вв. В статье «Хоровой концерт второй половины XX – начала XXI века: к вопросу о типологии жанра» О.В. Стець пишет об актуальности опре-

деления современного хорового концерта, данного Ю.И. Паисовым, отмечая: «Наиболее значимым для определения специфики хорового концерта является принцип *концертирования*, под которым понимается особый вид диалогического “общения” хоровых партий... “диалогичность”... раскрывается через разнообразие фактурного взаимодействия голосов – от состязательности, даже соперничества хоровых и сольных партий до их тесного “содружества” или сопоставления хоровых массивов, идущего от барочной многохорности» (2011, с. 159).

В работе С.И. Хватовой, где дается типология современных духовных концертов, выделены два драматургических типа: эпико-драматический, содержащий «...событийную фабулу библейской истории», и лирико-эпический, отразивший «процессы моления, покаяния, морально-нравственного преображения, переживания состояния всеобъемлющей христианской любви, восторженного приятия веры...» (2006, с. 6). Не исключено, что концерт Муро́ва в равной степени отражает признаки обоих типов, являясь синтетическим текстом. На наш взгляд, все же более ярко в нем проявлены признаки первого, с элементами драмы, отсылающие к конкретным библейским событиям.

Концерт состоит из пяти частей: I. «Достойно есть», II. «Херувимская песнь», III. «Отче, прости им», IV. «Блаженны», V. «Милость мира». Тексты заимствованы из литургии и евангелий. Интересно, что в соответствии со свободной трактовкой канона композитор выстраивает форму как некое сакральное действо, для чего использует, составляя в абсолютно свободном порядке, ключевые тексты литургии – «Достойно есть», «Херувимскую» и «Милость мира». Последовательность отнюдь не произвольна, а подчинена центральной драматургической идее цикла, развивающейся от прославления

Бога («Достойно есть» – в начале текста – авторская ремарка «гимноподобно»), через жертву («Херувимская») и поношение («Отче, прости им») к соединению с Богом и спасению («Милость мира»).

В партитуре сочетаются темы, воссоздающие стилистику знаменного пения, фрагменты, написанные в духе традиционного партесного пения, и приемы, свидетельствующие о том, что музыку создал современный автор, например, скандирование. Последнее дает возможность акцентировать ключевые слова текста. Так, уже первый возглас «Достойно!» построен по принципу скандирования, тема звучит совсем не так, как в клиросной практике, а гораздо более экспрессивно, при том, что уже текст «Яко воистину» переводит развитие в стилистику знаменного пения (остаются только мужские голоса, звучащие в унисон, тема излагается в свободном метроритме).

На том же принципе скандирования основан и хор «Блаженны изгнанные за правду» (текст Евангелия от Луки, звучащий здесь, отличается от литургического «Блаженны изгнанные правды ради», но смысл сохранен). Начало части привлекает к себе внимание унисонами и характерными «ввинчивающимися» интонациями (экспрессивное опевание на слове «Блаженны»). Предшествующая этому третья часть основана на тексте, на литургии не звучащем. В ней преобладает совершенно иной характер музыки – молитвенно-созерцательный. Таким образом, контраст, создаваемый в начале четвертой части, за счет скандирования предельно обострен.

Любопытно, что, несмотря на вольность обращения с каноническими текстами и свободным преломлением традиций православного пения (в духе «новой сакральности»), Муров сознательно создает аналогию с литургией, в том числе через введение возгласов дьякона и иерея, о чем свидетельствуют авторские

ремарки в автографе. Например, в конце четвертой части – примечание: «В последнюю паузу – цезуру желательно вставить басовое соло». А далее – выписанные слова иерея «И да будут милости Великого Бога и Спаса нашего Иисуса Христа со всеми вами», с ответом хора «И со духом твоим». В пятой части Муров указывает, что «текст диакона может исполнять унисон басов». Возможно, в подобной трактовке концертного жанра просматривается особое отношение Мурова к нему как к священнодействию, во время которого свершается преображение духа.

Возвращаясь к заявленной теме, попробуем разобраться: к кому же можно причислить Мурова – к консерваторам или прогрессистам? Последнее определение сомнений не вызывает. Почему Муров прогрессист – очевидно, ведь его тяготение к новому музыкальному языку сыгра-

ло определяющую роль в композиторском становлении, но вот почему он консерватор, вернее, почему его все же можно считать таковым? Вероятно, потому что во многих своих замыслах он отталкивался от традиции. Иногда кардинально уходя от нее, а иногда – как в случае с жанром духовного концерта – все же оглядываясь, точнее – пристально вглядываясь в нее, видя в ней основу как музыкальную, так и нравственную, духовную. Эти два, казалось бы, противоположных вектора органично сосуществуют, уживаются в натуре Мурова. Единственное, чего он, по-видимому, не принимал, так это отсутствия подлинно творческого отношения к делу. В финале одного из документальных фильмов о композиторе звучит в качестве Credo его обращение к ученикам: «Мы с вами занимаемся творчеством, а творчество – от слова “Творец”»⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л.Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. 448 с.

² Там же. С. 405.

³ Там же. С. 411.

⁴ Этими словами завершается фильм о композиторе «Аскольд Муров. Нравственность и талант», снятый в 2012 г.

ЛИТЕРАТУРА

Курленя К.М. Мифологемы бунта в музыкальной культуре Новосибирска 70-х – начала 90-х годов XX столетия / Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2005. 420 с.

Левая Т.Н. Контрасты жанра: очерки и исследования о Д. Шостаковиче / под общ. ред. Б.С. Гецелева. Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2013. 172 с.

Леонова Н.В. «Куковала кукушка» А. Мурова: работа композитора с фольклорными источниками // Вестник музыкальной науки. 2014. № 3. С. 49–54.

Пыльнева Л.Л. Симфония в творчестве Аскольда Мурова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2000. 24 с.

Пыльнева Л.Л. Аскольд Муров: штрихи к портрету // Музыкальная академия. 2010. Вып. 1. С. 39–41.

Стець О.В. Хоровой концерт второй половины XX – начала XXI века: к вопросу о типологии

REFERENCES

Khvatova, S.I. (2006), *Russkii dukhovnyi kontsert vtoroi poloviny XX veka* [Russian Spiritual Concert of the second half of the 20th century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, RGC im. S.V. Rachmaninova, Rostov-on-Don, 25 p. (in Russ.)

Kurlenya, K.M. (2005), *Mifologemy bunta v muzykal'noi kul'ture Novosibirska 70-kh – nachala 90-kh godov XX stoletiya* [Myths of rebellion in the musical culture of Novosibirsk in the 70s – early 90s of the XX century], Novosibirsk, 420 p. (in Russ.)

Leonova, N.V. (2014), “«Kukovala kukushka» by A. Murov: the composer's work with folklore sources”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 49–54. (in Russ.)

Levaya, T.N. (2013), *Kontrasty zhanra: ocherki i issledovaniya o D. Shostakovich* [Contrasts of the genre: essays and research on D. Shostakovich], by B.S. Getseleva (ed.), Izdatel'stvo NNGK im. M.I. Glinki, Nizhnii Novgorod, 172 p. (in Russ.)

Pyl'neva, L.L. (2000), *Simfoniya v tvorchestve Askol'da Murova* [Symphony in the works of Askold Murov], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinka, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

жанра // Вестник ЧелГУ. 2011. № 28. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovoy-kontsert-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-veka-k-voprosu-tipologii-zhanra> (дата обращения: 30.05.2023).

Урванцева О.А. Воплощение духовной темы в творчестве А.Ф. Мурова // Вестник музыкальной науки. 2015. № 3. С. 91–99.

Хватова С.И. Русский духовный концерт второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. 25 с.

Pyl'neva, L.L. (2010), "Askold Murov: touches to the portrait", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1, pp. 39–41. (in Russ.)

Stets', O.V. (2011), "Choral concert of the second half of the XX-early XXI century: on the typology of the genre", *Vestnik ChelGU* [Bulletin of the ChelGU], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovoy-kontsert-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-veka-k-voprosu-tipologii-zhanra> (Accessed 30 May 2023). (in Russ.)

Urvantseva, O.A. (2015), "The embodiment of the spiritual theme in the works of A.F. Murov", *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 91–99. (in Russ.)

Сведения об авторе

Карнаухова Вероника Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства и музыкального образования Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина (Мининского университета), преподаватель Нижегородского музыкального училища (колледжа) им. М.А. Балакирева

E-mail: kevs@mts-nn.ru

Author Information

Veronika A. Karnaukhova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of production and music education of the Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University), teacher at the M.A. Balakirev Nizhny Novgorod Musical College (college)

E-mail: kevs@mts-nn.ru

Поступила в редакцию 01.06.2023

После доработки 12.10.2023

Принята к публикации 14.11.2023

Received 01.06.2023

Revised 12.10.2023

Accepted for publication 14.11.2023

© Кузьмина, Е.Н., Новикова, О.В., 2023

УДК 398.224 (=512.31); 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-75-83

БУРЯТСКИЙ ЭПОС «НА ПУТИ ИЗ ДРЕВНОСТИ»: О БЫТОВАНИИ И ФИКСАЦИИ ТРАДИЦИИ

Е.Н. Кузьмина¹, О.В. Новикова^{1, 2}

¹ Институт филологии СО РАН, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

² Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье обсуждаются вопросы фиксации героического эпоса бурят, обращается внимание на научную концепцию академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», заявившей одним из важнейших принципов издания демонстрацию живого бытования фольклора на сибирско-дальневосточной территории. Новый подход предусматривает активизацию сбора фольклорного материала современными средствами аудиовизуальной фиксации и предполагает публикацию подлинно традиционных, высокохудожественных образцов. Как следствие, оценка публикуемого материала с точки зрения его аутентичности, степени отражения традиционных поэтических и музыкальных закономерностей является одним из актуальных вопросов при подготовке серии к изданию. Целью данной статьи стало обсуждение заявленной проблемы применительно к готовящимся к публикации улигерам «Осодор Мэргэн» и «Тохонойн Ганса Тойлэн». Первое из сказаний, записанное «от руки» в пору активного функционирования эпоса у западных бурят, представляет собой, несомненно, вершинное проявление сказительского искусства; полная аудиозапись второго сделана в период угасания эпической традиции. Тем не менее анализ сюжеттики и типических мест данного улигера позволяет говорить о его традиционности и целостности, высоких художественных достоинствах. Данные наблюдения подкрепляются анализом впервые нотированного от начала до конца улигерного напева. Рассмотрены многочисленные параллели с улигерными напевами западных бурят, обнаружены сходства с западно- и восточнобурятскими песнями, восточнобурятским и тувинским эпосами на уровне глубинной музыкальной организации данных явлений.

Ключевые слова: героический эпос бурят, Бура Барнаков, фиксация сказаний, сюжеттика, типические места, нотная запись эпоса, эпический напев, музыкальная текстология

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кузьмина Е.Н., Новикова О.В. Бурятский эпос «на пути из древности»: о бытовании и фиксации традиции // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 75–83. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-75-83.

BURYAT EPIC “ON THE WAY FROM ANTIQUITY”: ABOUT THE EXISTING AND FIXATION OF TRADITION

E.N. Kuzmina¹, O.V. Novikova^{1, 2}

¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article discusses the issues of fixing the heroic epic of the Buryats, draws attention to the scientific concept of the academic series “Monuments of Folklore of the Peoples of Siberia and the Far East”, which declared one of the most important principles of publication to demonstrate the living existence of folklore. The new approach provides of the collection of folklore by modern means of audiovisual fixation and involves the publication of traditional highly artistic samples. As a consequence, assessment of authenticity, the degree of reflection of

traditional poetic and musical regularities in the published material is one of the topical issues in publication of the series. The purpose of this article was to discuss this problem in relation to the upcoming ushers "Osodor Margen" and "Tokhonoin Hansa Toylen". The first of the epic legend, recorded "by hand" during the active functioning of the epic among the Western Buryats, is the pinnacle manifestation of storytelling art; the audio recording of the second epic was made during the period of the extinction of the epic tradition. The analysis of the plot and typical places of this uliger allows us to talk about its tradition and high artistic value. These observations are supported by the analysis of the first notated uliger melody from the beginning to the end. Parallels with uliger melodies of the Western Buryats are considered, similarities with Western and Eastern Buryat songs, Eastern Buryat and Tuvan epics are found at the level of deep musical organization of these phenomena.

Keywords: heroic epic of the Buryats, Bura Barnakov, fixation of epic, plot, typical places, musical notation of the epic, epic melody, musical textology

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

For citation: Kuzmina, E.N., Novikova, O.V. (2023), "Buryat epic "on the way from antiquity": about the existing and fixation of tradition", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 75–83. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-75-83.

На протяжении XIX–XX вв. с разной степенью интенсивности велась фиксация бурятского фольклора от отдельных случайных записей западноевропейских путешественников до планомерного сбора в советский период. С формированием национальной бурятской интеллигенции и созданием в советское время учреждений науки и культуры была поставлена задача фронтального сбора фольклорного материала. Но в силу того, что отсутствовала техническая оснащенность собирателей звукозаписывающими устройствами, коллекции состоят из вербальных записей, сделанных «от руки».

Известен единичный случай записи на валике фрагмента из бурятского эпоса: «около 50 строк сказания, записанного на фоновалик В.А. Михайловым и Б.Э. Петри в Кудинской степи в 1912 г., нотированного В.В. Коргузаловым и опубликованного в монографии Г.О. Туденова "Бурятское стихосложение"» (Новикова О., 2017, с. 44). Исследователи, понимая важность аудиозаписей, сокрушались, что не было записано живое звучание голосов знаменитых рапсодов. «Когда речь идет о произведении эпоса, – писал С.Ш. Чагдуров, – нужно обязательно учитывать то, что эта звуковая семантика произносится сказителем и воспринимается слушателями» (1984, с. 22).

Только с появлением первых магнитофонов собиратели обратились к магнитной пленке. В 1960-х гг. М.П. Хомоновым (1913–1995) была предпринята магнитофонная запись героического эпоса от одного из последних сказителей Буры / Бууры Барнакова (1884–1966). Аудиозаписи шести текстов хранятся в Центре восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН (ЦВРК)¹.

Надо сказать, что М.П. Хомонов расшифровал эти тексты, а к трем сказаниям – «Найтал Мэргэн», «Арбан табан наһанда үтэлһэн Гургалдай», «Нарин Хүзүүн Гүлдэмэй» – дал вольные переводы, которые поэтически обработал В. Бояринов². Две богатырские сказки «Эрхэбшэ Мэргэн хүбүүн» и «Үрбөөни гурбан басаган», а также улигер «Тохонойн Ганса Төлэн» остались без перевода.

Академическая документация фольклора в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». За столетия собралась солидная коллекция фольклорных записей, хранящихся в основном в рукописных архивах. Такая картина сложилась повсеместно по всей Сибири. В 70-е гг. XX в. ученые Сибири стали бить тревогу из-за того, что эти материалы осели в архивах мертвым капиталом, надо было их как-то публиковать. Наконец, идея ученых о публикации

фольклорных собраний была официально поддержана на уровне Академии наук страны.

В 1981 г. было принято решение Сибирского отделения Академии наук СССР, поддержанное Редакционным советом АН СССР, об издании академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» в 60 томах. В научную концепцию Серии была заложена демонстрация живого бытования сибирского фольклора, и для этого публикуемые произведения должны сопровождаться звуковым приложением.

Сегодня опубликованы 35 книг этой серии, и все они снабжены звуковыми носителями. Бурятский героический эпос запланирован в двух томах. Первое сказание «Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон» опубликовано в 1991 г. Второй том готовится к печати и включает два произведения «Осодор Мэргэн»³ и «Тохонойн Ганса Тойлэн». Первое сказание является вербальной записью, сделанной «от руки» известным бурятским собирателем С.П. Балдаевым (1889–1979). Сказание «Тохонойн Ганса Тойлэн» имеет фонозапись. Наличие аудиозаписи повышает ценность этого сказания как достоверного источника, позволяющего услышать исполнительскую манеру и живое звучание эпоса. Таким образом, мы располагаем полной звукозаписью репертуара одного из последних сказителей XX в., чем и обусловлена актуальность и новизна планируемой публикации.

Методику «сплошного “синоптического” сличения текстов для выявления всей картины соотношения композиционных и вербальных сходств и различий» (Гацак В., 1989, с. 4) трудно применить в полном объеме к бурятскому материалу в силу того, что отсутствуют разновременные записи одного и того же текста. Дело в том, что в период активного бытования героического эпоса перед собира-

телями стояла задача как можно больше сделать фиксаций сказаний. Однако в бурятском эпосоведении тогда еще не практиковались разновременные фиксации, да и не было в достаточном количестве квалифицированных кадров собирателей для повторных записей. Тем не менее, думается, что в этом случае целесообразно рассматривать тексты, относящиеся к одной традиции, и изучать с точки зрения формирования целостной картины сохранности сюжетного и мелодического строя, мотивики и поэтики.

Выбор первого улигера «Осодор Мэргэн» (5786 стиховых строк) был обусловлен тем, что это произведение представляет собой высокохудожественный образец эпоса, сохранившего в себе сюжетно-поэтическую структуру классического героического сказания, записанного в 1941 г. в пору активного бытования улигеров в народной среде. Второй текст «Тохонойн Ганса Тойлэн» (2014 стиховых строк) относится уже к поре полного угасания эпической традиции в начале 60-х годов XX в.

Таким образом, публикация двух сказаний, зафиксированных на разной стадии состояния эпоса, может дать возможность изучения трансформационных процессов, происшедших в жизни эпоса во времени, в освещении которых и заключается цель настоящей статьи.

Сюжетный строй сказания «Тохонойн Ганса Тойлэн» включает две неравнозначные линии. Завязкой первой становится беспричинное желание богатыря отобрать жену у соседнего хана. Эта затея проваливается, богатырю надо возвращаться домой. На обратном пути встречается незнакомец, с которым он вступает в поединок. После некоторого испытания друг друга выясняется, что они братья. Встретившийся сообщает богатырю о его истинной суженой Небесной деве. Этот сюжет короткий, носит как бы пробный

условный характер, который перетекает в следующий сюжет. После известия о суженой богатырь отправляется на ее поиски, ему удается достичь своей цели и жениться на Небесной деве, но тут вступает в действие *мангадхайка*-чудовище, с целью отобрать ее для сына другого хана.

Зооантропоморфные персонажи (*мангадхай*), как установили бурятские эпосоведы, определяют мифологический характер архаического бурятского эпоса. Не лишено древних черт и сказание «Тохонин Ганса Тойлэн». В нем кульминацией является описание событий, связанных с суженой богатыря. Эпос сохранил свои древние черты в активных действиях *мангадхайки*, а также в мотивах побратимства, приемах целительства. Все это идет в русле эпической традиции.

Роль стереотипов в сюжетостроении «Тохонин Ганса Тойлэн», как это характерно для всего эпоса, также велика. В арсенале поэтических средств сказителя Б. Барнакова имеются общеэпические, интертекстуальные и ситуативные типические места, которые характерны для западнобурятской эпической традиции. Но отсутствие эпической среды и интереса к героическому эпосу со стороны слушателей определило угасание потребности к сказыванию, что и отразилось на состоянии художественной ткани улигеров сказителя. В «Тохонин Ганса Тойлэн», как и в других сказаниях Б. Барнакова, заметна путаница в именах второстепенных персонажей, сокращение описания времени первотворения, незавершенность концовок. Несмотря на это, в улигерах сказителя все еще наблюдается стабильность эпической традиции.

К вопросу стадияльной атрибуции эпического напева. Решение вопроса о характерности напева «Тохонин Ганса Тойлэн» для эхирит-булагатской традиции исполнения улигеров, традиционности

либо инновационности его мелодики значительно затрудняется из-за отсутствия полных нотировок западнобурятских сказаний и их повторных аудиозаписей. В публикациях эта эпическая традиция представлена начальными фрагментами напевов шести эхирит-булагатских улигеров⁴, самый протяженный из которых включает 82 музыкально-поэтические строки, а также четырем фрагментами эпических напевов унгинской традиции, наиболее обширный из них насчитывает 39 нотированных строк (см. об этом: (Новикова О., 2017)).

Это делает невозможным сличение этого сказания, записанного в разное время от разных исполнителей (подобное методу сплошного сличения текстов В.М. Гацака (1989, с. 4)), либо рассмотрение его в кругу эпических напевов той же сказительской традиции для оценки целостной картины сохранности эпической традиции во времени (Кузьмина Е., 2022).

Необходимо отметить, что современники оценивали исполнение Буры Барнакова как традиционное. Так, М.П. Хомонов пишет, что Б. Барнаков сказания «не говорил, а пел, как пели прежние сказители», он «остается последним исполнителем улигеров, сохранившим старинные певческие традиции» (1990, с. 4–5). Д.С. Дугаров отмечает, что «напевы Б. Барнакова отличаются эпической широтой и спокойной неторопливостью» (1995, с. 512).

Крайне важно непосредственное, внутрисемейное усвоение исполнителем эпической традиции. «...Все предки Бууры по мужской линии были певцами улигеров, знатоками устного народного творчества. По сведениям С.П. Балдаева, осенними вечерами в их доме собирался народ. Дед и отец Б. Барнакова поочередно пели или рассказывали улигеры, одноулуслики зачарованно слушали. Их молчание прерывалось, лишь когда они сами

начинали петь, очевидно, “сэг даралга” – приветствие вернувшемуся из похода эпическому герою или, наоборот, благопожелание-напутствие при выезде его в поход. Когда слушатели пели, сказители – дед Махара и отец Барнак – отдыхали, выкуривая трубку табаку» (Бурчина Д., 2013, с. 161).

Подтвердить данные наблюдения позволяет применение музыкально-компаративистского подхода, разработанного В.В. Мазепусом (2002; 2006). Этот подход предполагает сравнение культурных явлений, связанных как генетическим родством, так и ареальным сродством, на уровне их «внутренних контекстов» – ладомелодических, ритмических и других систем, «органически входящих в ткань фольклорного образца» (Мазепус В., 2006, с. 25). При этом сравниваемые феномены следует описывать в одних категориях (Мазепус В., 2002, с. 77) – и это требование должно выполняться уже на уровне их нотировок, не только письменно фиксирующих звуковое явление, но связанных «с решением <...> фундаментальной задачи сегментации музыкального материала» (Мазепус В., 2006, с. 29). О родстве явлений могут говорить как внешние их сходства (которые, однако, могут быть случайными в неродственных традициях), так и параллели между их внутренними системными свойствами.

В настоящее время напев «Тохонийн Ганса Тойлэн» возможно рассматривать, во-первых, в ряду опубликованных нотировок западнобурятских сказаний, среди которых наиболее весомым сравнительным материалом станут мелодии улигеров Б. Барнакова. Так, соотнесение «Тохонийн Ганса Тойлэн» с другими улигерами этого сказителя показывает интонационную близость их напевов. До недавнего времени считалось, что у каждого из этих сказаний «своя индивидуальная мелодия» (Дугаров Д., 1991, с. 40), однако рассмот-

рение целостной композиции «Тохонийн Ганса Төөлэн» позволяет увидеть полное либо частичное совпадение его отдельных строк с напевами других улигеров Б. Барнакова (Новикова О., 2017). Родственность материала исключает случайность данных сходств.

Напев рассматриваемого сказания мелодически сходен с эпическими напевами М.Н. Бальбурова (Дугаров Д., 1980, с. 19–20) и П.У. Степанова (Дугаров Д., 1980, с. 23–24) из Аларского района, находит частичные параллели с напевом А. Тороева из Боханского района Иркутской области (Дугаров Д., 1980, с. 128–131). Они видятся в совпадении поэтических строк с мелодическими, их повторяемости, восходяще-волнообразном мелодическом строении, тирадной организации музыкально-поэтической композиции, начале всего улигера с верхней зоны звукоряда, нижней ступени в качестве финалиса строк.

Во-вторых, напев улигера следует сравнить с другими явлениями бурятской культуры, исследованными исходя из единых методологических оснований (Мазепус В., 1993). Это, в первую очередь, песни западных и восточных бурят, а также поющие монологи героев *туур-рэлгэ* восточнобурятского эпоса. Здесь уже недостаточно ограничиться внешними мелодическими, ритмическими и другими сходствами, – напротив, необходимо сравнивать грамматические закономерности «внутренних контекстов» указанных традиций.

Основа напева «Тохонийн Ганса Тойлэн» – так называемая «неполная» пентатоника с возникающими эпизодически секундовыми ступенями *G-(a)-b-c-d-(es)*, характерная и для песен западных бурят; ладовые ступени представлены теми же типами высотных контуров, что и в песнях (Новикова О., 2014а). Благодаря свойству зонности, коренному для сибирских

культур (Кондратьева Н., 2006), интервальные расстояния между ступенями эпического звукоряда могут варьировать, порождая его высотные варианты – *G-a-c-d*, *G-b-c-d*, *G-a-h-d* и пр. Идентичность такого рода вариантов подтверждается как эпическим, так и песенным материалом и, по-видимому, относится к общим закономерностям западнобурятского музыкального фольклора (Новикова О., 2023).

В то же время, уже к 60-й строке сказания высотное положение ступеней звукоряда стабилизируется, а дрейф ступеневых зон становится незначительным. Это отличает данный напев от поющих монологов героев восточнобурятского сказителя Р.Э. Эрдынеева: зоны трех ступеней *туурэлгэ* крайне нестабильны, интервалы между ними на протяжении образца значительно меняются, напоминая якутские раскрывающиеся лады (Новикова О., 2011). Очевидно, этот дрейф осуществляется сознательно и является важным музыкально-выразительным средством, преодолевающим монотонность звучания. У Буры Барнакова в этом качестве выступает варьирование ступеневых составов суммарного звукоряда от фрагмента к фрагменту. Добавим, что в проанализированных *туурэлгэ*, как и в напевах Б. Барнакова, верхняя ступень звукоряда не используется в качестве финалиса строк.

Ладовая организация напева «Тохонин Ганса Тойлэн» характеризуется свойством конфинальности, определяющей значимость не интервального расстояния между ступенями, а количества промежуточных по звукоряду тонов. Нижняя ступень звукоряда более самостоятельна, она участвует в широких скачках, явно выделяясь среди других тонов. Такая организация ассоциируется со сходной организацией пентатонических песен восточных бурят (Новикова О., 2010).

Что касается замеченного М.П. Хомоновым сходства исполнения Б. Барнакова с шаманскими песнопениями, их единичные нотировки (Дугаров Д., 1980) показывают, что в них используются типовые песенные, а не улигерные напевы.

В-третьих, расширение сравнительного материала возможно за счет привлечения эпических традиций народов Сибири, – в частности, тувинских героических сказаний. Так, в основе тувинского сказания «Хунан-Кара», опубликованного в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», лежит широкообъемный восьмиступенный звукоряд, базирующийся, как и напев Б. Барнакова, на пентатонике с включением полутоновых ступеней, в которой функционально выделен нижний тон и ярко проявляются конфинальные закономерности (Новикова О., 2014б). Наблюдаемые в «Тохонин Ганса Тойлэн» сочетания тембров – общая звонкая, а на верхних звуках узкощелевая фонация, слабая назализация, приподнятая, и при этом опускающаяся на нижних звуках гортань – характерны и для эпоса тувинцев.

Описанные внешние сходства, а также параллели на уровне глубинной музыкально-языковой организации сравниваемых фольклорных явлений позволяют говорить о традиционности эпического напева Б. Барнакова. Добавим, что уже сама напевная манера исполнения улигера «Тохонин Ганса Тойлэн» традиционна – в противовес сказываемой, характерной для эпохи разрушения эпоса. Тем не менее высказанные наблюдения дают дополнительные объективные основания для оценки улигеров Б. Барнакова как традиционных явлений этножанровой панорамы Сибири, подтверждают вывод об их хорошей сохранности, сделанный на основе анализа типических мест и сюжетных мотивов в эпическом репертуаре исполнителя (Кузьмина Е., 2020,

с. 292). Таким образом, публикация улигеров «Осодор Мэргэн» и «Тохонойн Ганса Тойлэн» в серии «Памятники фолькло-

ра народов Сибири и Дальнего Востока» уместна и необходима, так как позволит увидеть движение эпоса бурят во времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Арбан табан наһанда үтэлһэн Гургалдай («В пятнадцать лет повзрослевший Гургалдай», ф. 23, оп. 1, д. 31); Найтал Мэргэн («Найтал Мэргэн», ф. 23, оп. 1, д. 36), Нарин Хүзүүн Гүлдэмэй («Тонкошей Гүлдэмэй», ф. 23, оп. 1, д. 33), Тохонойн Ганса Төлэн («Тохоня единственный [сын] Тойлэн», ф. 23, оп. 1, д. 32), Урбөөни гурбан басаган («Три дочери Урбона», ф. 23, оп. 1, д. 37) и Эрхэбшэ Мэргэн хүбүүн («Эрхэбшэ Мэргэн молодец», ф. 23, оп. 1, д. 35).

² Серебряная коновязь: Бурятские улигеры / пер. с бурят. В. Бояринова; предисл. М. Хоимонова. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1990. 109 с.

³ ЦВРК, ф. 36, оп. 1, д. 231.

⁴ Напевы четырех из шести улигеров, в том числе «Тохонойн Ганса Тойлэн», записаны от Буры Барнакова (Дугаров Д., 1980, с. 172–191).

ЛИТЕРАТУРА

Бурчина Д.А. Эхирит-булагатские эпические традиции в улигерах Бууры Барнакова // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 159–165.

Гацак В.М. Устная эпическая традиция во времени. Исторические исследования поэтики. М., 1989. 256 с.

Дугаров Д.С. Бурятские народные песни: в 3 т. Т. 3: Песни западных бурят. Улан-Удэ, 1980. 280 с.

Дугаров Д.С. Напевы бурятских улигеров // Абай Гэсэр могучий. Бурятский героический эпос. М., 1995. С. 505–524.

Дугаров Д.С., Шейкин Ю.И. О музыке эхирит-булагатского эпоса // Бурятский героический эпос. Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон. Новосибирск: Наука, 1991. С. 38–54.

Кондратьева Н.М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 2. М., 2006. С. 31–41.

Кузьмина Е.Н. Сказитель и эпическая традиция: улигеры Буры Барнакова // Научный диалог. 2020. № 6. С. 283–301.

Кузьмина Е.Н. Поэтика бурятских сказаний на стадии угасания эпической традиции // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 9–20.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии. Новосибирск, 1993. 48 с.

Мазепус В.В. Основания музыкальной компаративистики: свидетельства родства некоторых тюркских песенных традиций // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 76–82.

Мазепус В.В. Комплексная текстология как методологическая проблема современного этномузыковедческого исследования (к постановке вопроса) // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 2. М., 2006. С. 24–30.

REFERENCES

Burchina, D.A. (2013), "The Ekhirit-Bulagat epic traditions in the Uligers by Buura Barnakov", *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Buryat State University], no. 10, pp. 159–165. (in Russ.)

Chagdurov, S.Sh. (1984), *Stihoslozhenie Geseriady* [The versification of the Geseriada], Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, Ulan-Ude, 128 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1980), *Buryatskie narodnye pesni: V 3 t. T. 3: Pesni zapadnykh buryat* [Buryat folk songs in 3 vols. Vol. 3. Western Buryat songs], Ulan-Ude, 280 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1995), "The melody of Buryat uligers", *Abai Geser moguchij. Buryatskii geroicheskii epos* [Abai Geser mighty. Buryat Heroic epic], Moscow, pp. 505–524. (in Russ.)

Dugarov, D.S., Sheikin, Yu.I. (1991), "About the music of the Ekhirit-Bulagat epic", *Buryatskii geroicheskii epos. Alamzhi Mergen molodoi i ego sestritsa Agui Gohon* [Buryat heroic epic. Alamji Mergen Young and his sister Agui Gohon], Nauka, Novosibirsk, pp. 38–54. (in Russ.)

Gatsak, V.M. (1989), *Ustnaya epicheskaya traditsiya vo vremeni. Istoricheskie issledovaniya poetiki* [Oral epic tradition in time. Historical studies of poetics], Moscow, 256 p. (in Russ.)

Khomonov, M.P. (1990), "Treasures of folk wisdom", *Serebryanaya konoviaz': buryatskie uligery* [Silver hitching post: Buryat uligers], Ulan-Ude, pp. 3–12. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2006), "To the concept of pitch organization for traditional music: new theoretical and technological approaches", *Pervyi Vserossiiskii kongress fol'kloristov* [The first all-Russian Congress of folklorists], Moscow, vol. 2, pp. 31–41. (in Russ.)

Kuz'mina, E.N. (2020), "Narrator and epic tradition: Uligers of Bura Barnakov", *Nauchnyi dialog* [Scientific dialogue], no. 6, pp. 283–301. (In Russ.).

Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят. Новосибирск: Окарина, 2010. 180 с.

Новикова О.В. Звуковысотная организация восточнобурятских түүрэлгэ // Музыковедение. 2011. № 5. С. 33–38.

Новикова О.В. Звуковысотные структуры в народных песнях западных бурят Кабанского района Республики Бурятия // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2014а. № 2. С. 81–96.

Новикова О.В. Ладомелодические закономерности в тувинском героическом сказании «Хунан-Кара» // Вопросы этномузыкознания. 2014б. № 2. С. 108–119.

Новикова О.В. Музыкальная организация бурятского эпоса: итоги и открытия // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1. С. 44–49.

Новикова О.В. Методика ладового анализа бурятского эпического сказания «Тохонойн Ганса Төөлэн» // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 124–137.

Хомонов М.П. Сокровища народной мудрости // Серебряная коновязь: бурятские улигеры. Улан-Удэ, 1990. С. 3–12.

Чагдуров С.Ш. Стихосложение Гэсэриады. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1984. 128 с.

Kuz'mina, E.N. (2022), "Poetics of the Buryat epics at the decline stage of the epic tradition", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian philological journal], no. 4, pp. 9–20. (In Russ.)

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskii podkhod v kul'turologii* [Universal-grammatical approach in culturology], Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (2002), "The foundations of musical comparative studies: evidence of kinship of some Turkic song traditions", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian philological journal], no. 1, pp. 76–82. (In Russ.)

Mazepus, V.V. (2006), "Complex textology as a methodological problem of modern ethnomusicological research (to raise the question)", *Pervyi Vserossiiskii kongress fol'kloristov* [The first all-Russian congress of folklorists], Moscow, vol. 2, pp. 24–30. (In Russ.)

Novikova, O.V. (2010), *Pentatonika v pesennoi traditsii buryat* [Pentatonics in the Buryat song tradition], Okarina, Novosibirsk, 180 p. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2011), "Pitch organisation in the East Buryatian tuurelge", *Muzykovedenie* [Musicology], no. 5, pp. 33–38. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2014а), "Sound-pitch structures in folk songs of the Western Buryats of the Kabansky district of the Republic of Buryatia", *Yazyki i fol'klor korennnykh narodov Sibiri* [Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia], no. 2, pp. 81–96. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2014b), "Modal-melodic regularity in the Tuvan heroic epos «Hunan-Kara»", *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [Questions of ethnomusicology], no. 2, pp. 108–119. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2017), "Musical organization of the Buryat epic: results and discoveries", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], no. 1, pp. 44–49. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2023), "Methodology of modal analysis of the Buryat epic «Tokhonoin Hansa Tөөlэн»", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 124–137. (in Russ.)

Сведения об авторах

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН (Новосибирск)

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Кузьмина Евгения Николаевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН (Новосибирск)

E-mail: kuzmina.evgenia2010@yandex.ru

Authors Information

Olga V. Novikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Docent of the Department of the Musical Education and Enlightenment Chair at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, employee of the Sector of Folklore of the Peoples of Siberia, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Evgeniya N. Kuzmina, D. Sc. (Philology), Professor, Head of the Sector of Folklore of the Peoples of Siberia, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: kuzmina.evgenia2010@yandex.ru

Поступила в редакцию 25.08.2023

После доработки 31.10.2023

Принята к публикации 16.11.2023

Received 25.08.2023

Revised 31.10.2023

Accepted for publication 16.11.2023

ИЗУЧЕНИЕ ПЕСЕННОЙ СИЛЛАБИКИ В РАБОТЕ Х. ПААСОНЕНА: «О СТРОЕ СТИХА МОРДОВСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» (перевод с немецкого языка, II часть)

П.С. Шахов¹, В.Г. Тельминов², Н.В. Леонова³

¹ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

² Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, 109028, Российская Федерация

³ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Вниманию читателей предлагается перевод с немецкого языка второго раздела статьи Хейкки Паасонена «Über den Versbau des mordwinischen Volksliedes» / «О строе стиха мордовских народных песен» (Finnisch-ugrischen Forschungen. 1910. В. 10). В первом ее разделе, перевод которой опубликован ранее, Паасонен систематизирует метрические формы мордовской народной поэзии и устанавливает их силлабическую природу. Во второй части он приводит сопоставительные данные по русскому и украинскому песенному фольклору, а также размышляет о происхождении мордовской силлабики. Несмотря на вероятностный характер ряда заключений Паасонена, полученные им результаты и выводы в определенной степени координируют с этномузыкологическими наблюдениями последних лет, о чем свидетельствуют работы Е.А. Дороховой и М.Г. Кондратьева, основные положения которых приводятся в настоящей статье. Исследование Хейкки Паасонена открывает перспективу дальнейшего сравнительного изучения мордовского и восточнославянского песенного фольклора, в том числе процессов взаимодействия русских и финно-угорских фольклорных традиций, используя в исследовании не только словесный, но и музыкально-стилевой компонент сравнительного анализа.

Ключевые слова: мордовская фольклористика, Хейкки Паасонен, песенный текст, силлабический стих, сравнительные исследования

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шахов П.С., Тельминов В.Г., Леонова Н.В. Изучение песенной силлабики в работе Х. Паасонена: «О строе стиха мордовских народных песен» (перевод с немецкого языка, II часть) // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 84–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-84-96.

THE STUDY OF SONG SYLLABICS IN THE WORK OF H. PAASONEN'S: "ON THE VERSE STRUCTURE OF THE MORDOVIAN FOLK SONGS" (translation from German, second part)

P.S. Shakhov¹, V.G. Telminov², N.V. Leonova³

¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

² National Research University "Higher School of Economics", Moscow, 109028, Russian Federation

³ M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. We offer a German-to-Russian translation of the second part of Heikki Paasonen's article titled "Über den Versbau des mordwinischen Volksliedes" (On the Structure of Mordvin Folk Lyrics) published in 1910, in *Finnisch-ugrischen Forschungen*, vol. 10. The first part is published earlier, where Paasonen systematizes the metrical forms of Mordovian folk poetry and establishes their syllabic nature. In the second part, he provides comparative data on Russian and Ukrainian song folklore, and also reflects on the origin of Mordovian syllabics.

Some of Paasonen's conclusions are probabilistic in nature. But the results he obtained correlate to some extent with the ethnomusicological observations of recent years. This is evidenced by the works of E. Dorokhova and M. Kondratiev, the main theses of which are presented in this article. Heikki Paasonen's research will contribute to the further comparative study of Mordovian and East Slavic song folklore, including the study of the processes of interaction between Russian and Finno-Ugric folklore traditions. It is important to use, in addition to verbal, also the musical and stylistic component of comparative analysis.

Keywords: Mordvin folklore studies, Heikki Paasonen, song lyrics, syllabic verse, comparative studies

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

For citation: Shakhov, P.S., Telminov, V.G., Leonova, N.V. (2023), "The study of song syllabics in the work of H. Paasonen's: «On the verse structure of the Mordovian folk songs» (translation from German, second part)", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 84–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-84-96.

Хейкки Паасонен первым из финских ученых подробно исследовал структуру и метрику мордовской народной поэзии. Его наблюдения за метрической структурой мордовских песен позволили установить их всеобщую силлабичность и выявить устойчивые метрические формы, отличающиеся длиной стиховой строки (от 7 до 17 слогов) и набором слоговых групп. В первой половине работы «О строе стиха мордовских народных песен»¹, перевод которой опубликован ранее (Шахов П., 2023), Х. Паасонен систематизировал и подробно описал метрические формы мордовской народной поэзии, приводя примеры из собранных им самим эрзянских и мокшанских песен. Вторую половину исследования, перевод которой представлен в приложении к настоящей статье, ученый посвятил поиску соответствий мордовским стиховым формам в восточнославянском песенном фольклоре (русском и украинском).

В основу объяснения тотальной силлабичности стиха мордовских песен Х. Паасонен положил идею заимствования, что согласуется с историко-этнографическими и языковыми данными о тесных контактах мордвы с русским народом. Цитируя работы Ф. Корша и Е. Линева о том, что силлабика не характерна для русского фольклора, а также используя результаты своего сравнительного исследования, Х. Паасонен утверждает, что стихи мордовских народных песен имеют больше общих черт с украинской народ-

ной поэзией, что трудно объяснить с географической точки зрения. В связи с этим он «пришел к несколько искусственному заключению» о заимствовании мордвой силлабического типа метрики в XVII в. от малороссов «через южных русских, у которых позже этот тип исчез» (Хакамиэс П., 1995, с. 18).

Мордва – наиболее крупный финно-угорский этнос (после финнов, венгров и эстонцев), долгое время проживающий в тесном контакте с русскими, что делает особо значимым сравнительные исследования стиха мордовской песни как в финно-угорском, так и восточнославянском контекстах.

Ряд исследователей финско-карельской поэзии (Матти Кууси и Микко Корхонен) стараются найти в структуре мордовского стиха прототип калевальского метра, а Пентти Лейно, напротив, считает, что обобщенный уровень общности мордовской метрической системы с финско-карельским метром недостаточен для доказательства их родства (Хакамиэс П., 1995, с. 18).

Исследование Х. Паасонена открывает перспективу последующего сравнительного изучения мордовского и восточнославянского песенного фольклора, в том числе процессов взаимодействия русских и финно-угорских фольклорных традиций². По меткому замечанию ученого, высказанному в последнем абзаце своей работы, в дальнейшем следует привлекать не только словесный, но и музы-

кально-стилевой компонент сравнительного анализа, поскольку народная поэзия неотделима от пения, а метрические формы могут передаваться от одного народа к другому вместе с мелодиями. В отечественной музыкальной фольклористике имеется определенный опыт изучения данной проблематики, представленный в работах Л.Б. Бояркиной, И.И. Земцовского, Н.Н. Гиляровой, Т.М. Ананичевой и др.

Некоторые аспекты теории Паасонена, связанные с южнорусским заимствованием мордовской силлабики, оцениваются как «проблематичные» (Хакамиэс П., 1995, с. 18), что в целом согласуется с дискуссионной проблемой современной науки, к которой относится вопрос о наличии финно-угорского субстрата в южнорусской народной культуре, о чем упоминает этномузыколог Е.А. Дорохова в работе, посвященной поиску мордовских параллелей в южнорусском музыкальном фольклоре (2008, с. 205). Основными источниками ее сравнительного этномузыкологического исследования стали материалы из серии «Памятники мордовского народного музыкального искусства» и собственные записи, сделанные в русских селах Курской, Белгородской и Харьковской областей. В процессе сравнения на уровне ритмики и звуковысотной организации напевов южнорусских и мордовских фольклорных традиций (лад, мелодическая композиция, многоголосная фактура) ею обнаружены разноуровневые сходства структурных параметров. Большое количество выявленных совпадений в разных культурных традициях объясняется наличием интенсивных контактов между славянским и финно-угорским населением на юге Восточно-Европейской равнины, в осо-

бенности на территории бассейна верхнего Дона (Дорохова Е., 2008, с. 214–215). Более сложное объяснение заключается в том, что южнорусская песенная традиция верховьев Северного Донца является переселенческой традицией позднего формирования, возникшей на степных окраинах Московского государства в первой половине XVIII в., и относится исследовательницей к особой типологической группе «очаговых» песенных систем или этнокультурных «островов», для которых характерно обособление звукового мира от инокультурного окружения и сохранение метропольных стилизованных признаков, которые, возможно, имеют иноэтническое (мордовское) происхождение (Дорохова Е., 2008, с. 217)³.

В рамках сравнительного исследования музыкально-поэтических систем двух финно-угорских народов (мордвы и марийцев) М.Г. Кондратьев пришел к выводу, что по ряду стилизованных параметров мордовская фольклорная традиция не вписывается в типологию Волго-Уральской музыкальной цивилизации, а приближается к соседней Днепровско-Волжской историко-этнографической области (по терминологии Р.Г. Кузеева), расположенной юго-западнее и представленной южнорусской музыкально-поэтической системой (Кондратьев М., 2020, с. 15).

Очевидно, что этномузыкальные исследования Е.А. Дороховой и М.Г. Кондратьева каждое по-своему в некотором отношении дополняют полученные более 100 лет назад наблюдения и выводы финского ученого Х. Паасонена и подтверждают перспективность дальнейших сравнительно-сопоставительных типологических исследований восточнославянского и мордовского фольклорного материала.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Паасонен Х.

О строе стиха мордовских народных песен [II часть]⁴

Так откуда же возникли эти полиморфные, но в основных своих чертах однотипные силлабические стихотворные структуры и строй стиха, которые имеют особое значение на территории расселения финно-угорских народов?

В глаза бросается сходство между основными силлабическими стихотворными метрами в поэзии мордвы и в поэзии большинства славянских народов. Часто похожими являются даже отдельные особенности в делении строки на слоговые группы. Таким образом, генетическое родство мордовского и славянского стихотворного строя – вне всякого сомнения. Неясным остается лишь вопрос о том, какими средствами и когда произошло заимствование мордвой силлабического стихосложения у славян и в какой степени различные его формы у мордвы являются прямыми заимствованиями, а в какой развитии на основе заимствованной традиции.

С точки зрения этнографических и исторических связей мордвы единственными возможными посредниками в передаче традиции силлабического стиха могли быть два славянских народа: великорусский и малорусский.

Один из выдающихся исследователей в области славянской стихотворной метрики Ф. Корш пишет: «Все Славяне, кроме Великорусов, Белорусов, Словенцев и Лужичан, пользуются так называемым слоговым (силлабическим) стихосложением, т.е. основанным на счете слогов»⁵. Кроме того, «растяжимость» некоторых строк⁶ также рассматривается как отличительная черта русской народной песни⁷. Исходя из вышесказанного, может показаться весьма сомнительной версия о заимствовании мордвой своего ярко выраженного силлабического стихосложения у великорусского народа.

Однако стоит учитывать и тот факт, что мордва на протяжении многих веков постоянно соседствовала и всячески контактировала именно с великорусским народом, чему красноречиво свидетельствует наличие огромного количества русских заимствованных слов в языке мордвы, в то время как общение мордвы с малорусским народом, даже если и происходило, должно было быть во всех отношениях гораздо более ограниченным и слабым; и, действительно, мы не видим сколько-нибудь заметного числа малорусских корней в языке мордвы.

Есть еще один, по-видимому, не всегда вполне учитываемый факт, что в русской народной поэзии разных великорусских областей, очевидно, существуют и такие песни, которые, по крайней мере частично, имеют силлабическую структуру и даже с таким же равномерным членением стиха, который можно найти у малороссов. К сожалению, насколько мне известно, не существует ни одного общего труда, посвященного обзору силлабического стихотворного размера, встречающегося в великорусской народной поэзии. Чтобы восполнить этот недостаток, я решил проанализировать некоторое количество сборников русского фольклора, хоть и в ограниченном объеме. Названия использованных сборников приведены ниже⁸:

<i>Истомин – Некрасов</i>	40 народных песен села Барятина, собранных Песенной экспедицией Императорского русского географического общества в 1899 г. / Записали: слова Ф.М. Истомин, напевы И.В. Некрасов. СПб.: Филиппов, ценз. 1902. 88 с.
<i>Колосов</i>	Заметки о языке и народной поэзии в области северно-великорусского наречия / [Соч.] М.А. Колосова // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. Т. 17. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1877. 343 с.
<i>Кохановская I</i>	Несколько русских песен // Русская беседа. М., 1860. Кн. 1. С. 41–132.
<i>Кохановская II</i>	Остатки боярских песен // Русская беседа. М., 1860. Кн. 2. С. 71–142.

- Линева* Великорусские песни в народной гармонизации / записаны Е. Линевой; текст под ред. акад. Ф.Е. Корша. Вып. 1–2. СПб.: Изд. Имп. акад. наук, 1904–1909.
- Пальчиков* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии Н. Пальчиковым. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 1896. 276 с.
- Сахаров* Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Т. 1. 3-е изд. СПб.: Тип. Сахарова, 1841. 602 с.
- Шейн* Русские народные песни, собранные П.В. Шейном. Ч. 1. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1870. 568 с.

В нашем распоряжении есть обстоятельное исследование Неймана о силлабическом стихосложении малорусской народной песни, напечатанное в журнале «Киевская старина»⁹, которое основано на многочисленных сборниках песен (Антонович и Драгоманов¹⁰, Лавренко¹¹, Лысенко¹², Мошинская¹³, Чубинский), из числа которых я смог воспользоваться только теми песнями, что были записаны П.П. Чубинским¹⁴.

Поэтому в настоящем исследовании мне придется ограничиться тем, что я каждый раз, когда пойдет речь о строении стиха малорусских песен, буду приводить только один пример из собрания Чубинского, а заинтересованных в дальнейших примерах читателей между тем буду отсылать к Нейману, который в названном выше исследовании приводит многочисленные свидетельства из различных сборников¹⁵.

В дальнейшем нам надлежит изучить на основе этих материалов, насколько точные аналогии прослеживаются между мордовским стихосложением в его разнообразных формах и малорусским и великорусским фольклором.

* * *

Абсолютно схожим [с мордовским] является **7-слоговой** вариант размера (4+3).

Малорус.	Я по полю ходила,
Нашъ панойко- виноградъ	По чистому гуляла.
Сіавъ жито черезъ ладъ,	Я бѣлый ленъ сѣяла,
Головойку торбувавъ,	Посѣявши полола
Поки съ поля позбіравъ;	(Калужская губ.; Шейн, с. 144)
А ми свою клонили,	
Поки жито пожали.	Соловюшекъ, соловей,
(Чубинский III, с. 231)	Молоденькой, молодой,
	Гдѣ-жъ ты леталъ, вылеталъ?
	Во садукѣ, во саду
	(Тульская губ.; Истомин–Некрасов, № 7)
Рус.	
На горущѣ калина,	У насъ было на Дону,
Под горою малина.	Во стекляномъ городу,
Там дѣвушка гуляла,	Слетались галыньки,
Калинушку ломала,	За галками сизъ соколъ
Во пучечки вязала	((Уфимская губ.; Пальчиков, № 105,
(Олонецкая губ.; Колосов, с. 179–180;	ср. № 8). Ср. также Кохановская I, с. 75)
22 строки)	

Обе разновидности мордовского **8-слогового** размера равным образом встречаются в малорусских и в русских (вариант б) песнях, хотя я располагаю свидетельствами этой формы только из Курской губернии.

Малорус.	До батенька говорила:
а) 4+4	Мій батеньку, голубоньку,
Ой на річці на Ордани,	Ой забири біль біленьку
Тамъ Мариса біль білила,	(Чубинский III, с. 468)

б) 5+3

Ой тамъ на горі | димъ та димъ,
Тамъ соловейко гніздо звивъ.

Да всю ніченьку не вסיпавъ,

Собі галочку прикликавъ:

«Ой чи будешъ ти жоною,

Моімъ діточкамъ слугою?»

(Чубинский, III, с. 177, ср. с. 139 (№ 42),
с. 150 (№ 56) и др.)

Рус.

а) 4+4

Вечор наша | кенарейка

Шибко, громко в саду пѣла,

Какъ заутра кенарейки

Не слыхать то ее стало, –

Она пѣти перестала:

Вѣрно к пташкѣ кенарейкѣ

Соколы то прилетали,

Што с собою ее взяли

(Свадебная песня из Олонецкой губ.;
Колосов, с. 150)

Утенушка | луговая,

Ну-жь и что-жь и луговая,

Халанский¹⁶ заявляет, что нашел этот размер в одном месте «Слова о полку Игореве».

В одном старорусском литературном произведении, в песне, где описывается захват Смоленска [Россией] в 1654 г., присутствует тот же самый метр:

Крікнулъ шрелъ | бѣлшй, славншй,

Вшюеть царь православншй

[Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников Императорской Публичной библиотеки / сост. А.Ф. Бычковым. С. 227. Цит. по Халанскому, в указанном выше труде, с. 769]

б) 5+3

Я по улицѣ | ходила,

Я полынь-траву ломила;

Животинушку сбирала,

Ахъ я съ вечера да до куръ

(Курская губ.; Кохановская I, с. 97)

Наиболее редко используемый в мордовском фольклоре **9-слоговой** вариант стиха в малорусских песнях, согласно Нейману [с. 609], встречается в форме 5+4 (ср. мордовский вариант 4+5), например:

Ой розвивайся, | сухій дубе,

Бо вже на тебе морозъ буде.

А я морозу не боюся

(Чубинский III, с. 206)

Деятислоговой размер, однако, встречается также в виде 4+5, причем в той или иной песне он используется попеременно с восьмислоговым:

Ой матусю, | ты не гай мене,

Въ далеку дорогу выряжай мене.

Теперь нічка та темненькая <...>

Молодушка молодая,

Ну-жь и что-жь и молодая

И гдѣ была побывала?

(Тульская губ.; Истомин–Некрасов, № 11, 18
строк)

За рѣкою | за быстрою

Лѣса стоятъ дремучіе,

Во тѣхъ лѣсахъ огни горять,

Огни горять великіе,

Вокругъ огней скамьи стоятъ,

Скамьи стоятъ дубовыя

(далее размер колеблется)

(Тульская губ.; Сахаров, с. 16)

Шла утушка | бережечкомъ,

Шла сѣрая по крутому,

Вела дѣтей за собою,

И малаго, и большого,

Середняго и меньшого

((Уфимская губ.; Пальчиков, № 31, ср. там же
№ 16, 23). Ср. также – Кохановская I, с. 71–72;
Кохановская II, с. 88, 98–99)

Іхав козакъ та дорогою

(Нейман, с. 612; из собрания песен Антоновича и Драгоманова)

Вариант 4+5 (как, кстати, и первый рассмотренный нами вариант, 5+4), как кажется, присутствует также и в русском фольклоре.

Абсолютно регулярный и правильный девятислоговой размер (в варианте 4+5) встречается в песне № 5 сборника Пальчикова (если не обращать внимания на строки с повторами):

Какъ по морю (2), какъ по морю, морю синему (2)
Плыла лебедь (2), плыла лебедь съ лебедятами. (2)
Гдѣ ни взялся (2), гдѣ ни взялся младъ ясенъ соколъ, (2)
Убилъ ушибъ (2), убилъ ушибъ лебедь бѣлую (2)

((15 строк). Ср. песни № 21, 57)

10-слоговой размер встречается в двух вариантах, оба из которых идентичны соответствующим мордовским (в изученном мной русском фольклоре вариант б был только в песнях из Курской губ.).

Малорус.

а) 5+5

А въ полі, въ полі, | й у виноколі,
Стоять намети зъ білого шовку;
А въ тіх наметахъ все столи стоять;
Все столи стоять позастилани

(Чубинский III, с. 277)

б) 4+6

Ой тихая | да й улиця, тиха,
Нема мого вірного жениха.
А ще жь вона да тихшая буде,
Якь мій милий у дорозі буде

(Чубинский III, с. 166)

Рус.

а) 5+5

Не соколъ летить | по поднебесью,
Не соколъ ронить сизы перушки
(Тульская губ.; Шейн, с. 302–303)

Какъ подь рощею, | подь зеленою,
Тутъ и спалъ, лежалъ, добрый молодець,

Передъ нимъ стоитъ красна дѣвушка,

Говорить она красну молодцу

(Калужская губ., Шейн, с. 135–136)

<...> Буди жар горять, | разливаются,

Што за эти ли кудри русый

Государь ево хочет жаловать

Тремя городам, тремя славными:

Первым городом – славным Питером

(Свадебная песня из Новгородской губ., часть песни имеет нерегулярный размер, Колосов, с. 49)

Еще кто у насъ | большимъ бариномъ,

Еще кто у насъ воеводою,

Воеводою, воеводитиъ.

Тимофей сударь большимъ бариномъ

((Уфимская губ.; Пальчиков, № 99; ср. № 33, 100б, 102). Ср. также: Истомин–Некрасов, № 9, 10, 31, 33 (Тульская губ.); Линева, вып. 1, № 22 (Новгородская губ.); Кохановская I, с. 44, 52, 53, 65, 73–74 (Курская губ.))

Данный размер можно наблюдать даже в русских былинах, ср., например, сб. Халанского, с. 772; Корш¹⁷, с. 38.

б) 4+6

Не сонъ мою | головушку клонить,
Хмѣлинушка въ головушкѣ бродить:
Бродить, бродить да вонъ не выходить.
Пойду млада, я вдоль долиною,
Сломлю, сломлю вербу съ калиною.

(Курская губ.; Кохановская I, с. 127)

Что касается **11-слоговой** строки, то вариант а: 4 + 4 + 3 характерен как для русского, так и для малорусского фольклора.

Малорус.

Оте жь тобі, | нашъ паноньку, | обжинокъ –
Та не жалуй сто талярівъ на вінокъ.
Оте жь тобі, нашъ паноньку, обжинки –
Та не жалуй челядонці горілки.

(Чубинский III, с. 245)

Рус.

[Какъ на горѣ калина,
Какъ на горѣ, | сиротынька, | калина
[Въ полугорѣ малина,
Въ полугорѣ, сиротынька, малина.
[Тутъ дѣвынька гуляла]

Сиротинка тутъ дѣвынька гуляла. [Калинушку ломала,] Калинушку, сиротынька ломала (в общей сложности в этой песне 19 11-слоговых строк). (Уфимская губ.; Пальчиков, № 109)	По рѣчушкѣ по быстренкой рой плыветь. Подруженьки Анисью-свѣтъ кликали (Курская губ., Кохановская I, с. 82; ср. там же с. 80, 85, а также Кохановская II, с. 92–93)
---	--

Версия б): 4+3+4 данного размера из мордовского фольклора присутствует также в одной русской песне из Курской губернии [Кохановская I, с. 63], однако там он встречается наряду со строками, которые делятся по схеме 3+4+4:

Цвѣли, цвѣли цвѣтики да поблекли: Любить меня милый другъ да покинуть. <...> На малое времячко, на часочекъ. <...> Недѣлюшка кажется за годочекъ.	Поѣхалъ мой милый другъ въ городочекъ <...> За мою русою за косою, За мою дѣвичью красотою.
--	--

Третий вариант мордовского 11-слогового размера: 5+3+3 можно сопоставить с малорусской формой 5+6, которая, согласно Перетцу¹⁸, используется в старых малорусских литературных произведениях XVII в. и позднейшего времени, например:

Труда сущаго | в писаніи знати
не можетъ, иже самъ не вѣсть писати;
Мнить быти легко писанія дѣло:
три перста пишутъ, а все болит тѣло.

Из трех вариантов **12-слогового** размера, которые можно найти у мордвы: а) 4+4+4; б) 4+5+3; в) 5+4+3, лишь последний примерно соответствует похожей малорусской версии (5+7), если, конечно, Нейман дал исчерпывающее описание малорусским 12-слоговым размерам:

Малорус.

Ой, ты богачу, | я-жь тебе давно знаю, –
Не сватай мене, бо я корівъ не маю.
(Нейман, с. 611; из собрания песен Лысенко, т. III, № 10)

Рус.

В русском фольклоре, кроме вышеназванной формы (5+4+3), которая приведена у Кохановской (I, с. 82–83) (Курская губ.):

<...> Не вечернею | Ивановна | устекла:
На высокъ теремъ серебрянымъ зернушкомъ,
Покатилася по застолью яблочкомъ,
Закатилася люту свекру за рукавъ

есть еще один общий с мордовским вариант 12-слогового размера: 4+4+4, который встретился в том же самом сборнике песен (с. 130–131):

Вылетала | голубина | на долину,
Выроняла сизо перо на равнину. <...>
– «Ой, ты спишь ли, моя радость, или слышишь?
Не словечка со мной, радость, не промолвишь!»

Песня с таким же вариантом размера приведена и у Пальчикова, № 122 (Уфимская губ.), хотя в ней также много строк с нерегулярным размером:

<...> У меня ли | молоденьки | старичище,
Не пускаетъ старичище на игрище.
Я уходомъ отъ старого уходила,
Подъ полою цвѣтно платье уносила,
Я бѣлильца, я румянцы во карманахъ,
У сосѣда подъ навѣсомъ одѣвалась

Что касается **14-слогового** размера, то существует лишь одна форма общая для мордвы и рассматриваемого здесь материала: 4+4+5, которая соответствует мордовскому варианту а.

Малорус.

Якъ сібъ комаръ | на маковці, | весь макъ
обламавъ,

Тільки одну да маковку да й обминувавъ
(Чубинский III, с. 173)

Рус.

Налетѣли, | налетѣли | гуси лебеди,
Возмутили, возмутили воду свѣжую. <...>
Во садику, во зеленомъ соловушка спить,
Никто ее, никто ее не можетъ будить

(Курская губ.; Кохановская II, с. 86–87; Кохановская I, с. 111)

<...> Всѣ новыя | воротечки | растворя стоятъ,
Хрустальныя стеколышки выставлены,
Попы его священники во черныхъ ризахъ,
Его жена Марусенька во гробѣ лежитъ.
Что во гробѣ-то она лежитъ, на столѣ
стоитъ.

(Тульская губ.; Истомин–Некрасов, № 29; ср. также с № 17)

Ты стой, верба, | стой, развейся! | Ахъ ра-
нымъ рано!

Ранымъ рано стой, развейся! Душа ль моя!
Къ нашей вербы будутъ гости. Ахъ ра-
нымъ рано!

(Свадебная песня, Тульская губ.; Шейн, с. 431–432)

Калинушка, | малинушка, | лазоревый
цвѣтъ!

Веселая бесѣдушка, гдѣ батюшка пьетъ;
Онъ пить не пьетъ, голубчикъ мой, за
мною молодой шлетъ,

Ужъ я млада, младешенька замѣшкалася
(«Семицкая», Тверская губ.; Шейн, с. 396)

Какъ подѣ лѣсомъ, | подѣ лѣсочкомъ | тра-
ва шелкова.

По этой по травинкѣ молодець гулялъ.

Тутъ и молодець гуляетъ, во скрипку
игратъ.

Онъ во скрипочку играетъ, невѣсть выбирать.
Здравствуй дѣвка, здравствуй красна,
поди за меня.

(Уфимская губ.; Пальчиков, № 25 [третья
и четвертая строки следуют схеме: 8+5],
ср. с № 56)

Судя по всему, в мордовских песнях совершенно отсутствует **14-слоговый** размер, очень часто встречающийся в малорусском фольклоре (поделенный по схеме: 8+6 [или же 4+4+6], ср. Нейман, с. 621, 627–628, Халанский, вышеук. труд, с. 775–776), который также можно видеть у русских (см., например, Пальчиков, № 67; Истомин–Некрасов, № 5 (12, 13); Кохановская I, с. 68, 69).

Характерный для малорусского фольклора **15-слоговой** размер (5+4+6, см. Нейман, с. 613) не соответствует ни одной из мордовских 15-слоговых форм: а) 4+4+4+3; б) 5+5+5.

Однако мордовский вариант а можно сравнить с похожей русской формой 8+7 (соответствует 4+4+7)¹⁹:

Рус.

Ужъ вы вздохи, мои вздохи, | вы тяжелые
мои,

Вы летите мои вздохи, ужъ куда я васъ
пошлю.

Пошлю я васъ ко милому, кого я вѣрно
люблю

(Тульская губ.; Истомин–Некрасов, № 28)

<...> Течетъ рѣчка, течетъ быстра | мать
широкая Уфа.

Какъ по этой-ли по рѣчкѣ лѣгка лодочка
плыветъ.

Какъ по той-ли лѣгкой лодкѣ все казачень-
ки сидятъ

(Рекрутская песня, Уфимская губ.; Пальчиков, № 75; ср. там же, солдатская песня № 77)

Обоим вариантам мордовского **16-слогового** размера: а) 5+5+5+1; б) 4+4+4+4 можно найти аналогии в числе соответствующих малорусских форм.

Малорус.

а) 5+5+6

Ты на тімъ боці, | я на сімъ боці – | обоє
надъ водою.

Не суди жъ ти мене, серденько мое, стоячи
за другою.

(Чубинский III, с. 175)

б) 8+8 (или же 4+4+4+4)
<...> Де я вчора жито жала, | вчора й вечір
утеряла.

<...> Чогось моя женишина та смутная й
невесела.
(Нейман, с. 631; из собрания Лысенко, т. 1, № 28)

Последний из рассматриваемых нами вариантов использован в следующей русской песне:

Рус.
Какъ у насъ было на Волгѣ: | не чернымъ-то
зачернѣлось,
Не чернымъ-то зачернѣлось, не бѣлымъ-
то забѣлѣлось.
<...> Что не громъ на Волгѣ грянулъ.

Стенька Разинъ слово молвить,
Стенька Разинъ слово молвить: вы ребята
не робѣйте,
Вы гребите, не робѣйте, своей силы не
жалѣйте
(Уфимская губ.; Пальчиков, № 41)

17-слоговой размер, который есть только в одной мокша-мордовской песне (5+5+4+3) встречается в похожем виде (5+5+7) также и в малорусском фольклоре:

Понеділковавъ | сімъ понеділівъ, | восьмью неділлѣчку.
<...>

Хочь м'ягко спати, важко здихати, що ні съ кимъ розмовляти.

Милого ложа – міхъ да рогожа, то мені постіль гожа

(Чубинский, V, с. 21)

* * *

Из всего вышесказанного со всей очевидностью следует, что все мордовские песенные силлабические размеры различной длины имеют аналоги в малорусских песнях, причем соответствие наблюдается в большинстве случаев даже в том, как строка делится на слоговые группы. И, хотя в отношении последнего не всегда есть возможность привести точные аналогии, это может быть, в том числе, следствием того, что наш материал и с той, и с другой стороны (или же с обеих сторон), не был исчерпывающим.

На основании даже столь небольшого по объему разобранного мной материала великорусского фольклора мы смогли доказать присутствие там большого количества силлабических стихотворных размеров, точно соответствующих мордовским.

В то же время, несомненным является тот факт, что народная песня на собственно великорусской территории сегодня нигде не построена на принципе силлабики. Напротив, песни, выстроенные силлабически, являются исключением из правила, согласно которому русской песне свойственна и характерна так называемая 'растяжимость' [гибкость] строки²⁰.

Ярко выраженное силлабическое стихосложение, определяющее поэзию мордвы, можно объяснить заимствованием только у такого народа, у которого стих строился бы на подобных принципах.

Если принять во внимание сделанные выше общие замечания об исторических контактах мордвы с великорусским и малорусским народами, то представляется вполне возможным следующее развитие событий. К тому времени, когда мордва начала перенимать силлабическое стихосложение, принцип силлабичности был господствующим, по крайней мере, в фольклоре значительной части великорусского населения, непосредственно контактировавшего с мордвой; сейчас же подобного нет ни в одной великорусской области. Другими словами, в те времена в южных великорусских областях заметно малорусское влияние – а именно ему следует в первую очередь приписывать появление силлабических песен в великорусском фольклоре – проявлялось в музыке и стихосложении гораздо сильнее, чем в эпохах, более близких к нашей. Кстати, это влияние отразилось довольно сильно в песнях из цитированного выше сборника Кохановской, записанных в Курской губернии (Старо-Оскольский уезд), расположенной не так далеко от пограничной области. В глаза бросается, что среди песен, входящих в этот сборник, которые собирательница записала к 1860 году со слов своей матери, сохранившей их в памяти с юных лет и которой на тот момент было почти 70 лет, есть и много песен, являющих собой пример правильного силлабического строя, такого же, как в примерах, разобранных выше.

В исследовании В.Н. Перетца появление силлабического стихотворного строя у малорусского народа датируется второй половиной XVI века²¹. Согласно этому ученому²², в конце следующего [XVII] века, началось проникновение малорусских песен в великорусские области, преимущественно путем устной передачи в приграничных регионах или там, где основывались малорусские поселения, или при посредничестве малорусских певцов и бандуристов; позднее появились также рукописные и печатные сборники песен.

Таким образом, мы могли бы этой же самой эпохой датировать точку отсчета для определения возраста поэтического искусства мордвы в его нынешних метрических формах. Однако у нас нет ни одного прямого свидетельства, позволяющего доказать эту датировку, ведь самые старые и, кстати, незначительные из сохранившихся записей мордовских песен датируются не ранее чем серединой предыдущего [XIX] века. Из вышесказанного ясно следует, что поэтическое искусство в силлабической форме не могло появиться у мордвы раньше XVII века. С другой стороны, этот процесс едва ли мог произойти позднее начала XVIII века. Многочисленные разнообразные стихотворные размеры, равно как и песни похожего содержания встречаются на всей территории расселения мордвы как в мокшанских, так и в эрзянских областях, то есть везде, где все еще бытует в устной форме мордовская песня. Это равномерное распространение на территории всего народа, разделенного на мелкие группы, как это водится сейчас у мордвы, и раньше было долгое время, указывает с большой определенностью на то, что песенное искусство появилось здесь в ту эпоху, когда мордва занимала более узкий и компактный ареал. И, действительно, мы знаем, что этот народ еще в XVI и, возможно, даже вплоть до XVII века занимал территорию междуречья Оки на западе и Суры на востоке, и только спустя какое-то время, после того, как после захвата Казани в 1552 году их земля подпала под власть русских, они в большом количестве, возможно, уже в первой половине XVII века, притесняемые русскими, начали покидать насиженные места и переселяться на восток и юго-восток, на другой берег Суры и Волги. Это передвижение продолжалось вплоть до XVIII века²³. Также следует учитывать то, что такие песни, как, например, особо популярная песня о полумифическом князе Тюштыне, который спасся с частью своего народа от русского великого князя бегством на морской остров, или широко известные в народе песни, в которых повествуется о посещении мордовских земель грабительскими шайками ногайцев, вряд ли могли появиться позднее XVII века.

Таким образом, на основании приведенных в данном исследовании данных мы можем с определенной долей уверенности утверждать, что мордва переняла метрические формы своего фольклора, в том виде, в каком они представлены сейчас, в XVII веке; возможно также, что еще в начале следующего, XVIII века, причем заимствовали они их у своих славянских соседей, в первую очередь у русских.

С точки зрения содержания, мордовское поэтическое искусство, как, собственно, и следовало ожидать, отмечено несомненным и значительным русским влиянием: мне кажется, что огромное количество песен представляют собой копии или подражание русским песням, или, по крайней мере, в них прослеживаются мотивы, общие с русским фольклором.

Дальнейшие исследования в этой области, возможно, приведут к тому, что малоизвестные мелодии мордовских песен можно будет использовать как ценный источник также и по истории русских (великорусских и малорусских) народных песен. Поскольку народная поэзия в действительности всегда связана с пением, само собой разумеется, что метрические формы могут передаваться от одного народа к другому только вместе с мелодиями.

Хельсингфорс

Х. Паасонен²⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Paasonen H. Über den Versbau des mordwinischen Volksliedes // Finnisch-ugrische Forschungen. 1910. B. 10. Pp. 154–192.

² Вопрос участия финских народов в образовании великорусской народности становился предметом спора двух ученых-этнографов – Д.К. Зеленина и С.П. Толстова. Первый признавал участие

финнов в формировании великорусской народности на начальных ее этапах, второй утверждал, что финский компонент вошел в нее уже после ее формирования (Решетов А., 2007, с. 272).

³ Напротив, мокшанская народная музыкальная культура междуречья Мокши и Инсара, по-видимому, является автохтонной, сложившейся

именно на данной территории (Дорохова Е., 2008, с. 216).

⁴ Перевод с немецкого языка выполнил кандидат исторических наук В.Г. Тельминов при участии кандидата искусствоведения П.С. Шахова.

⁵ Цит. по: Корш Ф. Введение в науку о славянском стихосложении // Статьи по славяноведению. Вып. 2. Изд. втор. отд. Имп. акад. наук. СПб., 1906. С. 329.

⁶ По всей видимости, Х. Паасонен ссылается на работу Ф. Корша, где под «растяжимостью» понимается увеличение длительности сильных единиц, за счет которого строки с разным количеством слогов получают взаимное временное равенство.

⁷ Сравните со словами Евгении Линевой, внимательной собирательницы русских и родственных им народных песен: «число слогов каждого полустишия в народном стихе не одинаково; напротив, неравенство числа слогов в полустишиях, из которых каждое имеет одно главное ударение, является характерной чертой русской народной песни» (Х. Паасонен цитирует англоязычную версию работы Е. Линевой «The peasant songs of Great Russia as they are in the folk's harmonization». The first series. St. Petersburg, 1905. P. 17. Мы приводим соответствующий текст из оригинального русскоязычного издания «Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой. Вып. 1. СПб., 1905. С. 17).

⁸ Библиографические описания источников, использованных Х. Паасоненом, даны в современной орфографии.

⁹ Нейман Ц.Г. Куплетные формы народной южно-русской песни // Киевская старина. 1883. № 8. С. 599–644.

¹⁰ Исторические песни малорусского народа / с объясн. Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Т. 1. Киев, 1874–1875.

¹¹ Пісні українського люду / Видав Д. Лавренко. Киев, 1864.

¹² Збірок українських пісень / Зібрав і у ноті завів М. Лисенко. Киев, 1868.

¹³ Скорее всего имеется в виду собрание песен Ю. Мошинской, опубликованное в серийном издании: Moszyńska J. Kupajło tudzież zabawy doroczne i inne z dodatkiem niektórych obrzędów i pieśni weselnych ludu ukraińskiego z okolic Białej Cerkwi // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem komisji antropologicznej Akademii umiejętności w Krakowie. T. V. 1881.

¹⁴ Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом: Юго-зап. отдел: Материалы и исслед., собр. д. чл. П.П. Чубинским. Т. III, V. СПб., 1872, 1874.

¹⁵ Примечание Х. Паасонена: кроме того, богатый материал содержит еще одно собрание малорусских песен из Галиции и Венгрии Головацкого: «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я.Ф. Головацким». Ч. 1–3. М., 1878.

¹⁶ Южнославянские сказания о кралевице Марке в связи с произведениями русского бытового

эпоса: Сравнит. наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа. 1–4 тт. / М. Халанский. Варшава, 1895. Т. 3. С. 769.

¹⁷ Корш Ф.Е. О русском народном стихосложении. I. Былины // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. I, кн. 1. СПб., 1896. С. 1–45.

¹⁸ Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3. СПб., 1902. С. 360.

¹⁹ У Кохановской приведен пример варианта 4+5+6 (Кохановская I, с. 110–111).

²⁰ См. сноску 6.

²¹ Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы... С. 15.

²² См. названную работу: Т. 1. Из истории русской песни. СПб., 1900. С. 283 (ср. с. 333).

²³ Ср.: Смирнов И.Н. Мордва. Историко-этнографический очерк. Казань, 1895. С. 75, 91–92.

²⁴ Сноска Х. Паасонена: Текст данной статьи был изложен мною на заседании финно-угорского общества в октябре 1910 года. В «Мордовском этнографическом сборнике» А.А. Шахматова, появившемся через несколько недель после этого (я касался этой работы на с. 175 (см.: (Шахов П., 2023, с. 159)), автор сборника на основании в нем же опубликованных песен, записанных в Саратовском уезде Саратовской губернии, пришел к точно такому же выводу, а именно, что в различных силлабических стихотворных размерах строки разделяются на соразмерные слоговые группы. В сборнике Шахматова выведены следующие метрические формы:

7-слоговые: 4+3.

8-слоговые: а) 4+4; б) 5+3.

9-слоговые: 4+5.

10-слоговые: а) 5+5; б) 4+3+3.

11-слоговые: а) 4+4+3.

12-слоговые: б) 4+5+3; в) 5+4+3.

13-слоговые: а) 4+4+5.

[14-слоговые см. выше, на с. 175 (Шахов П., 2023, с. 159)]

15-слоговые: а) 4+4+4+3; б) 5+5+5.

Впоследствии я обнаружил, что Аладар Бан (Aladar Bán) в своей работе «Финско-венгерская этническая группа» (на венгерском языке: «A finn-magyar népcsoport») в недавно вышедшем IV томе «Всеобщей истории литературы» / «Egyetemes irodalomtörténet. IV» (работа господина Бана, а также остальные разделы, опубликованные в этом томе, были мне любезно отосланы в начале этого года (1911) господином доктором Б. Мункачи (B. Munkácsi) в виде отдельного оттиска), подтвердил метрическое строение песен в изданном мной сборнике эрзя-мордовских песен: Proben der mordwinischen Volksliteratur. Erster Band. Erzjanischer Theil. Erstes Heft. Erzjanische Lieder. Gesammelt von H. Paasonen // Suomalais Ugrilaisen Seuran aikakauskirja // Journal de la Société Finno-Ougrienne. IX. Helsinki, 1891.

ЛИТЕРАТУРА

Дорохова Е.А. Мордовские параллели в южно-русском музыкальном фольклоре: иллюзия очевидности // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межнациональных отношений. Саранск, 2008. С. 202–217.

Кондратьев М.Г. О теории национальной музыки: к методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 8–19. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019.

Решетов А.М. С.П. Толстов и Д.К. Зеленин: к истории их спора об участии финнов в образовании великорусской народности // Радловский сб. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2006 г. СПб., 2007. С. 269–274.

Хакамиэс П. Изучение мордовского фольклора в Финляндии // Вестник Мордовского университета. 1995. № 1. С. 16–20.

Шахов П.С., Тельминов В.Г., Зубов И.В. Исследования Хейкки Паасонена по мордовским языкам и фольклору: «О строе стиха мордовских народных песен» (перевод с немецкого языка, I часть) // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 138–162. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-138-162.

REFERENCES

Dorokhova, E. (2008), “Mordovian Parallels in South Russian Musical Folklore: the Illusion of obvious”, *Finno-ugorskie muzykal'nye traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnoshenii* [Finno-Ugric musical traditions in the context of interethnic relations], Saransk, pp. 202–217. (in Russ.)

Khakamies, P. (1995), “Study of Mordovian folklore in Finland”, *Vestnik Mordovskogo universiteta* [Bulletin of the Mordovian University], no 1, pp. 16–20. (in Russ.)

Kondratyev, M.G. (2020), “About the theory of national music: towards a methodology of comparative study of musical and poetic folklore systems”, *Music Scholarship*, no. 4, pp. 8–19. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019. (in Russ.)

Reshetov, A.M. (2007), “S.P. Tolstov and D.K. Zelenin: on the history of their dispute about the participation of Finns in the formation of the Great Russian nationality”, *Radlovskii sb. Nauchnye issledovaniya i muzeinye proekty MAE RAN v 2006 g.* [Radlovsky compendium. Scientific research and museum projects of the Museum of Archeology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences in 2006], Saint Petersburg, pp. 269–274. (in Russ.)

Shakhov, P.S., Telminov, V.G., Zubov, I.V. (2023), “Heikki Paasonen’s studies in Mordvin languages and folklore: «On the verse structure of the Mordovian folk songs» (translation from German, first part)”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 138–162. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-138-162. (in Russ.)

Сведения об авторах

Шахов Павел Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)

Тельминов Вячеслав Григорьевич, кандидат исторических наук, доцент национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

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

Authors Information

Pavel S. Shakhov, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Researcher at the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

Vyacheslav G. Telminov, Cand. Sc. (Historical Sciences), associate professor at the National Research University Higher School of Economics (Moscow)

Natalia V. Leonova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Ethnomusicology of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Поступила в редакцию 25.09.2023

После доработки 16.11.2023

Принята к публикации 21.11.2023

Received 25.09.2023

Revised 16.11.2023

Accepted for publication 21.11.2023

© Кондратьев, М.Г., 2023

УДК 787.68

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-97-104

ЧУВАШСКИЙ КЁСЛЕ В ИСТОРИИ ПСАЛТИРЕВИДНЫХ ГУСЛЕЙ РОССИИ

М.Г. Кондратьев¹

¹ Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Чебоксары, 428015, Российская Федерация

Аннотация. Псалтиревидные (также шлемовидные, полуовальные, трапециевидные) гусли – один из архаичных и наиболее совершенных музыкальных инструментов народов России. Исследователи музыкального инструментария неоднократно описывали псалтиревидные гусли и высказывали различные предположения о происхождении инструмента. Тем не менее его история и сейчас содержит немало загадок. В исторических данных о русских псалтиревидных гусях явственно просматриваются два «блока». Первый основывается на материалах XIII–XVII вв., когда существование инструмента фиксировалось только в виде изображений в церковных рукописных книгах. Второй констатирует отсутствие гуслей-псалтыря в русской культуре XVII–XVIII вв. Вместе с тем в культуре народов Поволжья обнаружилось многовековое бытование псалтиревидных гуслей, которые с XIX в. получили в литературе наименование «чувашские гусли». При этом материалам о культуре народов Поволжья, которая лишь с XVIII в. стала привлекать внимание отечественной науки, исследователи русского музыкального инструментария не придали значения, хотя уже А.С. Фаминцын иллюстрировал свой труд «Гусли. Русский народный инструмент» (1890) фотографиями чувашского и марийского инструментов. Именно в культуре этих народов реально присутствовали гусли «развитого вида». Данные о чувашских псалтиревидных гусях *кёсле* позволяют осветить более пяти веков непрерывной живой истории псалтиревидных гуслей России, отчасти заполнив лакуну, которая не дает покоя исследователям.

Ключевые слова: псалтиревидные гусли, лакуны истории, иконографические источники, чувашские гусли *кёсле*, реальное бытование инструмента

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кондратьев М.Г. Чувашский *кёсле* в истории псалтиревидных гуслей России // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 97–104. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-97-104.

THE CHUVASH KĖSLE IN THE HISTORY OF THE PSALTER-SHAPED GUSLI OF RUSSIA

M.G. Kondratiev¹

¹ Chuvash State Institute of Humanities, Cheboksary, 428015, Russian Federation

Abstract. Psalter-shaped (also helmet-shaped, semi-oval, trapezoidal) gusli is one of the archaic and most perfect musical instruments of the peoples of Russia. Researchers of musical instruments have repeatedly described psalter-like gusli and made various assumptions about the origin of the instrument. Nevertheless, its history still contains many mysteries. In the historical data on the Russian psalter-like gusli, two "blocks" can be clearly seen. The first is based on the materials of the 13th – 17th centuries, when the existence of the instrument was recorded only in the form of images in church manuscript books. At the same time, in the culture of the peoples of the Volga region, the centuries-old existence of psalter-like gusli was revealed, which since the 19th century received the name "Chuvash gusli" in literature. At the same time, researchers of Russian musical instruments did not attach importance to the materials about the culture of the peoples of the Volga region, which began to attract the attention of domestic science only in the 18th century, although A.S. Famintsyn illustrated his work "Gusli. Russian

Folk Instrument" (1890) with photographs of Chuvash and Cheremis instruments. It was in the culture of these peoples that the centuries-old real existence of psalter-shaped gusli of the "developed species" was revealed. The data on the Chuvash psalter-like gusli *kėsle* allow us to shed light on more than five centuries of the uninterrupted living history of the psalter-shaped gusli of Russia, partially filling the gap that haunts researchers.

Keywords: psalter-shaped gusli, lacunae of history, iconographic sources, Chuvash gusli *kėsle*, the real existence of the instrument

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

For citation: Kondratiev, M.G. (2023), "The Chuvash *kėsle* in the history of the psalter-shaped gusli of Russia", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 97–104. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-97-104.

Гусли – один из архаичных и в некоторых разновидностях наиболее совершенных музыкальных инструментов народов России. Таковы, в частности, «лежачая арфа» – гусли псалтиревидные (также шлемовидные, полуовальные, трапецевидные). Начиная с XIX в., исследователи неоднократно описывали особенности гуслей-псалтыря и высказывали различные предположения о происхождении инструмента. Тем не менее его история и сейчас полна «темных» мест.

Совсем недавно большой знаток гусельной традиции В.И. Поветкин (1943–2010) в очередной раз обратил внимание на неразрешенность ряда вопросов, назвав свою публикацию «Загадка гуслей-псалтыря». В начале статьи он выделил главное противоречие в истории инструмента: почему «при огромной известности этого инструмента как изобразительного символа библейских, а также и вообще славянских гуслей, материальных его свидетельств археологи долгое время не могли обнаружить – и все это на фоне многочисленных открытий других типов гуслей» (Поветкин В., 1997).

Еще один вопрос Поветкина: «Какое место они [гусли-псалтырь] занимали в русском быту, если известно, что ревнители христианских традиций осуждали инструментальное музицирование как наследие язычества?», имеет вполне правдоподобный ответ, который можно найти в этноинструментоведческих трудах. Согласно современным представлениям, в контексте русской культуры шлемовид-

ные гусли изображались на протяжении XIII–XVII столетий только в церковной литературе главным образом в руках скорморохов. После чего они исчезли вместе с искусством последних, изгнанных из обихода русских городов по указу царя Алексея Михайловича Романова 1648 г. В простонародном же русском быту гусли-псалтырь не имели сколько-нибудь массового распространения.

О косвенных подтверждениях этого говорит Р.Б. Галайская: «Уже в конце прошлого [XIX] столетия полуовальные гусли чрезвычайно редко встречались у русского населения волжско-уральского региона, а также... не сохранилось абсолютно никаких сведений ни о строе, ни о репертуаре, ни даже о способах извлечения звука или о манере игры на русских полуовальных гуслях» (1980, с. 24–25). Об этом же пишет К.А. Вертков, указывая, что и в письменных источниках никто из исследователей русской культуры, в частности, Я. Штелин и М. Гутри, жившие в России в XVIII в., «ничего о данном типе гуслей [шлемовидном] не сообщают» (Вертков К., 1975, с. 73). Вместе с тем у Я. Штелина имеется информация о «лежачей арфе» в домах русских господ, которая величиной и устройством «совершенно схожа с клавиром» – т.е. о гуслях столообразных (Вертков К., 1975). Следовательно, обобщает исследователь, «среди русского населения шлемовидные гусли давно вышли из употребления» (Вертков К., 1975, с. 74).

Таким образом, в исторических данных о русских псалтиревидных гуслях

явственно просматриваются два «блока». Первый основывается на материалах XIII–XVII вв., когда существование инструмента фиксировалось только в виде изображений в церковных рукописных книгах. Второй констатирует отсутствие гуслей-псалтыря в русской культуре XVII–XVIII вв. и отмечает появление в конце этого периода усовершенствованных столообразных гуслей. Согласно концепции, восходящей к А.С. Фаминцыну, «шлемовидные гусли развитого вида, в силу их конструктивной сложности, относились, несомненно, к числу профессиональных, скоморошеских инструментов...» (Вертков К., 1975, с. 106).

Иначе говоря, исследователи русского музыкального инструментария не придали значения материалам о культуре народов Поволжья, которая лишь с XVIII в. стала привлекать внимание отечественной науки. Но именно в ней обнаружилось многовековое реальное бытование псалтиривидных гуслей «развитого вида». При этом и в самом быту, и в литературе с XIX в. за «иностранческим» псалтериумом закрепилось наименование «чуваши-ские гусли» (Вертков К., 1963, с. 28; Бусыгин Е., 1985, с. 113; Михайлов С., 1972, с. 41, 47, 150, 161), поскольку этот инструмент бытовал и описывался именно в культуре этого народа¹.

Чувашские инструменты экспонировались на всероссийских выставках, начиная с 1867 г. Существенно и то, что чувашские гусли *кёсле* в деталях своей конструкции оказались наиболее близкими к разновидности гуслей-псалтериума, известной по иконографическим источникам XIV и XV вв. Это обнаружил еще А.С. Фаминцын, иллюстрируя свое исследование изображением чувашского инструмента. «Драгоценный экземпляр этот, – написал он, – совершенно наглядно воспроизводит... “гусли”, изображавшиеся на русских миниатюрах, начиная с XIV века...» (1890, с. 104) (рис. 1–2).



Рис. 1. «Заглавная буква Д – миниатюра из служебника XIV века, изображающая игрока на трапециевидных с закругленными углами, почти полукруглых гусях-псалтире» (Фаминцын А., 1890, с. 94)

"The capital letter D is a miniature from the service book of the XIV century, depicting a gamer on trapezoidal with rounded corners, almost semicircular gusli-psalter" (Фаминцын А., 1890, с. 94)

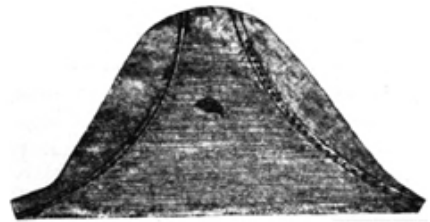


Рис. 2. «Чувашские двадцати-шестиструнные почти полукруглые гусли музея Имп. Русск. Геогр. Общ.» (Фаминцын А., 1890, с. 103)
"Chuvash twenty-six-stringed almost semicircular gusli of the Imp. Museum. Russian. Geogr. General" (Фаминцын А., 1890, с. 103)

Накопившиеся к настоящему времени данные о чувашском *кёсле* позволяют осветить более пяти веков непрерывной живой истории псалтиривидных (шлемовидных) гуслей России, заполнив лакуну, которая не дает покоя исследователям.

Наиболее ранние свидетельства о гусях в культуре народов Поволжья относятся к XVI в., т.е. к столетию, предшествующему изгнанию скоморохов из православных городов. Согласно материалам, опубликованным и прокомментированным историком В.Д. Дмитриевым в книге «Чувашские исторические

предания» (1993), этот музыкальный инструмент был привычным для музыкального быта народов Поволжья в эпоху Казанского ханства (1438–1552 гг.). Таковы несколько рассказов о татарах, например: «Когда Иван Грозный брал Казань, татарский царь, желая показать, что он не страшится русских, на высокой башне играл на гуслях. Но вдруг в него попала стрела, и он с гуслями упал в озеро Кабан. Говорят, он поныне живет в озере. Чувашские гуслиры и теперь играют мотив песни казанского царя» (Димитриев В., 1993, с. 105).

Несколько сюжетов повествуют об участвующих в русском войске чувашах – атамане Толбае, в другом рассказе – воине Урге. Отвлекая защитников крепости искусной игрой на гуслях, они помогают точно определить расстояние до крепостной стены, чтобы сделать подкоп и взорвать ее. По просьбе Толбая «Иван Грозный распорядился прекратить стрельбу... Казанцы также перестали стрелять и видят вдруг: со стороны речки Булак направляется к крепости человек – без меча, ружья, лука. Он играет на гуслях и поет по-татарски грустную песню о падении Биляра. Ее слова и мотив доходят до сердца, волнуют душу каждого...» (Димитриев В., 1993, с. 105).

Наряду с такими сюжетами в чувашском селе Верхние Олгаши Козьмодемьянского уезда (ныне Моргаушский район Чувашской Республики) записана аналогичная легенда, в которой эту же задачу решает марийский гуслир (Димитриев В., 1993, с. 106). В собственно марийском фольклоре этот сюжет связывается с деяниями легендарного сотенного князя горных черемис Акпарса. В современном Горномарийском районе 20 ноября 2007 г. даже установлен бронзовый монумент, где Акпарс изображен с трапецевидными гуслями.

О гуслях в Казанском ханстве имеется документальное свидетельство и в памят-

нике древнерусской литературы «Казанская история» (XVI в.). Описывая сцену ликования казанцев автор летописи говорит: «И радоватися и веселитися почаша, лики творяще, и прелестные песни поющи, и скачущи, и плещущи руками, и играючи в гусли своя, и в прегудницы ударяючи, и шум и грохотание велико творяще...»².

Летописное выражение «гусли своя» музыковед М.Н. Нигмедзянов интерпретирует как указание на тип инструмента, отличающийся от известного русскому летописцу (1984, с. 26). Тем самым, делается допущение, что в Казанском ханстве были актуальны не звончатые гусли, распространенные у русских, а «свои», иные, каковыми, могли быть, как показывает последующая история, многострунные щипковые инструменты, характерные для культур народов региона.

Об этнических компонентах Казанского ханства историки сообщают: «Общая численность населения в ханстве в сер. 16 в. была ок. 450 тыс. чел. Из татар, составлявших в К[азанском] х[анстве] меньшинство, формировался господствующий слой... Преобладали ясач[ные] чуваша (ок. 200 тыс. чел.)... Значител[ьную] долю населения составляли ясач[ные] марийцы и удмурты»³.

Есть основания предполагать, что в музыкальном обиходе столицы ханства не могли не иметь распространения наиболее совершенные музыкальные инструменты, например, названные в источнике «гусли своя». А среди празднующих летописных «казанцев» могли находиться музыканты из татар, чувашей, марийцев или удмуртов. Напомню, что именно чувашский *кёсле* оказался едва ли не прямым «потомком» инструмента, известного по изображениям XIV–XV вв.

Подробно документированная история *кёсле* начинается в XVIII в., когда многострунные гусли идентифицируют-

ся в нескольких письменных источниках как музыкальный инструмент конкретно чувашского народа. Так, академик П.С. Паллас в путешествии 1768–1769 гг. записывает, что чувашаи «играют... на гусях о 16 или 18 струнах» (1773, с. 145). Его современник И.Г. Георги повторяет то же без подробностей: «Пляшут же они по гуслим, по волынке и по губно-му органу» (1799, с. 38).

Тип инструмента первым определил историк Г.Ф. Миллер, побывавший в Казани в 1733–1743 гг.: «Из игральных инструментов первой у них есть наподобие лежачей гарфы, видом полумесяца, об 18 струнах. Такие инструменты употребительны и у русских» (1791, с. 80). Цитируя Миллера, сегодня почему-то не принято комментировать его высказывание по поводу происхождения «лежачей арфы» у народов Поволжья: «Кажется, что как употребление сего инструмента, так и звание онаго взято у Татар, ибо Татары называют так же Гусли, Черемисы Кюсле, Чувашаи Гюсле, а Вотяки Крессь». Его предположение, по-видимому, было основано на свидетельстве автора «Казанской истории». Будучи историком, Миллер не мог не знать этого источника, хорошо известного современникам в многочисленных списках.

Записям членов академических экспедиций вторят сведения, обнаруженные в архивах современными учеными. В XVIII в., пишет В.Д. Дмитриев, у чувашей «особенно широко были распространены пузыри и гусли. Документ 1770 г. сообщает: “А понеже без таковой гусельной игры у них, новокрещен, при пойле пива в доме никакая веселость не бывает, за тем что они от прежней своей чувашской природы до той игры великие охотники, чего для и держат те гусли почти в каждом доме”» (Дмитриев В., 1959, с. 471). В его же книге «Чувашские исторические предания» опубликовано сообщение, что

«в XVIII веке из села Кошки-Чурашево Чебоксарского уезда (ныне село Первое Чурашево Мариинско-Посадского района) выселился на новое место Ибрай... Ибрай и его потомки были хорошими гусельниками. Свои гусли они возили продавать даже в Нижний Новгород» (Дмитриев В., 1993, с. 151).

Наиболее богат информацией о кёсле XIX в. Приведем некоторые из многочисленных сообщений печати второй половины века. Так, в 1852 г. козьмодемьянский историк-краевед С.М. Михайлов пишет в казанской газете: «У горожан здешних в большом употреблении простые ручные гусли, называемые... чувашскими... У сельских жителей музыка заключается в тех же гусях с прибавлением ручных гармоний...» (1972, с. 150–151). В 1865 г. «Известия РГО» сообщают о том, что губернский секретарь, пристав 2-го стана уездного полицейского управления Василия, В.А. Подгурский передал в дар Императорскому Русскому географическому обществу чувашские гусли Васильевского уезда Нижегородской губернии⁴.

В 1890 г. А.С. Фаминцын в своей монографии анализирует 26-струнные чувашские гусли Подгурского и 34-струнные чувашские же – с выставки 1867 г. Впервые приводит также рисунок с фотографии марийского инструмента (Фаминцын А., 1890, с. 102).

В 1902 г. чувашский мастер П.Е. Волков удостоивается бронзовой медали «За дешевые гусли большой звучности» на Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге (Леонова М., 2001, с. 36–37). Их приобрел музыковед-историк русской музыки Н.Ф. Финдейзен для музея Консерватории (ныне они представлены в экспозиции Шереметьевского дворца-музея музыки) (Кондратьев М., 2023, с. 23–24).

В совокупности эти и другие публикации говорят о достаточно широком рас-

пространении *кёсле* в быту как сельского, так и городского населения Поволжья. Изготавливавшие его кустари хорошо зарабатывали, потому что инструмент пользовался спросом и на ярмарках, и в музыкальных магазинах Казани, Москвы, Петербурга. Под названием «гусли симбирские» его рекламировал каталог фирмы музыкальных инструментов Юлиуса Циммермана – одной из самых известных в России (рис. 3).



Рис. 3. Фрагмент страницы каталога фирмы музыкальных инструментов Ю.Г. Циммермана⁵
Fragment of the catalog page of the company of musical instruments Yu.G. Zimmerman⁵

На рубеже XIX–XX столетий именно чувашский *кёсле* под этим псевдонимом (потом в источниках появятся гусли «волжские», «нижегородские», «портативные») реально был более распространен, чем звончатые (крыловидные) гусли, возродившиеся на фольклорной концертной сцене в последние десятилетия XX в.

Таким образом, многовековая устойчивость традиции бытования псалтиревидных гуслей определенной конструкции – *кёсле* позволяет говорить, что история шлемовидных гуслей у народов Поволжья началась не с указа Алексея Михайловича 1648 г., когда скоморохи были изгнаны из Московской Руси. Представление, что

«сюда, на Волгу, они, очевидно, принесли свои музыкальные инструменты и распространили их среди местного населения» (Вертков К., 1963, с. 8), по-видимому, упрощает картину их жизни.

Уже высказывалась гипотеза, что «изображения... полуовальных гуслей ... появляются в тот исторический период, когда в Поволжье и прилегающих к нему регионах активизировалась русская миссионерская деятельность, сопровождавшаяся, естественно, усилением контактов с местными жителями. Известно, что христианизация сопровождалась и известного рода русификацией. Непонятные русским священникам названия местных традиционных предметов переводились на русский язык. То же могло произойти и с традиционным многострунным музыкальным инструментом, так похожим на русские гусли. <...> Поэтому нет ничего удивительного в том, что, подхватив разновидность многострунного музыкального инструмента у вновь обращенных в православие народов, они принесли его с именем “гусли” в московские земли, где, безусловно, к инструменту должен был вспыхнуть интерес, подогреваемый теми же скоморохами – профессиональными игроками и музыкантами... Однако популярность пришлого инструмента оказалась недолговечной» (Галайская Р., 1980, с. 23–24, 24–25). Аргументация ленинградского исследователя, видимо, показала настолько неожиданной и парадоксальной для участников дискуссий о загадках гуслей-псалтыря, что ее предположения не получили ни развития, ни опровержения.

Несомненно пока только то, что псалтиревидные гусли принадлежат тысячелетней культурной истории народов России. Лакуны их истории требуют дальнейшего изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наряду с чувашскими инструментами в 1882 г. удмуртский полуовальный крезь был описан

М. Бухом в кн.: *Buch M. Die Wotjaken Eine Ethnologische Studie.* Helsingfors, 1882. 187 S.

² Казанская история. М.; Л.: АН СССР, 1954. С. 149.

³ Чувашская энциклопедия: в 4 т. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2008. Т. 2. С. 183.

⁴ Известия Императорского Русского географического общества. Т. 1. СПб., 1865. С. 151.

⁵ Гусли симбирские // Циммерман, Юлий Генрих. Фабрика музыкальных инструментов. Иллюстрированный каталог. СПб.; М.; Рига, Нижегородская ярмарка, Лейпциг. [Б.м., б.г.]. С. 77. [Конец XIX – нач. XX в.].

ЛИТЕРАТУРА

Бусыгин Е.П., Яковлев В.И. Гусли у поволжских народов // Советская этнография. 1985. № 2. С. 109–116.

Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.

Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1963. 275 с.

Галайская Р.Б. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами: сб. ст. / сост. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 21–31.

Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей. СПб., 1799. Ч. 1. 76 с.

Димитриев В.Д. История Чувашии XVIII века. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1959. 531 с.

Димитриев В.Д. Чувашские исторические предания. Очерки истории чувашского народа с древних времен до середины XIX века. 2-е изд., доп. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1993. 447 с.

Кондратьев М.Г. Мастер Павел Волков в истории псалтиревидных гуслей // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. М.: Пробел-2000, 2023. С. 15–26.

Леонова М. Знаменитые гусли // Музыкальная жизнь. 2001. № 2. С. 35–37.

Миллер Г.Ф. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов, яко-то: черемис, чуваш, вотяков. СПб., 1791. 101 с.

Михайлов С.М. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972. 423 с.

Нигмедзянов М.Н. Татарские народные песни. Казань: Тат. кн. изд-во, 1984. 240 с.

Паллас П.С. Путешествие по разным местам Российского государства по повелению Санктпетербургской Академии наук. СПб., 1773. Ч. 1. 776 с.

Поветкин В.И. Загадка гуслей-псалтыря // Чело. 1997. № 1. URL: <http://www.bibliotekar.ru/rusPovetkin> (дата обращения: 14.03.2022).

Фаминцын А.С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк. СПб., 1890. 135 с.

REFERENCES

Busygin, E.P., Yakovlev, V.I. (1985), "Gusli among the Volga peoples", *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], no. 2, pp. 109–116. (in Russ.)

Famintsyn, A.S. (1890), *Gusli. Russkii narodnyi muzykal'nyi instrument. Istoricheskii ocherk* [Russian folk musical instrument. Historical essay], Saint Peresburg, 135 p. (in Russ.)

Dimitriev, V.D. (1959), *Istoriya Chuvashii XVIII veka* [History of Chuvashia of the XVIII century], Chuvashgosizdat, Cheboksary, 531 p. (in Russ.)

Dimitriev, V.D. (1993), *Chuvashskie istoricheskie predaniya. Ocherki istorii chuvashskogo naroda s drevnikh vremen do serediny XIX veka* [Chuvash historical legends. Essays on the history of the Chuvash people from ancient times to the middle of the XIX century], 2 ed., Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, Cheboksary, 447 p. (in Russ.)

Galaiskaya, R.B. (1980), "The experience of studying Old Russian gusli in connection with Finno-Ugric issues", *Finno-ugorskii muzykal'nyi fol'klor i vzaimosvyazi s sosednimi kul'turami* [Finno-Ugric musical folklore and interrelations with neighboring cultures], in I. Ryuitel (comp.), *Ehehsti raamat*, Tallin, pp. 21–31. (in Russ.)

Georgi, I.G. (1799), *Opisanie vsekh v Rossiiskom gosudarstve obitayushchikh narodov, takzhe ikh zhiteiskikh obryadov, ver, obyknovenii, zhilishch, odezhd i prochikh dostopamyatnostei* [Description of all the peoples living in the Russian state, as well as their everyday rituals, beliefs, customs, dwellings, clothes and other memorabilia], Part 1, Saint Petersburg, 76 p. (in Russ.)

Kondrat'ev, M.G. (2023), "Master Pavel Volkov in the history of psalter-like gusli", *Sokhranenie natsional'nykh traditsii v narodno-instrumental'nom iskusstve: problemy i perspektivy* [Preservation of national traditions in folk instrumental art: problems and prospects], Probел-2000, Moscow, pp. 15–26. (in Russ.)

Leonova, M. (2001), "Famous psaltery", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 2, pp. 35–37. (in Russ.)

Mikhailov, S.M. (1972), *Trudy po etnografii i istorii russkogo, chuvashskogo i mariiskogo narodov* [Works on ethnography and history of the Russian, Chuvash and Mari peoples], Cheboksary, 423 p. (in Russ.)

Miller, G.F. (1791), *Opisanie zhivushchikh v Kazanskoi gubernii yazycheskikh narodov, yako-to:*

cheremis, chuvash, votyakov [Description of pagan peoples living in the Kazan province, such as: Cheremis, Chuvash, Votyakov], Saint Petersburg, 101 p. (in Russ.)

Nigmedzyanov, M.N. (1984), *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar folk songs], Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, Kazan', 240 p. (in Russ.)

Pallas, P.S. (1773), *Puteshestvie po raznym mestam Rossiiskogo gosudarstva po poveleniyu Sanktpeterburgskoi Akademii nauk* [Travel to different places of the Russian state at the behest of the St. Petersburg Academy of Sciences], Part 1, Saint Petersburg, 776 p. (in Russ.)

Povetkin, V.I. (1997), „The Riddle of the Psalter-Psalter“, *Chelo*, no. 1, Available at: <http://www.bibliotekar.ru/rusPovetkin> (Accessed 14 March 2022) (in Russ.).

Vertkov, K.A. (1975), *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian folk musical instruments], Muzyka, Leningrad, 280 p. (in Russ.)

Vertkov, K., Blagodatov, G., Yazovitskaya, E. (1963), *Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR* [Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR], Muzyka, Moscow, 275 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кондратьев Михаил Григорьевич, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук (Чебоксары)
E-mail: mikh-kondratev@yandex.ru

Author information

Mikhail G. Kondratiev, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Chief Researcher of the Chuvash State Institute of Humanities (Cheboksary)
E-mail: mikh-kondratev@yandex.ru

Поступила в редакцию 29.06.2023

После доработки 07.11.2023

Принята к публикации 21.11.2023

Received 29.06.2023

Revised 07.11.2023

Accepted for publication 21.11.2023

© Хасанова, Н.Р., 2023

УДК 78.072.2 / 78.072.3

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-105-113

ВИДНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА: НАТАЛИЯ СОЛОМОНОВНА ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

Н.Р. Хасанова¹

¹ Государственная филармония Узбекистана, Ташкент, 100000, Узбекистан

Аннотация. Наталия Соломоновна Янов-Яновская (р. 1934, Свердловск (ныне Екатеринбург)) – доктор искусствоведения, профессор, дважды удостоена номинации «Женщина года»: Международным биографическим центром (Кембридж, Великобритания) и Американским биографическим институтом (Северная Каролина), кавалер ордена «Дустлик», выпускница теоретико-композиторского факультета Ташкентской государственной консерватории, последовательница профессоров С.М. Векслера, Т.С. Вызго, Ф.М. Кароматова в изучении истории становления и развития европейских форм музыкального бытия на восточной почве. Многогранность научных интересов ученого отражает проблематика его публикаций: соотношение двух систем музыкального мышления (монодия и многоголосие), пути освоения многоголосия восточной культурой, вопросы становления национальных композиторских школ, актуальные вопросы музыковедения и музыкальной критики, вопросы музыкального времени и музыкального пространства и их специфика в восточной культуре. Н.С. Янов-Яновская внесла неоценимый вклад в исследование жанра симфонии в творчестве узбекских композиторов, а также создала концепцию «многоплановости вертикального среза» современной музыкальной культуры Узбекистана. На примере одного из научных эссе Н.С. Янов-Яновской, используя выборочный метод исследования, автор статьи акцентирует внимание на тех проблемах, которые позволяют наиболее ярко представить глубину и широту охвата теоретических изысканий ученого. Научное творчество Н.С. Янов-Яновской является неисчерпаемым источником информации для специалистов – музыковедов и музыкальных критиков, изучающих процессы взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада.

Ключевые слова: Наталия Янов-Яновская, музыкальная культура Узбекистана, музыкознание, восточная монодия и европейское многоголосие

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хасанова Н.Р. Видные представители музыковедения Узбекистана: Наталия Соломоновна Янов-Яновская // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 105–113. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-105-113.

EMINENT REPRESENTATIVES OF MUSICOLOGY OF UZBEKISTAN: NATALIA SOLOMONOVNA YANOV-YANOVSKAYA

N.R. Khasanova¹

¹ The State Philharmonic Society of Uzbekistan, Tashkent, 100000, Uzbekistan

Abstract. Natalia Solomonovna Yanov-Yanovskaya (b. 1934, Sverdlovsk (now Ekaterinburg)) – Doctor of Art History, Professor, twice awarded the nomination "Woman of the Year": International Biographical Centre (Cambridge, UK) and the American Biographical Institute (North Carolina), recipient of the Order of Dustlik, she is a graduate of the Department of Theory and Composition at the Tashkent State Conservatory, a follower of Professors S.M. Veksler, T.S. Vyzgo, F.M. Karomatov in her studies of history of formation and development of European forms of musical existence on eastern soil. The diversity of academic interests of the scholar is reflected in the range of his publications, including correlation of two systems of musical thinking (monody and polyphony),

the ways of developing polyphony in the Eastern culture, the issues of creating national composition schools, the pressing issues of musicology and musical criticism, the issues of musical time and musical space and their specificity in the Eastern culture. N.S. Yanov-Yanovskaya has made an invaluable contribution to the study of the symphony genre in the works of Uzbek composers, and has also created a concept of "multidimensional vertical section" in contemporary musical culture of Uzbekistan. On the example of one of N.S. Yanov-Yanovskaya's scientific essays, using a selective method of research, the author of the article focuses on those problems that allow the most vividly present the depth and breadth of the scholar's theoretical research. The scientific work of N.S. Yanov-Yanovskaya is an inexhaustible source of information for specialists – musicologists and music critics who study the processes of interaction between the musical cultures of the East and the West.

Keywords: Natalia Yanov-Yanovskaya, musical culture of Uzbekistan, musicology, eastern monody and European polyphony

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

For citation: Khasanova, N.R. (2023), "Eminent representatives of musicology of Uzbekistan: Natalia Solomonovna Yanov-Yanovskaya", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 105–113. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-105-113.

*Посвящается дорогому Учителю
Марине Юзефовне Дубровской,
которая бережно и деликатно
помогла мне найти свой путь
в музыкальной критике*

Одним из наиболее известных представителей современного узбекского музыкознания является доктор искусствоведения, профессор Н.С. Янов-Яновская. Сложно назвать другого специалиста, который на протяжении нескольких десятилетий XX и XXI в. анализировал творческие процессы, происходящие в музыкальной культуре Узбекистана с такой широтой охвата, глубиной и последовательностью. Разносторонность научных интересов ученого отражает проблематика публикаций: соотношение двух систем музыкального мышления (монодия и многоголосие), пути освоения многоголосия восточной культурой, процессы овладения новыми жанрами, специфика развития симфонизма на восточной почве, вопросы становления национальных композиторских школ, актуальные вопросы музыковедения и музыкальной критики, вопросы музыкального времени и музыкального пространства и их специфика в восточной культуре, существование инационального искусства в Узбекистане и т.д.

Как пишет Н.С. Янов-Яновская в авторском предисловии к одному из сборников

статей, «предметы изучения многочисленны, но объект рассмотрения один – узбекская музыкальная культура последнего столетия» (2007, с. 3). Отметим, что временные рамки постоянно расширяются и не ограничиваются «последним столетием», в новом, XXI в. ученый продолжает свою исследовательскую деятельность, пусть не столь интенсивную, но не менее последовательную и целенаправленную.

Прежде чем приступить к рассмотрению одного из научных эссе Н.С. Янов-Яновской, благодаря которому мы попытаемся составить общее представление о научной деятельности ученого¹, изложим вкратце биографию, воспользовавшись сведениями, опубликованными на сайте Союза композиторов и бастакоров² Узбекистана (<https://www.commus.uz/index.php/ru/oskuz/38-muzykovedy/413-yanov-yanovskaya-natalya>) и в книге «Памяти наших учителей», написанной в соавторстве с композитором Ф.М. Янов-Яновским (Янов-Яновская Н., 2010).

«Родилась 31 мая 1934 в Свердловске. В 1958 году окончила Ташгосконсерваторию по специальности “музыковедение” в классе проф. С.М. Векслера. В 1958–1960 работала муз. редактором Иновещания Узбекского радио, в 1960–1992 – в НИИ искусствознания им. Хамзы в должно-

сти младшего, затем старшего и ведущего научного сотрудника. В 1966–1985 и в 1990–2010 преподаватель, доцент, профессор (1993) консерватории, в 2009–2013 ведущий научный сотрудник Специализированного научного исследовательского центра при ГКУз. Н.С. Янов-Яновская – доктор искусствоведения – 1984, дважды удостоена номинации “Женщина года”: Международным биографическим центром (Кембридж, Великобритания) – 1991–1992 и Американским биографическим институтом (Северная Каролина) – 1993. Лауреат конкурса за лучшую музыкально-критическую работу (Москва, 1972). Награждена орденом “Дўстлик” (2001). Член Спецсовета по защите диссертаций при Институте искусствознания им. Хамзы – с 1981, с 2003–2005 член Спецсовета по защите диссертаций при Институте языка и литературы им. М. Ауэзова (Алматы), в 1992–1998 член экспертного Совета ВАК Республики Узбекистан. Выступала с докладами на международных симпозиумах и конференциях в Самарканде, Душанбе, Санкт-Петербурге, Москве и др.». Под руководством Н.С. Янов-Яновской было защищено более 30 дипломных работ, 13 кандидатских (9 авторов из Узбекистана и по одному из всех стран региона Центральной Азии и Казахстана) и одна докторская диссертация.

Наталия Соломоновна Янов-Яновская является автором шести монографий и более 200 статей, изданных в научных сборниках и периодике. Особо отметим, что первая из «более 200 статей» Н.С. Янов-Яновской была опубликована в 1963 г., т.е. 60 (!) лет назад. В статье «Музыка узбекского кино» Н.С. Янов-Яновская анализировала творчество композиторов, осваивающих новый жанр (1963, с. 152).

Так начинался долгий и плодотворный путь изучения и научного осмысления

процессов, происходящих в музыкальной культуре Узбекистана, в частности, и Центральной Азии в целом. За прошедшие шесть десятилетий был создан огромный научный актив, ценность и масштаб которого трудно переоценить. Считаем необходимым перечислить названия монографий Н.С. Янов-Яновской, которые в определенной степени отражают основные этапы творческого пути исследователя: «Музыка узбекского кино» (1969), «Узбекская симфоническая музыка» (1979), «Икрам Акбаров» (1990), «Муталь Бурханов: Время, жизнь, творчество» (1999), «Узбекская музыка и XX век» (2007), «Памяти наших учителей» (в соавторстве с Ф.М. Янов-Яновским, 2010), «Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана)» (2019).

Как видим, диапазон научных интересов Н.С. Янов-Яновской необычайно широк, и это объясняется многообразием творческих процессов, происходивших и происходящих в узбекской музыкальной культуре, в которой развиваются и плодотворно взаимодействуют, взаимообогащая друг друга, две музыкальные традиции – национального и европейского генезиса.

Эссе «Актуальные проблемы современной музыкальной критики в Узбекистане» избрано нами в качестве отправной точки, из которой можно провести векторы во все области интересов ученого по нескольким причинам³ (Янов-Яновская Н., 2007, с. 177). Во-первых, широко известен тот факт, что между критикой и наукой существуют прямые и обратные связи. Как пишет Р. Грубер, «музыковедение как научная дисциплина подхватывает и разрабатывает вопросы, впервые затронутые критикой. В этом научно-эвристическая ценность музыкальной критики: тут критика, в свою очередь импульсируемая первичной художественной данностью,

является тем динамичным... “диссонирующим” началом, которое поддерживает науку об искусстве и не дает застыть на “консонантности” освещенных традицией выводов» (1987, с. 251–252).

Во-вторых, в 1984 г. была издана коллективная монография «Музыкальная критика в Узбекистане», первая в советском искусствознании работа о музыкальной критике, одним из авторов и редакторов которой является Н.С. Янов-Яновская. В послесловии к монографии, отмечая условность граней между наукой и критикой, которые «на современном этапе становятся все менее ощутимыми»⁴, Н.С. Янов-Яновская констатирует факт активизации «живого и естественного идейного взаимообмена между этими сферами музыковедческой деятельности»⁵.

В-третьих, в одном из диссертационных исследований, написанных и защищенных под научным руководством Н.С. Янов-Яновской, отмечена «необходимость понимания (при согласованной деятельности музыковедов разных поколений) того, что музыкознание – это не только история и теория музыки, но и критика – как его наиболее динамичная и социально значимая сфера» (Хасанова Н., 2001, с. 19). Есть и другие причины, однако, на наш взгляд, выбор эссе обоснован исчерпывающе, и мы можем приступить к рассмотрению некоторых проблем, проанализированных Н.С. Янов-Яновской.

Размышляя о важности деятельности критика в процессе «расщепления ранее единого музыкального русла (на традиционно-монодическое и профессионально-композиторское)» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 178), ученый напоминает о том, что и «музыкальная критика в Узбекистане, как и в других странах монодической традиции, по существу новый для национальной культуры жанр творческой деятельности, подобно тому, как новы

в самой музыкальной практике жанры европейского многоголосия (опера, балет, симфония)» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 178). При этом Н.С. Янов-Яновская отмечает, что «современная наука о музыке имеет в Узбекистане глубокие корни (трактаты многочисленных средневековых мыслителей Востока)» (2007, с. 178).

В свою очередь, мы хотели бы уточнить, что в многочисленных трактатах среднеазиатских ученых можно найти и предпосылки для развития музыкальной критики Узбекистана. Так, одна из первых классификаций слушательской аудитории была создана еще в XI (!) в. В широко известном сочинении «Кабус-наме» Кей-Кавуса, в разделе «Об обычаях музыкантов» автор, наряду с советами по поведению и внешнему виду музыканта, предпринимает попытку разделить слушателей по нескольким признакам⁶. Устанавливая прямую зависимость музыкальных вкусов слушателей от этих признаков, Кей-Кавус считает, что музыкант, прежде всего, должен учитывать желания публики. В отличие от Кей-Кавуса, акцентирующего внимание на запросах (потребностях) слушателя, Фараби и Ибн Сина определяли приоритет музыкальной гармонии, влияющей на душевное состояние и нравственные качества людей (Хасанова Н., 2012, с. 163).

Возвращаясь к тезису о новизне жанров творческой деятельности в странах монодической традиции, согласимся, что, безусловно, «музыкальная критика как таковая, в современном ее понимании, рождается здесь только в XX веке» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 178). Попутно заметим, что освоению и развитию новых жанров были посвящены многие публикации Н.С. Янов-Яновской. Помимо уже упомянутых выше монографий «Музыка узбекского кино» (1969) и «Узбекская симфоническая музыка» (1979), были написаны многочисленные статьи

для коллективных монографий, сборников и периодики. Назовем только те работы, которые связаны с освоением и развитием жанра симфонии в Узбекистане: Симфоническая музыка (в Истории узбекской советской музыки, т. 1–3); Основные тенденции развития симфонической музыки; Узбекская симфоническая музыка в аспекте основных тенденций развития советского симфонизма; Макомные традиции в узбекской симфонической музыке; Макомы и узбекская симфоническая музыка; Характерные тенденции узбекской симфонической музыки; Макомы – источник обновления симфонической драматургии; Пути освоения жанра (о современной узбекской симфонии); К вопросу о «восточном симфонизме»; Национальные традиции и современное симфоническое творчество; Опыт типологизации процессов освоения многоголосия (на примере узбекской симфонической музыки (Янов-Яновская Н., 2007, с. 266). Нами перечислены только те статьи, которые были опубликованы в коллективных монографиях и сборниках, а ведь еще были многочисленные публикации в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная академия»!

В одной из бесед с Н.С. Янов-Яновской о той колоссальной работе, которая была осуществлена ею за несколько десятилетий интенсивной творческой деятельности, сама Наталия Соломоновна особенно отметила научные изыскания, связанные с анализом процесса освоения многоголосных жанров, происходящего на фоне полноценного бытия восточной монодии. «С приходом многоголосных форм творческая ситуация в узбекской музыкальной культуре оказалась сложной и неоднозначной. Традиционная монодия... не стала прошлым, она вошла в современную художественную жизнь как ее важнейшая составная часть, основа, фундамент» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 8).

Выявляя формирующуюся тенденцию отождествления современной национальной музыки лишь с многоголосными жанрами (речь идет о начале 80-х гг. XX в.), исследователь считает эту концепцию методологически ошибочной. «Вертикальный срез современной узбекской музыкальной культуры в существе своем многопланов. Ее – культуру – можно уподобить сложной полифонической партитуре, где есть фундаментальный “бас” (монодия) и пласты остальных индивидуализированных голосов. Причем, если крайние из этих пластов характеризуются сравнительной стилистической устойчивостью, стабильностью, то средние отмечены чертами брожения, переходности. А вместе они образуют единый организм национального искусства, пронизанный цепкими динамическими связями» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 10).

Не пройдет и двадцати лет, как маятник истории качнется в другую сторону, и, констатируя факт освоения всех жанров многоголосной, композиторской музыки, Н.С. Янов-Яновская будет писать об «опасности недооценки обретенного, непонимания, что это – тоже свое, национальное, только родившееся позже; что возникновение собственной композиторской школы и новых форм исполнительства – одно из важнейших достижений нашего недавнего прошлого и специфический знак XX века в общем контексте истории узбекской культуры» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 225).

Актуальным проблемам музыковедения с учетом кардинальных перемен, происшедших в последнем десятилетии XX в., посвящен целый ряд статей Н.С. Янов-Яновской. Среди них статьи в разных журналах: О современном этапе развития узбекской музыкальной культуры; О музыкально-исторической ситуации в Узбекистане начала и конца XX века; в журнале «Советская музыка»: Первая

и основная, «История узбекской советской музыки и история»; в журнале «Музыкальная академия»: Последнего слова не существует; Современность, становящаяся историей; «Одна культура – две традиции»; статьи в сборниках: Узбекское музыковедение последнего десятилетия XX века: обретения, проблемы; Мусикашунослик муаммоларига бир назар (в соавт. с Ф. Кароматовым); О новых методологических подходах к истории музыки; XX век меняет музыкальную карту мира; И еще раз к понятию «история музыки» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 268–269).

В условиях сложной ситуации, когда процесс «отрицания отрицания» обострил застарелые проблемы, наблюдался резкий всплеск негатива по отношению к достижениям советской эпохи (в том числе споры – нужны ли народу оперы, балеты, симфонии?), архиважной стала деятельность музыкальных критиков, призванных интерпретировать, просвещать и приобщать тот самый народ ко всем видам музыкального творчества, не разделяя на «плохие» и «хорошие» жанры, руководствуясь исключительно профессиональными, в том числе этическими соображениями⁷. Отметим, что еще в средние века на Востоке признавалось объективное право на существование иных музыкально-творческих видов. Об этом свидетельствуют прямые высказывания таких теоретиков музыки, как ал-Кинди и «Братьев чистоты», которые утверждали, что «в каждой стране существуют особые, только ей присущие каноны музыки и что народы различаются между собой музыкальными вкусами так же, как нравами и обычаями»⁸.

На наш взгляд, самое примечательное в этой цитате – признание среднеазиатскими учеными самооценности, «особенности» канонов музыки иных народов. Насколько актуально звучит эта мысль

сегодня! Ведь «как часто мы встречаемся с этим (сравнением разных музыкально-творческих видов. – Н.Х.) в нашей повседневности, когда критерии письменного искусства механически переносятся на искусство устной традиции или легкожанровая (поп) музыка рассматривается с позиций музыки академической (оперно-симфонической), что, конечно же, далеко от адекватного восприятия и оценки» (Янов-Яновская Н., 1998, с. 130). Как отмечает В.Дж. Конен, «судить о достоинствах того или иного произведения можно только исходя из законов вида, к которому оно принадлежит» (1975, с. 430). Похоже, что в IX в. на Востоке это было не только осознано, но и не подвергалось сомнению. Забвение постулатов среднеазиатских энциклопедистов привело к трансформации критерия понятности в критерий непонятности и, как следствие, к обострению всех проблем, с этим связанных.

Воспитание терпимости к различным музыкально-творческим видам начинается с воспитания критиком в себе терпения к иному мнению, «терпимости к иному, отличному от собственной, точкам зрения, к иным оценкам, подходам... признания за другим “я” равного права на собственную позицию» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 205–206). Здесь мы вновь возвращаемся к эссе «Актуальные проблемы современной музыкальной критики в Узбекистане» и считаем необходимым упомянуть еще одно обстоятельство, по мнению Н.С. Янов-Яновской, примыкающее к этике, а именно «часто, к сожалению, встречающуюся взаимоизолированность суждений в практике одного и того же музыковеда, “несостыкованность” сегодняшних и вчерашних оценок, характеристик, прогнозов, – словом, отсутствие какой-либо последовательности в высказываниях разного времени» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 206). Исследователь

не призывает к верности единственному объекту или определенной позиции. «Дело в другом: читателю должны быть ясна логика, мотивация подобных перемен; пересмотр отношения к чему-либо должен быть объяснен – что и как повлияло на переоценку ранее сказанного» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 206).

По мнению Н.С. Янов-Яновской, «все публикации музыковеда, независимо от их объемов, жанров, тематики, времени написания должны, как кажется, выстраиваться в логическую концепцию, сохраняющую внутреннее единство при всех противоречивых поисках, неизбежных в науке. Необходима преемственность в рамках собственных работ, преемственность самого себя, с самим собою» (Янов-Яновская Н., 2007, с. 207). Те, кто изучают научное творчество Н.С. Янов-Яновской, согласятся, что научная концепция самого ученого на редкость цельная, продуманная, диалектическая по своей сути.

Музыковед Ю.М. Насырова в статье «Русскоязычная ветвь узбекского музыковедения» отмечает: «Работы профессора Наталии Соломоновны Янов-Яновской выделяются не только актуальностью и новизной проблем, они образец подлинно научного осмысления, логически выстроенного изложения. Отличительными чертами работ Н.С. Янов-Яновской являются четкость слога и ясность изложения материала. Ее научные работы от-

личает бесспорный литературный талант автора» (2017).

Заметим, что, будучи фактически представителем русскоязычной ветви музыковедения Узбекистана, Н.С. Янов-Яновская, по мнению коллег, является ведущим специалистом, научные труды которого актуальны для всех, кто профессионально занимается музыкальной наукой и критикой в стране, независимо от языка. На презентации книги «Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана)» Н.С. Янов-Яновской, состоявшейся в октябре 2019 г., научный сотрудник Института искусствознания Академии наук Узбекистана, кандидат искусствоведения Зульфия Мурадова подчеркнула: «Наталия Соломоновна на сегодняшний день является ключевой фигурой, которая, с одной стороны, сфокусировала на себе предшествующий опыт в лице В. Успенского, Е. Романовской, Т. Вызго, Ф. Кароматова, а с другой, стала центром современной музыковедческой мысли»⁹.

Как известно, «музыка не может развиваться вне атмосферы мысли о ней». На протяжении всей своей многолетней научной и музыкально-критической деятельности Наталия Соломоновна создает именно такую атмосферу, анализируя и популяризируя музыку как композиторов Узбекистана, так и Центральной Азии в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном конкретном случае формат публикации не позволяет осуществить как всесторонний анализ эссе, так и всего творческого актива исследователя, нашу статью можно уподобить первому эскизу к монументальному живописному полотну.

² «Бастакор» – творец монодических произведений в устной профессиональной практике (подробнее см.: (Янов-Яновская Н., 1998)).

³ Сразу уточним, что используем выборочный метод исследования, сосредоточив внимание на тех проблемах, которые позволят наиболее выпук-

ло показать диапазон и глубину теоретических изысканий ученого. Иными словами, попытаемся «увидеть в капле – море».

⁴ Музыкальная критика в Узбекистане / под ред. Н.С. Янов-Яновской, Т.Б. Гафурбекова, И.Г. Галущенко. Ташкент: Фан, 1984. С. 294.

⁵ Там же.

⁶ Музыкальная эстетика стран Востока / под ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 284.

⁷ Позже ситуация коренным образом изменилась. См. подробнее: Хасанова Н.Р. Музыкально-эстетическая мысль энциклопедистов Среднего

Востока и современная музыкальная критика Узбекистана // *Harmony*. URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/reader.asp?s=16825&txid=72> (дата обращения: 23.05.2023).

⁸ Музыкальная эстетика стран Востока... С. 247.

⁹ О презентации новой книги Наталии Янов-Яновской // *Nuz.uz*. 2019. 25.10. URL: <https://nuz.uz/kultura-i-iskusstvo/44130-o-prezentacii-novoy-knigi-natalii-yanov-yanovskoy.html> (дата обращения: 23.05.2023)

ЛИТЕРАТУРА

Грубер Р.И. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения // *Критика и музыкознание*: сб. ст. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 233–252.

Конен В.Дж. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1975. 480 с.

Насырова Ю.М. Русскоязычная ветвь узбекского музыковедения // *Техника, наука и образование*. 2017. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkoyazychnaya-vetv-uzbekskogo-muzykovedeniya/viewer> (дата обращения: 25.04.2023).

Хасанова Н.Р. Музыкальная критика современного Узбекистана: состояние, проблемы, тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 2001. 24 с.

Хасанова Н.Р. Актуализация идей средневековых мыслителей в современной музыкальной критике (на примере Узбекистана) // *Musiqi dunyasi*. 2012. № 3-4. С. 161–164.

Янов-Яновская Н.С. Музыка узбекского кино // *Звезда Востока*. 1963. № 12. С. 152–156.

Янов-Яновская Н.С. XX век меняет музыкальную карту мира // *Санъатшунослик масалалари*. Ташкент, 1998. С. 129–135.

Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. (...Последнего слова не существует): работы разных лет. Ташкент, 2007. 270 с.

REFERENCES

Gruber, R.I. (1987), "On music criticism as a subject of theoretical and historical research", *Kritika i muzykoznanie* [Criticism and musicology], Issue 3, Muzyka, Leningrad, pp. 233–252. (in Russ.)

Khasanova, N.R. (2001), *Muzykal'naya kritika sovremennogo Uzbekistana: sostoyanie, problemy, tendentsii* [Musical criticism of modern Uzbekistan: state, problems, trends], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 24 p. (in Russ.)

Khasanova, N.R. (2012), "Actualisation of ideas of medieval thinkers in modern music criticism (on the example of Uzbekistan)", *Musiqi dunyasi* [World of Music], no. 3-4, pp. 161–164. (in Russ.)

Konen, V.D. (1975), *Etyudy o zarubezhnoi muzyke* [Etudes about foreign music], 2 ed., Muzyka, Moscow, 480 p. (in Russ.)

Nasirova, Yu.M. (2017), "Russian language school of uzbek musicology", *Tekhnika, nauka i obrazovanie* [Technology, science and education], no. 9, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkoyazychnaya-vetv-uzbekskogo-muzykovedeniya/viewer> (Accessed 25 April 2023). (in Russ.)

Yanov-Yanovskaya, N.S. (1963), "Music of Uzbek cinema", *Zvezda Vostoka* [Star of the East], no. 12, pp. 152–156. (in Russ.)

Yanov-Yanovskaya, N.S. (1998), "XX century changes the musical map of the world", *San'atshunoslik masalalari* [Questions of art history], Tashkent, pp. 129–135. (in Russ.)

Yanov-Yanovskaya, N.S. (2007), *Uzbekskaya muzyka i XX vek (...Poslednego slova ne sushestvuet): raboty raznykh let* [Uzbek music and the XX century. (...There is no last word). Works of different years], Tashkent, 270 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хасанова Нигора Рустамовна, кандидат искусствоведения, артист камерного оркестра «Туркистон» Государственной филармонии Узбекистана (Ташкент)

E-mail: artradio@gmail.com

Author Information

Nigora R. Khasanova, Cand. Sc. (Art Criticism), Artist of the Chamber Orchestra "Turkiston" of the State Philharmonic of Uzbekistan (Tashkent)

E-mail: artradio@gmail.com

Поступила в редакцию 23.06.2023

После доработки 07.11.2023

Принята к публикации 21.11.2023

Received 23.06.2023

Revised 07.11.2023

Accepted for publication 21.11.2023

© Шульга, Д.П., Шульга А.А., 2023

УДК 671.412.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-114-120

К ВОПРОСУ ОБ «АРТИСТАХ ИЗ СТРАНЫ ФУЛИНЬ» В КИТАЙСКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ

Д.П. Шульга¹, А.А. Шульга²

¹ Сибирский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Новосибирск, 630102, Российская Федерация

² Фонд развития социального и гуманитарного знания «Логос», Новосибирск, 630009, Российская Федерация

Аннотация. Несмотря на активный рост интереса к искусству Великого шелкового пути в отечественной науке практически неизученными являются так называемые «фулиньские мотивы» в китайском искусстве эпох Суй (581–618), Тан (618–907) и Сун (960–1279). В работе коротко рассмотрена семантика «топонима» Фулинь, а также его связь с Восточной Римской империей, Средней Азией и христианством. Дело в том, что в китайском пространстве три этих значения в равной степени определяли понимание слова «Фулинь» (и, следовательно, различных сюжетов, имеющих подобный эпитет «фулиньский»). Очевидно, изначально появившись как наименование Византийской империи, термин постепенно распространился на обширные регионы к западу от Китая вообще (к тому же в Центральной и Передней Азии в раннем средневековье активно процветало несторианство, истоки которого идут из Константинополя и Антиохии). Поэтому и многочисленные изображения музыкантов, обнаруживаемые на рельефах в гробницах и на сохранившихся картинах Янь Либэня (600–673), У Даоцзы (ум. 758 г.) и Ли Гунлина (1049–1106) при всем своем среднеазиатском колорите именуются «фулиньскими».

Ключевые слова: изобразительное искусство, музыканты, Восточная Римская империя, Китай, Фулинь

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шульга Д.П., Шульга А.А. К вопросу об «артистах из страны Фулинь» в китайском средневековом искусстве // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 114–120. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-114-120.

TO THE QUESTION ABOUT "ARTISTS FROM THE COUNTRY OF FULIN" IN CHINESE MEDIEVAL ART

D.P. Shulga¹, A.A. Shulga²

¹ Siberian Institute of Management – Branch of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Novosibirsk, 630102, Russian Federation

² Foundation for the Development of Social and Humanitarian Knowledge "Logos", Novosibirsk, 630009, Russian Federation

Abstract. Despite interest in the art of the Great Silk Road in Russian is growing dynamically, the so-called "Fulin motifs" in Chinese art of the Sui (581–618), Tang (618–907) and Song (960–1279). In this work, the authors briefly consider the semantics of the "toponym" Fulin, as well as its connection with the Eastern Roman Empire, Central Asia and Christianity. Apparently that in the Chinese space, these three meanings equally determined the understanding of the word "Fulin" (and, consequently, various plots, having a similar epithet "Fulin"). Obviously, having originally appeared as the name of the Byzantine Empire, the term gradually spread to the vast regions to the west of China in general (besides, Nestorianism actively flourished in Central and Near Asia in the early Middle Ages, the origins of which go from Constantinople and Antioch). Therefore, numerous images of musicians discovered on reliefs in tombs and on preserved paintings by Yan Liben (600–673), Wu Daozi (d. 758) and Li Gonglin (1049–1106) are called "Fulin" for all their Central Asian color.

Keywords: fine arts, musicians, Eastern Roman Empire, China, Fulin

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

For citation: Shulga, D.P., Shulga, A.A. (2023), "To the question about "artists from the country of Fulin" in Chinese medieval art", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 114–120. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-114-120.

*Дорогому Учителю
Марине Юзефовне Дубровской*

Период раннего Средневековья в Китае стал эпохой расцвета межкультурных коммуникаций. К сожалению, музыкальное и хореографическое искусство Поднебесной при династиях Суй (581–618) и Тан (618–907), которого не в последнюю очередь касалось иноземное влияние по Великому шелковому пути¹, реконструируется не так хорошо как, например, словесное или изобразительное. В трактате «Юэфу цзалу»² и иных подобных памятниках мы находим сообщения о согдийцах, искусных в песнях и плясках. Среди танцев особый интерес представляет так называемый «фулиньский» (Ян Цзюнькай, 2014, с. 221).

Здесь необходимо сказать несколько слов о семантике слова «Фулинь» в раннесредневековом Китае. Общепризнано, что иероглифами 拂林 (fúlín)³ обозначалась сначала Римская империя, а затем ее обособившаяся восточная часть⁴ (более известная как Византия). Однако есть определенные нюансы. Например, немецкий синолог Ф. Хирт (1845–1927) писал: «Я прихожу к выводу, что древнее царство Дацинь, в средние века называвшееся Фулинь, было не Римской империей со столицей в Риме, а только ее восточной частью, а именно Сирией, Египтом и Малой Азией» (Чэн Лун, 2011, с. 170). На данный момент видится, что под «Дацинь» и «Фулинь» в культурном отношении следует понимать не столько географическую⁵, сколько стилистическую характеристику. Так, в раннесредневековом Китае был распространен мотив «хмельного фулиньца», в котором явно читаются ориентализированные эллинистические мотивы, очевидно, связанные с культом Вакха-Диониса (Гэ Чэнъюн, 2018). В энциклопедии «Тайпин юйлань» цитируются «Записи о Ранней Лян»⁶ о том, что «во времена Чжан Гуя⁷ от запад-

ных варваров прибывали золотые сосуды фулиньской работы...» (Ян Цзюнькай, 2014, с. 231). Очевидно, имеется в виду нечто напоминающее найденный в Гуояне кувшин из золота и серебра с мотивом из Илиады Гомера (сцена с царевичем Парисом, золотым яблоком и богинями).

Есть и иные источники информации о восприятии далекой «страны Фулинь» в раннесредневековом Китае. У Даоцзы (680–740), именитый китайский художник, по приказу императора Сюаньцзунна (685–762) создал «Картины десяти царств». Картина утеряна, но о ней упоминает Лю Кэжунань (1187–1269), поэт и публицист времен династии Южная Сун. На этой картине Фулинь представлено как одно из десяти государств, отправивших послов, чтобы отдать дань уважения китайским императорам периода Тан (Гаозуну, У Цзэтянь, Сюаньцзуну). Кэжунань делает следующую интересную ремарку: «В этих далеких и варварских странах не было надлежащих ритуалов и музыки. Однако люди там уважали своего правителя не меньше, чем наши [китайцы]. Слуги на картине поднимали зонты перед своим царем, или исполняли музыку, или дарили сокровища, или устраивали красивые танцы, или поклонялись царю, или угощали царя питьем, или помогали царю взобраться на седло...» (Liveri A., 2019).

Помимо упомянутых выше языческих мотивов из Средиземноморья в Китай активно поступали и артефакты с христианской символикой. Самый массовый материал здесь – золотые монеты (Гэ Чэнъюн, 2015). Всего их обнаружено в КНР около ста (Шульга Д., 2022) (включая описанные в начале XX в., но затем утерянные во время гражданской войны образцы). Большая часть находок – имитации разной степени качества⁸ (Ло Фэн, 1993), однако некоторые солиды, очевидно, были отчеканены в Константинополе

(Ло Фэн, 2004). Православная символика обычно присутствует на всех, даже самых примитивных подражаниях монетам Восточной Римской империи (Шульга Д., 2021б). Христианство, впрочем, проникло не только опосредованно. Последователи антиохийской богословской традиции Феодора Мопсуестийского и Нестория, подвергшись преследованиям в Византии, начали продвигаться со своей проповедью на восток (Шульга Д., 2020а). В результате немалое количество согдийцев были крещены и распространяли учение до Дальнего Востока по Шелковому пути (Гэ Чэнъюн, 2001).

В результате подобной многоуровневой межкультурной коммуникации сложилась удивительная ситуация. Согдийцы, многие из которых были носителями несторианской традиции (или, во всяком случае, были с ней знакомы), начали постепенно отождествляться в китайской практике с «Фулинь» и «Дацинь»⁹, ибо их религия и привозимые ими товары имели корни в далеком Константинополе. Таким образом, хореографическое и музыкальное искусство согдийцев, очевидно, стало восприниматься в Китае как «фулиньское», хотя данная сторона их культуры, думается, в малой степени была затронута византийским влиянием.

Одна из самых ярких коллекций изображений танцоров и музыкантов происходит из погребения Ши Цзюня (491–579). Этот деятель, один из лидеров согдийской общины в тогдашней столице Китая (Кудинова М., 2016), очевидно, придерживался достаточно эклектичных религиозных воззрений. На его саркофаге мы находим явное влияние зороастризма (фантастические птицелюды у священного огня), буддизма (традиционная для данной религии иконография воинственных демонов-стражей) и христианства (византийская монета с отверстиями для подвешивания или нашивания с изобра-

женным на реверсе ангелом, найденная в районе груди). Судя по всему, Ши Цзюнь может быть охарактеризован носителем гностической манихейской традиции, в рамках которой различные пророки воспринимались как в равной степени несущие истину, несмотря на принципиальное несходство ряда элементов их учений.

Так или иначе, музыка в системе ценностей Ши Цзюня играла важную роль (рис. 1–2). Помимо изображения людей с инструментами (струнно-щипковыми и духовыми, см. рис. 2, б), одним из важнейших атрибутов крылатых «ангелов»¹⁰ являются рожки, свирели и лютни.

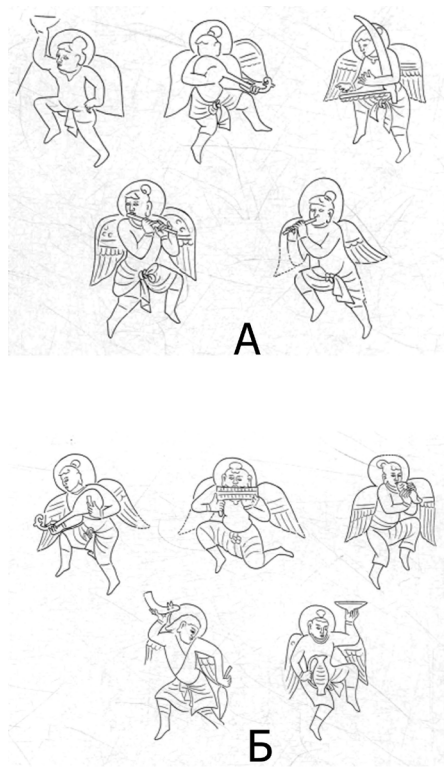


Рис. 1. Фигуры крылатых музыкантов (возможно, ангелов) из гробницы Ши Цзюня (правая сторона рамы каменных ворот (а)); левая сторона рамы каменных ворот (б) (Ян Цзюнькай, 2014, с. 175–176)

Figures of winged musicians (possibly angels) from Shi Jun's tomb (right side of the stone gate frame (a)); left side of the stone gate frame (b)

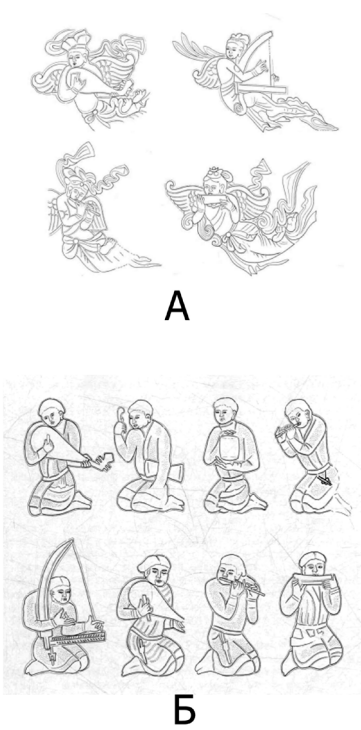


Рис. 2. Фигуры крылатых музыкантов (возможно, ангелов) из гробницы Ши Цзюня (постамент саркофага (а)); фигуры музыкантов с саркофага Ши Цзюня (б) (Ян Цзюнькай, 2014, с. 177–179).

Figures of winged musicians (possibly angels) from the tomb of Shi Jun (sarcophagus paste (a)); figures of musicians from the sarcophagus of Shi Jun (b)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Очевидно, сложение Великого шелкового пути следует относить к периоду Ранней Хань (Shulga P., 2021), когда объединительные процессы в Поднебесной совпали с образованием великих империй в греко-романском мире (Шульга Д., 2020г). Далее трансазиатская торговля переживала несколько пиков в раннее Средневековье (Шульга Д., 2020б) и монгольскую эпоху (Баярсайхан Д., 2013), когда Чингизиды на время объединили в политическом отношении территории от востока византийского пространства (Трапезунд) до Северного Китая (Шульга Д., 2019).

² «Разные записи о Музыкальной палате Юэфу» (трактат по истории музыки конца периода династии Тан за авторством Дуань Ань-цзе).

³ Этимология данного «топонима» не вполне ясна. Более распространена версия о заимствовании. Существует точка зрения, что перед нами сильно искаженное «Roma» (Liveri A., 2019, p. 69–70), Ф. Хирт в качестве исходного слова предполагал библейский Вифлеем (Hirth F., 1913, p. 199); есть гипотеза Л. Христопулоса об исконно-китайском происхождении от «хуалинь» (华林, т.е. «лес цветов», «рай») (Christopoulos L., 2012, p. 67). Однако

Очевидно, что перед нами очередная иллюстрация смешения культур на Великом шелковом пути, когда христианство, изначально пришедшее из «Фулинь»-Византии, смешиваясь с восточными религиями и преломляясь через призму дальневосточной изобразительной традиции, порождало удивительные образцы искусства.

К сожалению, на данный момент мы вряд ли можем реконструировать те музыкальные композиции, что исполняли согдийские музыканты, под чьи мелодии, очевидно, танцевали «фулиньские пляски». Однако анализ исторических источников как нарративных, так и археологических, позволяет отчасти восстановить тот культурно-исторический фон, на котором опосредованно контактировали Восточная Римская империя и Китай. Очевидно, что культурные импульсы из Константинополя серьезно видоизменялись по пути в Поднебесную через Переднюю и Центральную Азию, «фулиньское» искусство в том виде, как оно попало в Танскую державу, разительно отличалось от средиземноморских образцов.

ей противоречит наличие созвучных к «Фулинь» синонимов в китайском языке: 普蘭 – «Пулань» из «Истории Вэй», созданной в 550-х гг. и 伏卢尼 – «Фулуни» из «Истории Северных династий», составленной к 659 г. (Шульга Д., 2021а).

⁴ Такой точки зрения, например, придерживался Фердинанд фон Рихтгофен (1833–1905) (Hirth F., 1885, p. 28).

⁵ Тем более, что точки зрения исследователей на то, какая же часть Римской или Византийской империи должна называться «Фулинь» разнятся. В противоположность Ф. Хирту, Л. Христопулос считал, что топоним охватывает не азиатские, а западные владения ромейских императоров, включая сам Константинополь (Византий). В силу этого «Фулинь» нельзя назвать топонимом в полном смысле, так как конкретное расположение этой «страны на западе» в представлении китайцев, во-первых, было нечетким, во-вторых, не вполне реконструируемым, в-третьих, могло меняться с течением времени.

⁶ Удельное царство на западе китайского мира, включавшее в себя юг современной провинции Ганьсун и восток провинции Цинхай.

⁷ С 301 по 314 г. Чжан Гуй был губернатором Лянчжоу при династии Цзинь и владельцем городка Аньле. Ему было 47 лет, когда он взошел на престол, и 60 лет, когда он скончался. Он правил 14 лет. Его храмовое имя – Тайдзу, а посмертный титул – У-ван («воинственный государь»). Династия Ранняя Лян, основанная его потомками, просуществовала 57 лет, с 317 по 376 г., насчитывала шесть царей (ванов) и одного императора. Ее столица находилась в Увэй, ныне пров. Ганьсу. В конце концов сменилась династией Ранняя Цинь.

⁸ Следует отметить, что, являясь статусным предметом, достойным погребения с монархом (Шувалов П., 2020), византийские монеты и их копии присутствуют не только на территории КНР, но и в Монголии в захоронениях средневековой кочевой знати (Шульга Д., 2020в).

⁹ Данное название – также изначально наименование Римской империи (сперва единой, а затем Восточной). Семантически оно представляет собой описание далекой державы как равной Китаю (秦, Цинь – первая императорская династия в Поднебесной, 大, да – большой, великий). Одно из устойчивых названий несторианского христианства в Китае – «учение Дацинь», 大秦教.

¹⁰ Авторы берут данное слово в кавычки потому что хотя Ши Цзюнь, очевидно, знал христианскую иконографию ангелов (он, как минимум, неоднократно видел изображение крылатой фигуры с крестом на византийских монетах, которые использовал, и с которыми был похоронен), ввиду синкретичной манеры оформления гробницы, семантика крылатых фигур могла несколько отличаться от ортодоксальной христианской.

ЛИТЕРАТУРА

Баярсайхан Д. Монгол-Византийн олон талт харилцаа (XIII–XIV зуун) // *Historia Mongolarum*. 2013. Vol. 7. Fasc. 3. P. 33–48.

Кудинова М.А., Комиссаров С.А., Соловьев А.И., Николаева Н.Ш. Гробница согдийца Ши Цзюня (Виркака) в контексте межкультурных связей Китая периода раннего средневековья // *Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий*. 2016. Т. 22. С. 323–327.

Шувалов П.В., Шульга Д.П., Кудинова М.А. Элитное погребение позднего этапа правления династии Северная Вэй с солидом византийского императора Анастасия I // *Stratum plus*. Археология и культурная антропология. 2020. № 6. С. 253–260.

Шульга Д.П., Хаснулина К.А. Кочевые и оседлые империи на Шелковом пути: модели взаимодействия // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*. 2019. Т. 18, № 10. С. 51–58.

Шульга Д.П., Дурова М.В. Несторианство: путь «светлого учения» через четыре империи // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*. 2020а. Т. 19, № 4. С. 51–58.

Шульга Д.П., Кудинова М.А. Межэтнические взаимодействия и культурный синкретизм в раннесредневековом Гюане (по материалам погребения с лаковым гробом эпохи Северная Вэй) // *Stratum plus*. Археология и культурная антропология. 2020б. № 4. С. 193–201.

Шульга Д.П., Гирченко Е.А., Филатова М.О. Восточно-римские монеты из Северной Монголии и их имитации // *Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий*. 2020в. Т. 26. С. 695–701.

Шульга Д.П., Чень Ц., Головкин Н.В. Кочевой мир, Греко-Бактрийское царство и Китай: этнокультурная ситуация на юге Центральной Азии

REFERENCES

Bayarsaikhan, D. (2013), “Mongol-Byzantine multilateral relations (XIII–XIV centuries)”, *Historia Mongolarum* [History of Mongolia], vol. 7, no. 3, pp. 33–48. (in Mong.)

Cheng Long (2011), “Deguo han xuejia xiade zi qi zhongguo xue yanjiu” [German Sinologist Xia De and his Research on Chinese Studies], *Social Science Journal*, no. 5, pp. 169–174. (in Chin.)

Christopoulos, L. (2012), Hellenes and Romans in Ancient China (240 BC – 1398 AD), *SinoPlatonic papers*, no. 230, pp. 1–90. (in Eng.)

Ge Chengyong (2001), “Tang dai Chang an yige sute jiating de jingjiao xin yang” [Jingjiao Beliefs of a Sogdian Family in Chang'an, Tang Dynasty], *Lishi yanjiu* [Historical Research], no. 3, pp. 181–186. (in Chin.)

Ge Chengyong (2015), “Cong chutu han zhi tan wenwu kan ou ya wenhua jiaoliu yi hen” [Looking at the Remains of Eurasian Cultural Exchanges from the Unearthed Cultural Relics of the Han Dynasty to the Tang Dynasty], *Gugong bowuyuan kan* [Journal of the Palace Museum], no. 3, pp. 111–125. (in Chin.)

Ge Chengyong (2018), “Zui Fulin: Xila jiu shen zai zhongguo” [“Drunk Mediterranean”: The Greek Bacchus in China], *Wenwu* [Cultural Relics], no. 1, pp. 58–69. (in Chin.)

Hirth, F. (1885), *China and the Roman Orient: Researches into their Ancient and Medieval Relations as Represented in old Chinese Records*, Munich: Georg Hirth, 368 p. (in Eng.)

Hirth, F. (1913), “The Mystery of Fu-lin”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 33, pp. 193–208. (in Eng.)

Kudinova, M.A., Komissarov, S.A., Solov'ev, A.I., Nikolaeva, N.Sh. (2016), “The Tomb of the Sogdians Shi Jun (Virakak) in the Context of Intercultural Relations of China in the Early Middle Ages”, *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh*

в III–II вв. до н.э. // Schole. Философское антиковедение и классическая традиция. 2020г. Т. 14, № 2. С. 587–608.

Шульга Д.П. Китайская византистика: особенности используемых наименований // Византийский временник. 2021а. Т. 105. С. 127–140.

Шульга Д.П., Филатова М.О. Суйские погребения с фарфором и золотыми ромейскими монетами (могильник Цзюлуншань в округе Гуюань) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. 2021б. Т. 27. С. 737–741.

Шульга Д.П. Находки ромейских монет в КНР: опыт предварительного обобщения // Византийский временник. 2022. Т. 106. С. 154–173.

Christopoulos L. Hellenes and Romans in Ancient China (240 BC – 1398 AD) // SinoPlatonic papers. 2012. № 230. Pp. 1–90.

Hirth F. China and the Roman Orient: Researches into their Ancient and Medieval Relations as Represented in old Chinese Records. Munich: Georg Hirth, 1885. 368 p.

Hirth F. The Mystery of Fu-lin // Journal of the American Oriental Society. 1913. Vol. 33. P. 193–208.

Liveri A. Fu-lin Dances in Medieval Chinese Art – Byzantine or Imaginary? // Zbornik radova Vizantološkog instituta. 2019. Vol. 56. P. 69–94.

Shulga D.P., Shulga D.P., Hasnulina K.A. Genesis of the Silk Road and its Northern Directions // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2021. Т. 14. № 8. С. 1167–1180.

葛承雍。唐代长安一个粟特家庭的景教信仰 // 历史研究 2001 年第 3 期 Гэ Чэнъюн. Несторианские верования согдийской семьи в Чанане в период династии Тан // Лиши яньцзю. 2001. № 3. С. 181–186.

葛承雍。从出土汉至唐文物看欧亚文化交流遗痕 // 故宫博物院院刊 2015 年第 3 期. Гэ Чэнъюн. Культурные связи Европы и Азии по данным памятников наследия от Хань до Тан // Гугун боюанькань. 2015. № 3. С. 111–125.

葛承雍。“醉拂 苾”：希腊酒神在中国 // 文物 2018 年第 1 期. Гэ Чэнъюн. «Хмельной средиземноморец»: греческий бог Бахус в Китае // Вэнью. 2018. № 1. С. 58–69.

罗丰。关于西安所出东罗马金币仿制品的讨论 // 中国钱币 1993 年 4 期. Ло Фэн. Обсуждение имитаций восточно-римских золотых монет, произведенных в Сиане // Китайская нумизматика. 1993. № 4. С. 17–19.

罗丰。中國境內發現的東羅馬金幣《新疆钱币》2004 年第 3 期. Ло Фэн. Восточно-римские золотые монеты, найденные в Китае // Синьцзян цяньби. 2004. № 3. С. 78–103.

程龙。德国汉学家夏德及其中国学研究. Чэн Лун. Немецкий синолог Ф. Хирт и его исследования китайцев // Social Science Journal. 2011. № 5. С. 169–174.

territorii [Problems of Archeology, Ethnography, Anthropology of Siberia and Adjacent Territories], vol. 22, pp. 323–327. (in Rus.)

Liveri, A. (2019), “Fu-lin Dances in Medieval Chinese Art – Byzantine or Imaginary?”, *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, vol. 56, pp. 69–94. (in Eng.)

Luo Feng (1993), “Guanyu xi an suo chu dong luoma jinbi fang zhi pin de taolun” [Discussion on Imitations of Eastern Roman Gold Coins Produced in Xi'an], *Chzhunguo qianbi* [Chinese Coins], no. 4, pp. 17–19. (in Chin.)

Luo Feng (2004), “Zhongguo jingnei faxian de dong luoma jin bi” [Eastern Roman Gold Coins Found in China], *Xinjiang qianbi* [Xinjiang Coins], no. 3, pp. 78–103. (in Chin.)

Shulga, D.P., Khasnulina, K.A. (2019), “Nomadic and Settled Empires on the Silk Road: Models of Interaction”, *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorija, filologiya* [Bulletin of Novosibirsk State University. Series: History, philology], vol. 18, no. 10. pp. 51–58. (in Rus.)

Shulga, D.P., Durova, M.V. (2020a), “Nestorianism: the Path of “Light Teaching” through Four Empires”, *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorija, filologiya* [Bulletin of Novosibirsk State University. Series: History, Philology], vol. 19, no. 4. pp. 51–58. (in Rus.)

Shulga, D.P., Kudinova, M.A. (2020b), “Interethnic Interactions and Cultural Syncretism in Early Medieval Guyuan (based on the Materials of the Burial with a Lacquer Coffin of the Northern Wei era)”, *Stratum plus. Arkheologiya i kul'turnaya antropologiya* [Stratum plus. Archaeology and cultural anthropology], no. 4. pp. 193–201. (in Rus.)

Shulga, D.P., Girchenko, E.A., Filatova, M.O. (2020c), “East Roman coins from Northern Mongolia and their imitations”, *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii* [Problems of Archeology, Ethnography, Anthropology of Siberia and Adjacent Territories], vol. 26, pp. 695–701. (in Rus.)

Shulga, D.P., Chen, Ts., Golovko, N.V. (2020d), “The Nomadic world, the Greco-Bactrian Kingdom and China: the ethnocultural situation in the South of Central Asia in the III-II centuries BC”, *Schole. Filosofskoe antikovedenie i klassicheskaya traditsiya* [Schole. Philosophical antiquity and classical tradition], vol. 14, no. 2, pp. 587–608. (in Rus.)

Shulga, D.P. (2021a), “Chinese Byzantinistics: Features of the Names used”, *Vizantiiskii vremennik* [The Byzantine Chronicle], vol. 105, pp. 127–140. (in Rus.)

Shulga, D.P., Filatova, M.O. (2021b), “Suisk Burials with Porcelain and Gold Roman Coins (Jiulongshan Burial Ground in Guyuan District)”, *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii* [Problems of archeology, ethnography,

杨军凯。北周史君墓。北京：文物出版社。2014年 Ян Цзюнькай. Погребение Ши Цзюня из царства Северная Чжоу. Пекин: Вэньу чубань-шэ, 2014. 372 с.

anthropology of Siberia and Adjacent Territories], vol. 27, pp. 737–741. (in Rus.)

Shulga, D.P. (2022), “Finds of Roman Coins in China: Experience of Preliminary Generalization”, *Vizantiiskii vremennik* [The Byzantine Chronicle], vol. 106, pp. 154–173. (in Rus.)

Shulga, P.I., Shulga, D.P., Hasnulina, K.A. (2021), “Genesis of the Silk Road and its Northern Directions”, *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, vol. 14, no. 8, pp. 1167–1180. (in Eng.)

Yan Junkai (2014), “Beizhou shijun mu” [Burial of Shi Jun from the Kingdom of Northern Zhou], *Beijing, Wenwu chubanshe* [Cultural Relics Publishing House], 372 p. (in Chin.)

Shuvalov, P.V., Shulga, D.P., Kudinova, M.A. (2020), “Elite Burial of the Late Stage of the Reign of the Northern Wei Dynasty with the Solid of the Byzantine Emperor Anastasius I”, *Stratum plus. Arkheologiya i kul'turnaya antropologiya* [Stratum plus. Archaeology and cultural anthropology], no. 6, pp. 253–260. (in Rus.).

Сведения об авторах

Шульга Даниил Петрович, доктор исторических наук, профессор Сибирского института управления – филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Новосибирск)

E-mail: alkaddafa@gmail.com

Шульга Анна Александровна, консультант фонда развития социального и гуманитарного знания «Логос» (Новосибирск)

E-mail: mifologiya@gmail.com

Authors Information

Daniil P. Shulga, D. Sc. (Historical Sciences), Professor at the Siberian Institute of Management – branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Novosibirsk)

E-mail: alkaddafa@gmail.com

Anna A. Shulga, Consultant of the Logos Foundation for the Development of Social and Humanitarian Knowledge (Novosibirsk)

E-mail: mifologiya@gmail.com

Поступила в редакцию 23.06.2023

После доработки 21.11.2023

Принята к публикации 23.11.2023

Received 23.06.2023

Revised 21.11.2023

Accepted for publication 23.11.2023

© Чжэн Сюэ Чэнь, 2023

УДК 781.7, 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-121-128

«ЕВРОПЕЙСКИЕ ОТТЕНКИ» В ЛИРИЧЕСКОМ СТРОЕ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ «ДИКАЯ ЗЕМЛЯ» ЦЗИНЬ СЯНА

Чжэн Сюэ Чэнь¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена проблеме синтеза музыкальных традиций Запада и Востока в опере «Дикая земля» Цзинь Сяна – известного китайского композитора и автора «опер в западноевропейском стиле на китайском языке». Актуальность темы исследования обусловлена значимостью современной музыкальной драмы Китая с точки зрения сохранения национальных традиций и их обогащения достижениями западноевропейской оперной классики. В опере в европейском стиле на национальном языке китайская народная песня использовалась в качестве основного музыкального материала, адаптированного в условиях западноевропейского музыкально-оперного языка первой половины XX в. Целью исследования стало выявление жанрово-стилевых особенностей и отличительных черт геджу (современной китайской классической оперы) в процессе анализа музыкального языка произведения. В «Дикой земле» герои выражают свои чувства в оперных ариях и дуэтах, соединяя при этом манеру пения современной западной музыки (обостренные интонации 12-тоновой системы) с вокальным интонированием национальной оперы (скользящее пение в условиях пентатоники), а в партии оркестра применяются как западные техники игры, так и приемы музицирования на традиционных народных китайских инструментах. Выводы исследования: в геджу Цзинь Сяну удалось перенять язык западной музыки и при этом сохранить традиции китайской национальной драмы, что позволило ей достичь уровня современной западной оперы и покорить публику и Запада, и Востока.

Ключевые слова: Цзинь Сян, Дикая земля, китайская опера в западноевропейском стиле, национальная музыкальная драма, геджу

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжэн Сюэ Чэнь. «Европейские оттенки» в лирическом строе китайской оперы «Дикая земля» Цзинь Сяна // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 121–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-121-128.

“EUROPEAN SHADES” IN THE LYRICAL STRUCTURE OF THE CHINESE OPERA “WILD LAND” BY JIN XIANG

Zheng Xue Chen¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the problem of synthesizing the musical traditions of the West and East in the opera “Wild Land” by Jin Xiang, the famous Chinese composer and author of the “Western European-style opera in Chinese”. The relevance of the research topic is due to the significance of China's modern musical drama in terms of preserving national traditions and enriching them with the achievements of Western European opera classics. In European-style opera in the national language, Chinese folk song was used as the main musical material adapted in the conditions of the Western European musical and opera language of the first half of the twentieth century. The purpose of the study was to identify genre-style features and distinctive features of geju (modern Chinese classical opera) in the process of analyzing the musical language of the work. In “Wild Land”, the heroes express their feelings in opera arias and duets, while combining the manner of singing modern Western music (sharpened intonations of the 12-tone system) with the vocal intonation of the national opera (sliding singing in pentatonic conditions), and the orchestra part uses both Western playing techniques and musical techniques on traditional Chinese folk instruments. The conclusions of the study: in geju, Jin Xiang managed to adopt the language of

Western music and at the same time preserve the traditions of Chinese national opera, which allowed her to reach the level of modern Western opera and conquer the audience and the West and East.

Keywords: Jin Xiang, Wild Land, Chinese opera in Western European style, national musical drama, geju

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

For citation: Zheng Xue Chen (2023), “European shades» in the lyrical structure of the Chinese opera «Wild Land» by Jin Xiang”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 121–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-121-128.

В своей не только профессиональной дирижерской и общественной, но и композиторской деятельности Цзинь Сян стремился обогатить традиционную китайскую музыку достижениями западной художественной культуры, а в оперном жанре объединить традиции Запада и Востока. Среди его опер – «Жара на дворе» (1980), «Король Чу» (1994), «Дева» (1996), «Красивый воин» (2001), «Любимый трубадур» (2003), «Ян Гуйфэй» (2004), «Восемь женщин бросаются в реку» (2005), «Восход солнца» (1990 / 2015) – «Дикая земля» (1987) занимает особое место, так как представляет собой образец так называемой «оперы в западноевропейском стиле на китайском языке». Этот феномен заслуживает особого внимания: опера в западноевропейском стиле на китайском языке отразила особенности развития жанра в стране в XX в.

Появление драмы в западноевропейском стиле на китайском языке «Дикая земля» стало знаменательным событием в истории мировой оперы XX в., поскольку китайская народная песня впервые проникла на сцену западного театрального жанра в качестве основного музыкального материала. В Китае эта опера совершила стилизованный поворот не просто к использованию современных западных техник письма, но к гармоничному сплаву интонационных, ритмических и гармонических элементов в условиях синтеза систем звуковысотной организации традиционной китайской и западноевропейской музыки XX века и современных техник композиции. Поэтому цель работы – выявление жанрово-стилевых особенностей и отличительных черт оперы Цзинь Сяна,

которая стала объектом данного исследования. Исходной гипотезой служит утверждение о том, что сложные характеры героев и их глубокие переживания вызвали необходимость соединения традиций национальной музыкальной драмы и западноевропейской оперы и синтеза в вокальных партиях позднеромантического лирико-драматического и национального фольклорно-песенного стилей.

В работе использовались методы научных исследований в области культурологии и искусствоведения, включая диахронический, типологический и эволюционный методы рассмотрения процесса развития национальной китайской оперы в XX в., а также анализ музыкального произведения с точки зрения элементов музыкального языка, средств выразительности и жанрово-стилевых черт. На первом этапе исследования был осуществлен обзор литературы, посвященной жанрово-стилевым особенностям китайской оперы XX в.; на втором – был проведен музыковедческий анализ оперы Цзинь Сяна; на заключительном этапе – обобщены результаты и сформулированы выводы.

Жанрово-стилевые черты современной китайской оперы рассматриваются в диссертации Чжу Линьцзи, книге Дж. Брендона; оперному творчеству Цзинь Сяна посвящены статьи Боян Ли, Пенфей Сунь и Мин Мин Лян; музыкальный язык и техники композиции в произведениях современных китайских композиторов рассматриваются в работах Б. Миттлер, Э. Девиса, Г. Райкера. Среди китайских авторов, исследовавших оперу Цзинь Сяна, особое значение имеют тру-

ды Вэй Яна, Он Хуамао, Сяо Мэй и Джао Лулу, Тянь Сянмэя, Цзэн Ху На и др.

Барбара Миттлер в книге «Опасные мелодии: политика китайской музыки в Гонконге» в 1997 г. писала: «Вопере Юанье (“Дикая земля”) изображается мрачная и жестокая атмосфера в духе китайского веризма», обозначив тем самым влияние на оперу Цзинь Сяна в первую очередь стиля итальянской веристской оперы (Mittler B., 1997, p. 163). Этот же источник вдохновения указывает Э. Девис: «Опера “Дикая земля” (1987) представляет веризм в китайском стиле, напоминающий русскую оперу, но с чертами традиционной китайской музыки, включая характерную манеру звукоизвлечения на флейте, как на китайском дизи, пентатоновые и целотоновые пассажи и ритмы, типичные для жанров повествования шуочан и цюйи китайского устного народного творчества»¹.

Китайские исследователи отмечают, что Цзинь Сян «ставил целью развивать уходящую своими корнями в глубокое прошлое традиционную культуру Китая за счет новых средств музыкальной выразительности и техник композиции» (Вэй Ян, 2017, с. 82). Стремление противостоять «евроцентризму» в китайской музыке не означало для него «отрицания выдающихся достижений европейской музыки», поэтому он «разработал собственную творческую манеру и создал музыкальный стиль с китайскими особенностями» (Ли Боян, 2022, с. 64). Примечательно, что если китайцы рассматривают в операх Цзинь Сяна черты национальной музыкальной драмы, то европейцы предпочитают видеть в «Дикой земле» признаки западноевропейского оперного стиля. В нашей работе предпринимается попытка достичь баланса в решении проблемы.

Цзинь Сян (1935–2015) – выдающийся китайский композитор и дирижер, автор девяти опер, оркестровой, камерно-во-

кальной, хоровой, инструментальной и киномузыки. Творческим кредо художника стало строительство «музыкального моста» между Западом и Востоком, и в полной мере оно реализовалось в жанре оперы, в которой он соединяет жанрово-стилевые черты традиционной музыкальной драмы с современными техниками письма западной музыки. Будучи студентом Китайской центральной консерватории, Цзинь Сян глубоко впитал традиции национальной музыкальной драмы и изучал различные виды китайской оперы (пекинскую, хэнаньскую, хуанмэйскую и др.) (Чжу Линьцзи, 2021). По окончании вуза в 1959 г. и после получения степени бакалавра искусств молодой композитор направился в Тибет, где возглавил местный ансамбль народной музыки, а затем, как и многие другие китайцы, поехал в сельскую местность в Синьцзяне, чтобы заниматься фермерским трудом во имя родины.

По окончании Культурной революции Цзинь Сян вернулся в Пекин, где с 1979 по 1984 г. работал дирижером и композитором Пекинского симфонического оркестра. За дирижерским пультом Цзинь Сян познакомился с крупными симфоническими произведениями западных авторов. Более серьезно в современную музыку США и Европы он погрузился в конце 1980-х гг.: в 1988 г. Цзинь Сян гастролировал в США, в 1998 был приглашен в качестве профессора в Джульярдскую школу и университет Вашингтона, а также стал композитором Вашингтонского национального оперного театра. В 1994–1995 гг. он занимал пост директора Китайского центра исполнительских искусств при Министерстве культуры, а в следующем основал Ассоциацию академических обменов среди музыкантов Востока и Запада, которая содействовала организации концертной и композиторской деятельности артистов по обе стороны океана,

изучению традиций, освоению национальных культур, художественного опыта и, как результат, сближению восточной и западной музыки.

Композиторский стиль Цзинь Сяня характеризуется тяготением к необычным тембровым сочетаниям, красочной гармонии, сонорной технике письма. Камерный концерт для четырнадцати инструментов (1983) звучит в духе национальной китайской музыки, однако его тематический материал состоит из множества кратких мотивов, непрерывно следующих друг за другом, как в сочинениях К. Дебюсси или И. Стравинского. С начала работы в США стиль композитора становился все более эклектичным, и Цзинь Сян начал применять в своих произведениях техники письма и средства выразительности современной западной музыки. Его сочинение «Богиня» (1990) для голосов, оркестра и синтезатора было задумано как коллаж, состоящий из элементов африканской музыки для ударных, еврейской манеры скандирования, смеха и выкриков.

Нового уровня синтеза традиционной китайской музыкальной драмы и европейской оперы Цзинь Сян достиг в так называемой «опере в западноевропейском стиле на китайском языке». В научной литературе она также обозначается термином «китайская современная классическая опера» или геджу, как называют китайскую оперу в западном стиле в стране происхождения² (Brandon J., 1997, p. 52). В ее развитии выделяют периоды: 1) экспериментальный (1945–1956); 2) «второй волны» (1956–1966); 3) Культурной революции (1966–1976) и 4) постмодернизма (1980–2000).

Западная опера на китайском языке или китайская современная классическая опера – это музыкально-драматическое произведение, основанное на традициях западной оперы, но написанное на

китайское либретто и исполняемое на китайском языке. Одной из первых опер подобного рода стала «Седая девушка» Хэ Цзинчжи и Дин Ни, провозглашенная Коммунистической партией Китая «образцовой» оперой (1940). Х. Райкер в очерке о современной композиции в Китае отмечает, что оперы в западноевропейском стиле на китайском языке «Сестра Цзян» Ян Мин и Цзян Чуньян и «Красный коралл» Ван Сирэня и Ху Шипинга признаны «представляющими высшие достижения в истории китайской оперы»³.

Современная китайская опера не менее популярна в стране, чем пекинская, поскольку отражает жизнь как простых людей, так и легендарных героев прошлого, важнейшие исторические события и идеологию Коммунистической партии Поднебесной. Сюжеты и образы опер совмещают в себе традиционные мотивы и социально-политические идеи. Так, накануне Культурной революции в 1966 г. были созданы и поставлены оперы «второй волны»: «Хуай Инь» Чжан Динхэ, «Цветущий зимний жасмин» Чэнь Цзы и Лян Кэсян, «Розовые облака» Чжан Руи, «Две женщины в Красной Армии» Ши Юэмэна и др. Многие драмы можно смело называть исторической китайской оперой: в них запечатлены важнейшие события прошлого и настоящего Китая («Великая стена южных морей» Мао Юань и Ма Фэй, 1966; «Прощай, моя наложница» Сяо Бай, 2008; «Баллада о канале» Инь Цин, 2012).

В отличие от песенной драмы сицью, которая объединяет в себе традиции региональных видов музыкальной драмы, включая пекинскую оперу, геджу также сосредоточена на пении, но сочетает в себе китайские и западноевропейские приемы пения и игры на инструментах преимущественно симфонического оркестра. Традиционная музыка приобре-

тает оперные формы, а штрихи и способы игры на национальных инструментах применяются по отношению к западноевропейским струнным или духовым. Так, «Сотая невеста» Ван Шигуана и Цай Кэсяна на либретто Ху Сяньтинга, Сюй Сюэда и Ян Шушэн (1981) основана на песенном фольклоре региона Синьцзян.

Оперу в западном стиле на китайском языке следует отличать от «революционной оперы» периода Культурной революции, которая представляла собой адаптацию пекинской оперы на современную тему, сюжет и текст, отражающие патриотические и социалистические идеи Коммунистической партии, и испытала определенное влияние советского музыкального театра (от «Красных гвардейцев на озере Хунху» Чжу Бенхэ, Чжана Цзиньяня и Оуяня Цяньшу (1956) до современных опер с элементами «социалистического реализма» вроде «Деревенского учителя» Хао Вэйя на либретто Лю Хэна (2009)).

«Дикая земля» – опера, написанная на китайском языке на либретто Ван Фанг в стиле западноевропейской оперы. Основой либретто послужила пьеса «Пустыня» (1937) отца Ван Фанг, Цао Ю. В пьесе повествуется история любви и мести молодого фермера Цю Ху. Опера была исполнена в 1992 г. в Центре исполнительских искусств имени Джона Ф. Кеннеди в Вашингтоне (это была первая опера китайского композитора, поставленная за рубежом), в 1997 – в Саарландском государственном театре в Саарбрюккене, на следующий год – в Ванкувере. Молодежный оперный театр Шэньчжэня поставил оперу Цзинь Сяна в 2016 г.

Западная пресса тепло приняла оперу на китайское либретто в европейском стиле, назвав ее лучшей иностранной оперой 1990-х гг., поставленной крупной американской труппой. Отмечались эмоциональный накал оперы, захватыва-

ющий сюжет, выразительная вокальная мелодика, которая преодолевает стилевой барьер между западной и восточной кантиленой, особая чувствительность к звуковому колориту: «Это романтическая трагедия, действие которой происходит в сельском Китае 1920-х годов. Опера сочетает в себе западные техники композиции с эстетикой и манерой пения национальной китайской оперы», – писали критики⁴.

Опера «Дикая земля» Цзинь Сяна обладает ярким самобытным стилем, близким стилю Дж. Пуччини. Композитор стремился к обновлению тембрового колорита в звучании китайской оперы и привнес в нее необычные оркестровые краски за счет отражения специфики китайской традиционной музыки в сочетании с яркостью оркестровых красок в духе И. Стравинского. При этом Цзинь Сян создает квазизападноевропейский гармонический язык позднеромантического периода, адаптируя музыкальный стиль Пуччини к сюжету китайской драмы.

Такой своеобразный синтез китайской национальной музыки, итальянского веризма, позднего романтизма, экспрессионизма и неофольклоризма, а также элементов китайского фольклора и современных техник письма был необходим композитору для воплощения лежащей в основе сюжета «экспрессионистской музыкальной драмы» с чередой убийств, мотивом мести и мрачными, фантастическими сценами в лесу (кстати, сюжет оперы был весьма популярен и послужил основой нескольких пьес, опер и даже кинофильма) (Чжу Линьцзи, 2021, с. 12). Кроме того, Цзинь Сян стремился «выявить драматические черты в современной реалистической китайской опере» (Сунь Пенфей, 2019, с. 81).

Основной сюжет оперы разворачивается вокруг четырех главных героев с тес-

но переплетенными судьбами: молодого крестьянина Цю Ху, его возлюбленной Цзинь Цзы, ее мужа Цзяо Дасин и свекрови. Второстепенные персонажи выступают движущими силами драмы. Цю Ху и Цзинь Цзы влюблены друг в друга, однако Цзинь Цзы замужем за Цзяо Дасином, а Цю Ху – его бывший друг детства и злейший враг семейства. По этой же причине мать Цзяо ненавидит Цю Ху. Любовь и месть создают ядро драмы, происходящей в четырех действиях: «Утрата», «Любовь», «Месть», «Смерть». Сюжет оперы развивается вокруг образов «дикой природы» и «любви», где низкие чувства переплетены с высокими.

В первом действии несправедливо осужденный Цю Ху бежит из тюрьмы, чтобы отомстить обидчикам, но узнает, что его враг Цзяо Яньван мертв, а его возлюбленная вышла замуж за сына злотворца Цзяо Дасина. В следующем действии герой встречается с Цзинь Цзы, и между ними вновь вспыхивают сильные чувства. Об этом узнает мать Цзяо. В третьем акте драмы Цю Ху убивает Цзяо Дасина, а от рук его матери погибает и сын супругов Сяо Хэйцзы. В последнем действии влюбленные вынуждены спасаться бегством, но сбиваются с пути, и молодой человек жертвует собой ради спасения любимой.

Драматические моменты развития событий сопровождаются проникновенной музыкой, что особенно оценила публика. Партитура содержит ряд выразительнейших арий, признанных подлинными творческими откровениями композитора. В «Дикой земле» оперные жанры и формы, а также стиль звучания оркестра и манера пения западной музыки, характерные для европейской и американской опер того времени, используются наряду с приемами игры на традиционных народных китайских инструментах и вокальным интонированием национальной оперы. Другими словами, со-

временная композитору техника письма вокальной и инструментальной музыки Запада адаптируется к китайской опере и характерной манере пения и игры. В вокальных партиях главных героев обостренные интонации 12-тоновой системы чередуются с глиссандирующими фразами в условиях ступенчатого и скользящего типов пения. Тем самым Цзинь Сян выражает в современном музыкальном материале национальную идею и дух китайской культуры.

В опере Цзинь Сяна запечатлены сложные и развивающиеся на протяжении драмы характеры героев, тонкие душевные переживания которых отражены в музыке. Так, главная героиня Цзинь Цзы, простая жительница села, сама решает бежать с любимым и порвать с прежней жизнью. В ее партии соседствуют песенные интонации народной китайской музыки и экспрессивные фразы в духе «Лунного Пьеро» А. Шенберга с его певческим и речевым способами звукоизвлечения. Музыка и хореография оперы воплощают образ героини одновременно простой, женственной, чувственной и все же обладающей силой противостоять ударам судьбы и искать свободы, что делает персонаж богатым и разносторонним. Другие герои сочинения также оригинальны и уникальны как личности, что отражено в вокальных партиях, построенных на синтезе позднеромантического лирико-драматического западного и национального фольклорно-песенного стилей.

«Дикая земля» сыграла решающую роль в формировании «современной китайской оперы» – важнейшей ветви развития национальной музыкальной драмы в XX в., которая объединила в себе достижения мировой оперной классики и национального театра. В Китае есть несколько театральных компаний, которые ставят только оперы геджу, поддерживаемые

Министерством культуры страны как национальное достояние наряду с другими видами традиционной китайской оперы. В последние годы возникла тенденция ставить китайскую оперу в западном стиле на современный сюжет на итальянском, французском и немецком языках. В XXI столетии интерес к китайской опере в западном стиле не иссякает ни у композиторов, ни у режиссеров. Так, в 2009 г. в США были поставлены «Си Ши» Лэй Лэй и «Деревенский учитель» Хао Вэйя, в 2011 – «Китайская сирота» Лэй Лэй, в 2012 – «Баллада о канале» Инь Цина.

Мосты между Западом и Востоком чрезвычайно важны для истории опер-

ного искусства Китая. Они отражают результат ведения весьма значимой для развития культуры политики реформ и открытости; позволяют локальный сюжет воплотить с помощью современных техник письма западной музыки; наделяют образы яркостью и самобытностью; подчеркивают драматизм и трагизм происходящего, затрагивая «вечные» темы жизни и смерти; удовлетворяют эстетические требования современного зрителя к оперному жанру, наконец, позволяют выйти национальной китайской опере на мировую художественную сцену, заняв достойное место среди оперных вершин западной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture / ed. by E.L. Davis. 1st edition. Routledge, 2005. P. 420.

² Ibid. P. 308.

³ New music in the Orient: essays on composition in Asia since World War II / ed. by H. Ryker. Buren: Frits Knuf Publishers, 1991. P. 197.

⁴ Opera Canada: Canadian Opera Guild. 1992. Vol. 33. P. 36.

ЛИТЕРАТУРА

Ли Боян. Об опере «Дикая земля» Цзинь Сяня // Студенческая наука Казанской консерватории–2022: сб. тезисов. Казань, 2022. С. 63–65.

Сунь Пенфей, Лян Мин Мин. Черты трагедии в опере Цзинь Сян «Равнина» // Вестник КемГУКИ. 2019. № 49. С. 81–86.

Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2021. 24 с.

Brandon J.R. The Cambridge Guide to Asian Theatre. New York: Cambridge University Press, 1997. 272 p.

Mittler B. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. 516 p.

魏扬、唐贤美. 详解《金湘歌剧音乐研究》. 杂志：歌剧之友[J]歌剧·2017, 82–84页. Вэй Ян, Тан Сяньмэй. Комментарии к исследованию оперной музыки Цзинь Сян // Друзья оперы. 2017. № 12. С. 82–84.

REFERENCES

Brandon, J.R. (1997), *The Cambridge guide to Asian theatre*, Cambridge University Press, New York, 272 p.

Li Boyan (2022), "About opera «Wild Land» by Jin Xiang", *Studencheskaya nauka Kazanskoi konservatorii–2022* [Students' science of Kazan' Conservatory–2022], Kazan', pp. 63–65. (in Russ.)

Mittler, B. (1997), *Dangerous tunes: the politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Harrassowitz, Wiesbaden, 516 p. (in Eng.)

Sun Pengfei, Liang Ming Ming (2019), "Cherty tragedii v opere Czin' Syan «Ravnina»", *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State Institute of Culture and Arts], no. 49, pp. 81–86. (in Russ.)

Wei Yang, Tang Xianmei (2017), xiáng jiě «jīn xiāng gē jù yīn lè yán jiū» [Comments on the study of opera music Jinxiang, Friends of the opera], no. 12, pp. 82–84. (in Chin.)

Zhu Linji (2021), *Sovremennaya kitajskaya kamernaya opera kak otrazhenie kul'tury postmodernizma* [Modern Chinese chamber opera as a reflection of the culture of postmodernism], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжэн Сюэ Чэнь, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: chzhensyue@mail.ru

Author Information

Zheng Xue Chen, postgraduate of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: chzhensyue@mail.ru

Поступила в редакцию 16.05.2023

После доработки 23.11.2023

Принята к публикации 27.11.2023

Received 16.05.2023

Revised 23.11.2023

Accepted for publication 27.11.2023

ПОДХОДЫ К ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ В ОПЕРЕ ГО ВЭНЬЦЗИНА «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»

Ма Шухао^{1, 2}

¹ Уханьская консерватория музыки, Ухань, 430060, Хубэй, Китайская Народная Республика

² Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются особенности музыкального языка в опере современного китайского композитора Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» (1994). Данное сочинение стало первым опытом его работы в данном жанре и оказалось весьма значимым не только для оперного творчества композитора, но и для китайского музыкального искусства в целом. Сочинение рассматривалось в работах музыковедов с точки зрения концепции и особенностей драматургии, однако анализ музыкального языка до сих пор сделан не был. Цель работы: выявить принципы звуковысотной организации музыкальной ткани в названном произведении. Определено, что в основу музыкального языка оперы был положен синтез нескольких принципов организации материала, в том числе: 1) тоновая специфика китайского языка; 2) пентатоника как одна из базовых систем традиционного музыкального искусства Китая; 3) микрохроматика, позволяющая расширить звукоряды; 4) ограниченная додекафония, представленная комбинациями тетрахордов. Сочетание данных приемов позволило композитору добиться максимальной экспрессии и правдивости в передаче переживаний главного героя оперы, сохранив при этом неизменную связь с национальной культурой. Метод синтеза различных систем организации материала был развит Го Вэньцзином в более поздних оперных произведениях.

Ключевые слова: Го Вэньцзин, китайский композитор, оперное творчество, Записки Сумасшедшего, принципы звуковысотной организации, музыкальное искусство Китая

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ма Шухао. Подходы к организации музыкальной ткани в опере Го Вэньцзина «Записки Сумасшедшего» // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 129–137. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-129-137.

APPROACHES TO THE ORGANIZATION OF MUSICAL FABRIC IN GUO VENJING'S OPERA "NOTES OF A CRAZY MAN"

Ma Shuhao^{1, 2}

¹ Wuhan Conservatory of Music, Wuhan, 430060 Hubei, People's Republic of China

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article deals with the peculiarities of the musical language in the opera "Notes of a Madman" (1994) by contemporary Chinese composer Guo Wenjing. This composition was the first experience of his work in this genre and turned out to be very significant not only for his operatic work, but also for Chinese musical art in general. The composition was considered in the works of musicologists from the point of view of the concept and features of drama, but the analysis of the musical language has not yet been made. The purpose of the work: to reveal the principles of the pitch organization of the musical fabric in the named work. It is determined that this opera was based on the synthesis of several principles of material organization. Including: 1) tone specificity of the Chinese language; 2) pentatonic scale as one of the basic systems of traditional Chinese musical art; 3) microchromatics, which allows expanding the scales; 4) limited dodecaphony, represented by combinations of tetrachords. The combination of these principles allowed the composer to achieve maximum expression and truthfulness in conveying the experiences of the protagonist of the opera, while maintaining an invariable connection with the national culture. The method of synthesis of various systems of material organization was developed by Guo Wenjing in further operatic works.

Keywords: Guo Wenjing, Chinese composer, operatic creativity, Diary of a Madman, principles of sound-altitude organization, musical art of China

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

For citation: Ma Shuhao (2023), "Approaches to the organization of musical fabric in Guo Wenjing's opera «Notes of a crazy man»", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 129–137. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-129-137.

Вопросы синтеза различных систем звуковысотной организации, которые осуществлялись в процессе поиска новых выразительных возможностей музыкального искусства, стали одним из магистральных направлений композиторской работы в XX в. Данная тенденция охватила представителей различных национальных школ, в том числе и профессиональных музыкантов Китая. В плеяду авторов, работавших в данном направлении, вошел один из крупнейших современных китайских композиторов Го Вэньцзин (р. 1956). Свои искания он воплотил в произведениях различных жанров, начиная с ранних симфонических поэм «Висящие гробы на скалах Сычуани» (1983) и «Трудна дорога в Шу» (1987), но наиболее показательной в этом плане стала первая опера «Записки Сумасшедшего» (1994), которая приобрела популярность в слушательской и исполнительской среде¹.

Данное сочинение рассматривается или упоминается в ряде статей (Ма Шухао, 2022; 2023; Сюй Цзыдун, 2016а, б) и диссертационном труде (Сюй Цзыдун, 2018), однако вопросы организации музыкальной ткани еще не попали в круг исследовательских интересов. Целью настоящей работы становится выявить принципы звуковысотной организации в опере «Записки Сумасшедшего». В исследовании использованы элементы целостного анализа, сравнительный и дескриптивный методы, разработанные и принятые в российском музыкознании.

Опера была создана по одноименной повести китайского писателя Лу Синя², написанной в 1918 г. Основной идеей в литературном источнике стал показ по-

рочной сущности феодального общества, как и любого другого тоталитарного государства, не дающего реализовать творческие замыслы, чувства, мысли человека как личности. То есть, по сути, Го Вэньцзин обратился к вечной теме, свойственной различным историческим периодам: конфликт человека и общества, творческой личности – с консервативным жизненным укладом.

Показательно, что в литературном источнике данная тема была раскрыта сквозь призму восприятия главного героя, названного Сумасшедшим – интеллигента-отшельника, либерально мыслящего индивида, в результате своих ученых занятий и склонности к рефлексированию повредившегося рассудком. Мысль о «поедании» человека социумом подавалась в повести как бред больного, как навязчивая идея, сформировавшаяся в результате столкновения с жизненными ситуациями, с консервативной средой. Тема повести была обусловлена китайскими политическими реалиями, потребностью смены косных взглядов и культурных приоритетов в обществе.

При воплощении сюжета в опере целью Го Вэньцзина стал поиск новых средств музыкального языка, позволяющих сделать акцент на переживаниях главного героя, отразить многочисленные нюансы его эмоционального и психологического состояния. Композитору было необходимо с максимальной достоверностью передать приступы неконтролируемого страха, умоисступление, галлюцинации, специфику маниакальных состояний. Это наводит на мысль об определенной параллели между Сумасшедшим и героем оперы А. Берга «Воцтек» (1925), подмеченной

Тань Дуном: «"Записки Сумасшедшего" – это китайский "Воцек", который ярко выражает болезненную психологию и болезненное восприятие действительности. Главная идея заключается в том, что общество является первопричиной безумия человека»³. Несмотря на временную дистанцию и разницу культурных ситуаций, разделяющих названные произведения, общность действительно прослеживается. Отметим экспрессионистский пафос сочинения, обращение к атональности, к новым принципам вокальной декламации, отражающей речевые интонации, ненотированную речь, шепот, крик. Го Вэньцзин прибегнул и к использованию элементов серийной техники наряду с другими системами звуковысотной организации, увидев в воплощении данного принципа возможные параллели с семантическими нюансами китайского языка.

Исследователь оперы композитора Сюй Цзыдун также проводит аналогию между этой оперой и сочинениями, написанными в рамках направления музыкальной «гоголианы», в частности, с операми Ю.М. Буцко («Записки сумасшедшего», 1963), В.А. Кобекина («Дневник сумасшедшего», 1980). В то же время музыковед подчеркивает, «что в произведениях китайского писателя читатель не найдет никаких видимых параллелей с повестью Гоголя: оно целиком погружено в китайскую культуру» (Сюй Цзыдун, 2018, с. 15). С последним утверждением мы полностью согласны: опус Го Вэньцзина отражает специфику именно национального мировосприятия.

Выбор средств музыкального языка в данном сочинении был обусловлен двумя факторами: потребностью не утратить национальной основы традиционной музыкальной культуры, и желанием широко использовать современные композиторские технические возможности. Это потребовало поиска точек соприкосновения между различными системами.

Среди китайских композиторов Го Вэньцзин не одинок в подобных устремлениях: Фань Юй, например, пишет о процессе адаптации серийной техники к пентатонике в творчестве Ло Чжунжуна, который опирается на интервалы, характерные для пентатоники, конструируя свой 12-тоновый ряд, тем самым создавая ощущение натурального лада. Например, в песне «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» «серия делится на две равновеликих части – первая построена на основе пентатонного звукоряда (гун-лада) от *e – e-fis-gis-h-cis*, вторая – по звукам диатонического звукоряда от звука *b – b-c-d-es-f-g-a*» (Фань Юй, 2018, с. 61). Го Вэньцзином же в основу был положен синтез нескольких систем, в том числе: 1) интонационная специфика китайского языка; 2) пентатоника как важнейшая опора традиционного музыкального искусства Китая; 3) микрохроматика, позволяющая расширить звукоряды; 4) ограниченная додекафония, представленная комбинациями тетрахордов.

Использование в вербальном тексте оперы китайского языка определило отражение его тоновой специфики в музыкальном воплощении⁴. Как известно, в китайском языке слог может иметь пять различных тонов интонаций. Первый из них высокий ровный, второй тон связан с восходящей интонацией, третий – «волновой» (нисходяще-восходящий) в среднем регистре, четвертый – с нисходящей (падающей) интонацией, пятый тон – без выраженной интонации.

Помимо тоновых особенностей, используемых для определения значения слов, существует и интонация предложений, которая выражает эмоции и намерения говорящего. Как и тоновые особенности слогов, интонация, характерная для речи, включает четыре основных варианта: ровный по высоте, восходящий, волновой и нисходящий. Например, первый вид интонации в этом случае – ровный,

нейтральный, характерный для спокойной речи, второй, восходящий – поможет выразить вопрос или удивление. Третий вид, связанный с волновой интонацией, как правило, используется для отражения беспокойства, тревоги и сомнения, а четвертый – нисходящий, может отразить приказ, утверждение, категоричное высказывание. Традиции использования интонации во фразах для выражения эмоций устоялись в китайской поэзии и в театральном искусстве, и поэтому различные виды выступлений связаны с соответствующими интонационными подходами, определяющими эмоциональный настрой и стиль исполнения⁵.

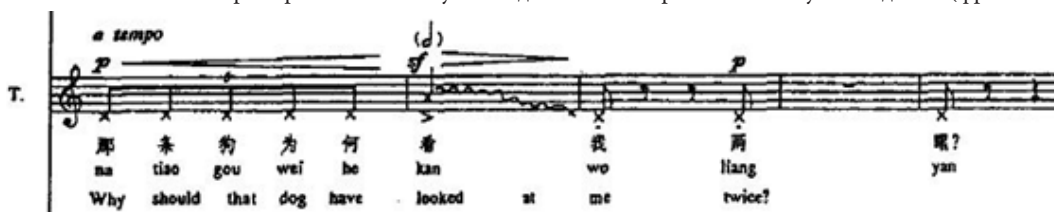
Поскольку уникальная музыкальность китайской речи нашла отражение не только в повседневной практике, но и в фольклоре, и в звуковом решении, характерном для всех видов традиционного

театра, следование данным принципам сделало музыку Го Вэньцзина глубоко национальной и ориентированной на носителей культуры. Опора на речевую интонацию стала характерной для всех вокальных партий «Записок сумасшедшего», начиная с экспозиции образа главного героя.

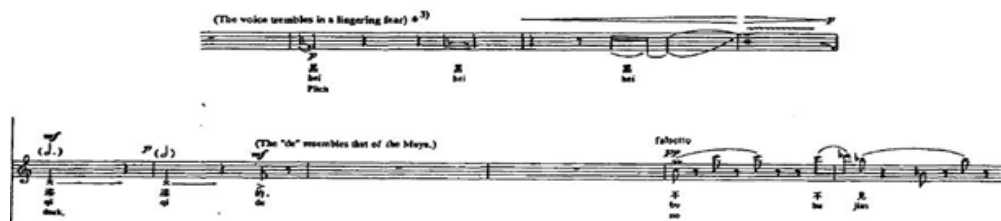
Примером может служить следующий образец, который позволяет показать его взвинченное состояние при первом же появлении на сцене (1-я картина. На улице. Вечерние сумерки). Преувеличенные экспрессивные интонации и стиль пения подчеркивают неуверенность, панику и сомнения героя, давая ему соответствующую характеристику (пример 1).

Порой, чтобы передать точную интонацию, и, следовательно, смысл вербального текста, композитор вынужден использовать множество конкретизирующих обозначений (пример 2).

Пример 1. «Записки Сумасшедшего». 1-я картина. Соло Сумасшедшего (фрагмент)



Пример 2. «Записки Сумасшедшего». 1-я картина. Соло Сумасшедшего (фрагмент)



Хотя возможности хроматики позволили бы в полной мере отразить тоновую основу и нюансы языка, в приведенных примерах видно обогащение звуоряда путем внедрения звуков с нефиксированной высотой: это дало композитору возможность максимально приблизиться к естественным речевым интонациям и усилить экспрессию высказывания.

В опере использованы вполне современные вокально-речевые техники: «вокальная артикуляция классифицирована на шесть способов звукоизвлечения: sing – пение, speech-song – речь-пение, speak at the approximate pitch – говорить близко к интонированию, shout – крик, sing at highest pitch possible – пение в максимальном высоком регистре, unvoiced speak with

intensive breathless – беззвучное интенсивное дыхание» (Сюй Цзыдун, 2018, с. 18).

Обращаясь к додекафонии, в качестве важнейшей структурной единицы музыкальной организации композитор использует систему коротких элементов серии, включающую тетра хорды (пример 3). При этом важными становятся как основные версии, так и инверсии, ракоходы и зеркальные ракоходы. Все представленные варианты соотносятся с тоновыми значениями китайского языка, наделяя каждую интонацию собственным индивидуальным содержанием.

Использование тетра хордов в семантической функции прослеживается не только в вокальных партиях, но и в инструментальных, а сочетание одновременно в разных голосах различных комбинаций позволяет достичь безграничных выразительных возможностей в создании смысловых подтекстов (пример 4).

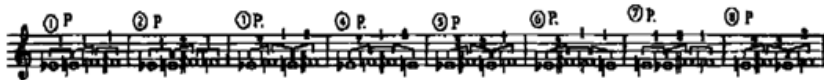
Очевидно, что техническая работа здесь не является самоцелью, а подчиняется идее добиться выразительности музыкальной речи. Композитор, используя данные приемы работы с музыкальным

материалом, очень тщательно прорабатывает каждую техническую деталь, стремясь соотнести их с драматургическими потребностями спектакля и экстраполируя на них систему тонов национального языка.

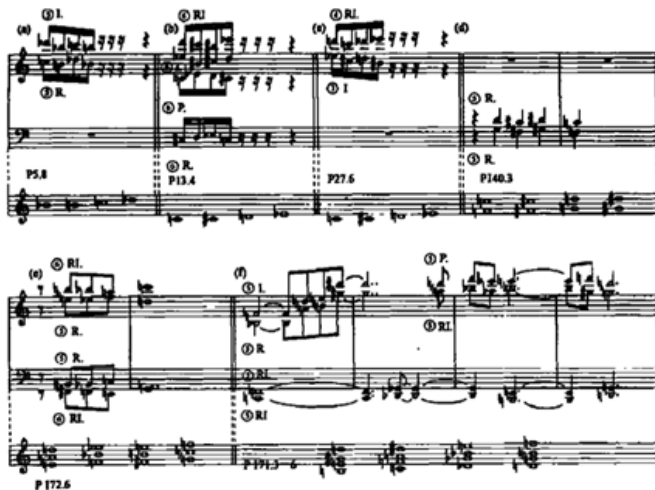
Ярким примером воплощения данного принципа является лейттема оперы – тема Сумасшедшего (пример 5).

Здесь явно угадывается опора на восходящие интонации, которые для слушателя звучат как отражение беспокойства, неуверенности, сомнения. В то же время в партитуре выделяются различные комбинации, состоящие из четырех полутонов, которые образуют три фрагмента. Так, в тактах с 1 по 9 полутоны представлены в горизонтальном и вертикальном расположениях. В такте 12 после звучания первого тетра хорда те же звуки даны в вертикали (*e-es-f-fis*). В тт. 14–15 появляются и два других ряда, данные горизонтально (*h-gis-b-a* и *b-a-h-gis*). В т. 15 возникает опорный звук *соль*. В результате, в этом фрагменте с помощью трех тетра хордов постепенно выкристаллизовывается весь 12-тоновый ряд (пример 6).

Пример 3. Виды использованных тетра хордов



Пример 4. «Записки Сумасшедшего». Варианты одновременного использования различных тетра хордов в опере



Пример 5. «Записки Сумасшедшего». Лейттема главного героя



Пример 6. Звукоряд лейттемы Сумасшедшего



Немаловажное значение приобретает и сопоставление используемых тетрахордов с сущностью традиционного музыкального искусства. Учитывая, что язык и интонации напевов народных песен тесно связаны с натуральными ладами, Го Вэньцзин внедряет элементы хроматики и серийные ряды в натуральный звукоряд, который становился также важным для организации всего материала оперы. Это дает возможность композитору включать цитатный материал в актуальной интерпретации. Обогащение натуральных ладов элементами современных ладовых систем, в том числе добавление хроматических звуков, позволяет усилить выразительные возможности музыкальной ткани, делая ее более гибким средством для передачи мельчайших эмоциональных изменений.

Казалось бы, такой структурной единице как хроматические тетрахорды весьма сложно придать национальный колорит, но композитор нашел свои подходы.

Объем звукоряда из трех полутонов, как известно, составляет малую терцию. При синтезе этого тетрахорда с диатоническим звукорядом возникает два вида комбинаций (пример 7). Во фрагменте (1) представлены большая секунда и малая секунда (или малая секунда и большая секунда) – это звуки натурального лада. Два полутона, составляющие большую секунду, можно в этом случае рассматривать как альтерированные звуки (см. примеры 7 (1), обозначенные как (a_1) и (a_2)). Другой вид комбинации – это большая секунда как элемент натурального лада, окруженная двумя полутонами. Обрамляющие звуки здесь выступают как альтерированные (примеры 8 (2), обозначенные как (b_1) и (b_2)). Данные примеры можно рассматривать как своего рода метод приближения полутоновой системы к натуральному ладу.

Так, приведем один из примеров, демонстрирующий опору на фрагменты серии, но также связанный и с тради-

Пример 7. «Записки Сумасшедшего». Образцы комбинаций диатонического и хроматического звукорядов



Пример 8. «Записки Сумасшедшего». 5-я картина. Соло флейты-пикколо



ционными фольклорными образцами, и с тоновой спецификой языка. Это фрагмент из последней сцены 5-й картины (На улице. На рассвете). Именно в этой сцене главный герой, очнувшийся после лечения и оправившийся от болезненного приступа, выходит на улицу, где в это время очень тихо, спокойно, нет ни души и нет ничего волнующего. Фактически герой созерцает природный пейзаж. Окружающая его атмосфера выглядит вполне мирной, безветренной и безоблачной. Иллюстрируя сцену, в сопровождении звучит напев, который по стилистике напоминает сычуаньские горные песни, бытующие в традиционной культуре.

Тема не является цитатой, однако Го Вэньцин сам тщательно исследовал фольклор данного региона и реализовал свои наблюдения в ряде сочинений. Например, для традиционных образцов типичны заметные изменения высоты мелодической линии, скачки на широкие интервалы, глissандо или вибрато, которые могут использоваться для усиления выразительности и отражения соответствующих эмоций, характерны и частые свободные изменения метроритма (см.: (Цзян Синьрун, 2020)). В рассматриваемой теме флейты отметим наличие широких восходящих и нисхо-

дящих мелодических скачков, мордентов и форшлагов, которые имитируют вибрато, скользящих нисходящих скачков, а также частую смену размера 5/4, 6/4, 5/4, 6/4, 5/4, 4/4, 6/4 и т.д. (см. пример 8).

Тема звучит на фоне выдержанного в басу звука ми-бемоль. Тембр флейты пикколо своей окраской усиливает звуковой образ данной темы, вызывающей ощущение какой-то пустынности, отрешенности.

Однако в музыке показан и подтекст, связанный с внутренним миром героя. Экспрессивность интонаций, использование волновой мелодической линии подчеркивают, что здесь превалирует чувство взволнованности, переживания, неудовлетворенности, то есть все, кроме спокойствия. Так одновременно возникает контраст между умиротворенным пейзажем и внутренним состоянием человека, его терзаниями.

На первый взгляд представляется, что стиль данного фрагмента не имеет прямой взаимосвязи с фрагментами серии. Но при подробном рассмотрении обнаруживается, что первый же такт, являющийся зачином мелодии, ее ядром, состоит из двух чистых кварт на расстоянии полутона ($f - b$ и $h - e$). По сути он формируется из малых секунд и двух

тритонов, которые образуют следующую последовательность звуков: *e-f-b-h*. Во втором такте нисходящая секунда добавляет еще один тритон (*a-es*). Затем в четвертом такте нота *re* (*d*) и в седьмом такте *соль-диез* (*gis*), также появившиеся как малосекундовые интонации, образуют четвертый тритон. Таким образом, звуки малой секунды и четырех тритонов уже в первом проведении темы «собираются» в две группы, каждая из которых состоит из четырех полутонов.

По сути, в опере «Записки Сумасшедшего» при опоре на тоновую систему китайского языка и семантику интонации используется синтез трех систем: хроматической (полутоновой), натуральной (диатонической, пентатонической) и микротоновой (включающей звуки с фиксированной и нефиксированной высотой). И, хотя важным объединяющим средством становятся элементы (ячейки) додекафонии, между системами звуковысотной организации в опере «Записки Сумасшедшего» и в произведениях западного «нововенского» направления есть существенные различия.

Во-первых, в основе звуковысотной организации сочинения Го Вэньцзина лежит взаимосвязь с родным языком, поэтому элементы серии здесь интонационно значимы. Во-вторых, так как сочетание хроматики и микрохроматики помогает отлично передавать все нюансы языка и речевых интонаций, композитор использует их как равноправные. В-третьих,

учитывая, что язык и интонации напевов народных песен тесно связаны с натуральными ладами, композитор внедряет и их элементы в музыкальную ткань.

Использование сложного синтеза звуковысотных систем в данной опере стало необходимым для сохранения взаимосвязи с национальной основой. Найденный в первой из опер метод сочетания разных семантических систем был развит Го Вэньцзином в последующих оперных сочинениях. В них композитор пошел по пути внедрения в академические партитуры все большего количества элементов, характерных для китайского искусства. Так, в партитурах «Вечернего приема» (1998), «Беседки Фэнъи» (2004), «Поэта Ли Бо» (2007), «Рикши» (2014) появились приемы, заимствованные из традиций пекинской и сычуаньской оперы: это специфика тембров инструментов, интонационные обороты и техники вокального звукоизвлечения, свойственные для типичных персонажей.

В этом ракурсе важным является понимание, что максимально проникнуть в суть произведений может слушатель, который в полном объеме знаком с культурными национальными реалиями. Продолжающиеся разработки Го Вэньцзина в данном направлении свидетельствуют об активной творческой позиции композитора, который не останавливается на достигнутом, а также об ориентированности в первую очередь на национального слушателя, ценящего свою культуру.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опера неоднократно звучала не только в Пекине и Шанхае, но и на сценах Европы и Америки.

² Лу Синь (25.09.1881 – 19.10.1936) – писатель и публицист, основоположник современной китайской литературы.

³ Интервью Тань Дуна, данное им 27 июня 1994 г., вскоре после премьеры «Записок Сумасшедшего».

⁴ Во всех операх Го Вэньцзина изначально использован национальный язык, хотя существует партитура «Записок Сумасшедшего» на английском языке, сделанная для европейских сцен.

Исполнение на другом языке нежелательно, поскольку разрушается взаимосвязь с интонацией национального языка.

⁵ В области китайской лингвистики и фонетики существует множество научных исследований, посвященных интонации и выражению эмоций. Эти исследования охватывают такие аспекты, как влияние тональности на эмоциональные реакции слушателей, зависимость звуковых характеристик от эмоций говорящего (Ян Ли, 2017; Чжао Юань Рен, 1987).

ЛИТЕРАТУРА

Ма Шухао. Китайская литература в произведениях современного композитора Го Вэньцзина // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 162–174.

Ма Шухао. Оперные сочинения Го Вэньцзина: сюжеты и музыкальные решения // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 98–111.

Сюй Цзыдун. «Записки Сумасшедшего в деревне волчка»: реинтерпретация гоголевского сюжета в китайской культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016а. № 4. С. 71–75.

Сюй Цзыдун. «Китайская сенсация» в Амстердаме: опера «Деревня волчка» и особенности ее партитуры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016б. № 4. С. 76–79.

Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня волчка» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 24 с.

Фань Юй. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 59–63.

蒋兴荣. 四川山歌的类别与艺术特征研究. 艺术评鉴. 2020 (6) : 33–37. Цзянь Синьрун. Исследование видов сычуаньских горных песен и их художественных особенностей // Художественная критика. 2020. № 6. С. 33–37.

赵元任. 中文的声调、语调、吟唱、吟咏、朗诵、对中国音乐发展的影响. 中国音乐. 1987 (2) : 8–13. Чжао Юань Рен. Влияние тонов китайского языка, интонаций, песнопений, распевов, декламации на развитие китайской музыки // Китайская музыка. 1987. № 2. С. 8–13.

杨丽. 中文的语调在音乐中的作用. 黄河之声. 2017 (5) : 80–81. Ян Ли. Роль тона китайского языка в музыке // Голоса Желтой реки. 2017. № 5. С. 80–81.

REFERENCES

Fan Yu (2018), "From the history of Chinese serial technology: Luo Zhong", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1, pp. 59–63. (in Russ.)

Jiǎng Xīng Róng (2020), *Sì chuān shān gē de lèi bié yǔ yì shù tè zhēng yán jiū* [Study on the categories and artistic characteristics of Sichuan Mountain Songs], *Yì shù píng jiàn* [Art criticism], no. 6, pp. 33–37. (in Chin.)

Ma Shuhao (2022), "Chinese literature in the works of the contemporary composer Guo Wenjing", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 2, pp. 162–174. (in Russ.)

Ma Shuhao (2023), "Guo Wenjing's opera compositions: plots and musical solutions", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 98–111. (in Russ.)

Sui Zidung (2016a), "Notes of a Madman in the village of a wolf cub": reinterpretation of Gogol's plot in Chinese culture", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 4, pp. 71–75. (in Russ.)

Sui Zidung (2016b), "Chinese sensation" in Amsterdam: the opera «The Village of the Wolf Cub» and the features of its score", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 4, pp. 76–79. (in Russ.)

Sui Zidung (2018), *Opera Go Ven'czina "Derevnya volch'ya" v aspekte mirovoj muzykal'noj gogoliany* [Guo Wenjing's opera "Wolf Village" in the aspect of world musical gogoliana], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Yang Li (2017), *Zhōng wén yǔ diào zài yīn yuè zhōng de zuò yòng* [The Role of Chinese Tone in Music], *Huáng hé zhī shēng* [The Yellow River Sound], no. 5, pp. 80–81. (in Chin.)

Zhào Yuán Rèn (1987), *Zhōng wén de shēng diào yǔ diào yīn chàng yīn yǒng lǎng sòng duì zhōng guó yīn yuè fā zhǎn de yǐng xiǎng* [Chinese language tones, intonation, chanting, chants, recitations, influence on the development of Chinese music], *Zhōng guó yīn yuè* [Chinese Music], no. 2, pp. 8–13. (in Chin.)

Сведения об авторе

Ма Шухао, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – Л.Л. Пыльнева), преподаватель Уханьской консерватории музыки (Ухань, КНР)
E-mail: shuhaoma@vip.qq.com

Author Information

Ma Shuhao, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (supervisor – L.L. Pylneva), lecturer at the Wuhan Conservatory of Music (Wuhan, China)
E-mail: shuhaoma@vip.qq.com

Поступила в редакцию 03.09.2023

После доработки 21.11.2023

Принята к публикации 27.11.2023

Received 03.09.2023

Revised 21.11.2023

Accepted for publication 27.11.2023

© Чэнь Жуй, Зайцева, М.Л., 2023

УДК 78.01, 78.03, 78.05

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-138-148

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Чэнь Жуй^{1,2}, М.Л. Зайцева¹

¹ Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, 117997, Российская Федерация

² Университета Цзянсу, Чжэньцзян, 212000, Китайская Народная Республика

Аннотация. В статье обобщены результаты исследования специфики национальных мифологических образов в древнегреческой и китайской мифологии, выявлены типологические черты героев в культуре древних цивилизаций. Обосновано, что героическая этика тесно связана с этическими принципами, она есть проявление морального интернационального универсализма, метаэтическое положение, которое не имеет существенных отличий в разных культурах. На основе анализа одного из наиболее почитаемых мифологических образов в китайской культуре – богини Нюйвы – сделан вывод о раскрытии ее героического начала в созидательной мощи и действиях, способствующих восстановлению гармонии в разрушающемся мире. Авторами прослежено раскрытие эмоционально-смыслового содержания мифологического образа Нюйвы в одноименной танцевальной драме Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Чэнь Тао, 2011), танцевальной драме «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь, 2019), фортепианной пьесе «Нюйва» Цао Гуанпина (1985). Сделан вывод о том, что в постановках Пекинского театра песни и танца, Театра оперы и балета провинции Сычуань отчетливо прослеживается тенденция к лиризации героического образа, что проявляется в преобладании в драматургии спектаклей камерных мизансцен, медленных эпизодов в партитуре, минималистического аскетизма в сценическом оформлении. Лирические эпизоды придают глубину масштабному героическому образу, активизируют механизмы сопереживания и соучастия, позволяют постичь образы и смыслы художественного произведения.

Ключевые слова: китайская мифология, Нюйва, Пекинский театр песни и танца, Ляо Юн, Чэнь Тао

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-138-148.

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF NATIONAL MYTHOLOGICAL IMAGES IN MODERN CHINESE ART

Chen Rui^{1,2}, M.L. Zaytseva¹

¹ A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, 117997, Russian Federation

² Jiangsu University, Zhenjiang, 212000, People's Republic of China

Abstract. The article summarizes the results of the study of the specifics of national mythological images in ancient Greek and Chinese mythology, identifies typological features of heroes in the culture of ancient civilizations. It is proved that heroic ethics is closely connected with ethical principles, it is a manifestation of moral international universalism, a meta-ethical position that has no significant differences in different cultures. Based on the analysis of one of the most revered mythological images in Chinese culture – the goddess Nyuva – the conclusion is made about the disclosure of her heroic beginning in creative power and actions that contribute to the restoration of harmony in a collapsing world. The authors traced the disclosure of the emotional and semantic content of the

mythological image of Nyuva in the eponymous dance drama of the Beijing Song and Dance Theater (composer Liao Yun, director Chen Tao, 2011), the dance drama "The Legend of the Wind Blowing" of the Sichuan Opera and Ballet Theater (director Ma Lin 2019), the piano piece "Nyuva" by Cao Guangping (1985). It is concluded that in the productions of the Beijing Song and Dance Theater, the Opera and Ballet Theater of Sichuan Province, there is a clear tendency to lyricize the heroic image, which is manifested in the predominance of chamber mise en scene in the dramaturgy of performances, slow episodes in the score, minimalist asceticism in the stage design. It is proved that lyrical episodes give depth to a large-scale heroic image, activate the mechanisms of empathy and complicity, allow us to comprehend the images and meanings of a work of art.

Keywords: Chinese mythology, Nuiva, Beijing Song and Dance Theater, Liao Yun, Chen Tao

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

For citation: Chen Rui, Zaytseva, M.L. (2023), "Features of the embodiment of national mythological images in modern Chinese art", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-138-148.

Фрагментарность сохранившихся мифов Древнего Китая обусловлена тем фактором, что со времен Конфуция основное внимание в процессе образования уделялось этике, а сфера мифологических преданий подвергалась историзации, выражавшейся в стремлении найти рациональное обоснование поступкам персонажей, упростить содержание, устранив элементы сверхъестественного (Юань Кэ, 1987, с. 13). Еще в 1924 г. в труде «Исследование китайских мифов» Шэнь Яньбин (Shen Yanbing) отмечал, что свод китайских мифов составить крайне сложно из-за их разбросанности по отдельным древним рукописям. На протяжении XX в. постепенно шла кропотливая работа по составлению полного свода и периодизации китайских мифов. Мифы, по мнению исследователей, представляют собой совокупность образов, в которых интегрированы гуманистические мысли (Ли Юцзе, 2010, с. 54).

Тема героя чрезвычайно востребована в культуре Древнего Китая. Само понятие «герой» сформировалось относительно поздно в традиционной китайской культуре: только после династии Восточная Хань (III в. н.э.) оно входит в широкое употребление, им обозначают человека «с превосходным интеллектом, мужеством и отвагой» (Луо Синпин, 2008, с. 89). Со временем понятие «герой» получило более широкую трактовку, близкую к ев-

ропейской культурной традиции. Анализ разнообразных источников мифологических представлений позволяет сделать вывод о наличии общих черт, характеризующих героя в различных культурах: это личность, выделяющаяся своей отвагой, доблестью, самоотверженностью, «способная решить масштабную задачу, совершить поступок, требующий личного самопожертвования, имеющий существенное значение для общества и высоко оцениваемый им» (Гуторович О., 2020, с. 68). Героизму, таким образом, свойственны следующие характерные проявления: доблесть и самоотверженность. В Древней Греции сложилась характерная типология героев, чьи выдающиеся качества проявлялись в физической мощи (Геракл), интеллектуальной сфере (Дедал), творческих способностях (Орфей), а социальные функции были связаны с созиданием, устранением зла (чудовищ) и восстановлением гармонии и мира, благотворительностью (изобретением новшеств, облегчающих жизнь людей).

Схожие типы героев мы обнаруживаем и в китайской культуре. Один из наиболее известных героев божественного происхождения – Паньгу (Pangu, 盘古). Это творец мира, героизм его деяний заключается в этой созидательной функции. Показательно, что один из вариантов мифа о Паньгу содержит мотив жертвенности: умирая, Паньгу

отдал миру все, что имел: «Вдох превратился в ветер, голос стал громом, левый глаз – солнцем, правый – луной, туловище с руками и ногами – четырьмя сторонами света, кровь – реками, жилы – дорогами, волосы – травами» (Юань Кэ, 1987, с. 34). Прием стихийной аналогии между миром природным и человеческим позволял людям в этот период осознать процессы возникновения жизни и смерти, космических явлений. На этой стадии развития человеческого мироощущения возникает органицизм, тенденция к «оживотворению» всего, в том числе, окружающего мира (Соколов В., 1998, с. 55).

В истории о Паньгу проявляется характерная черта героического образа – жертвенность, связанная с мотивом гибели. Ментально и ритуально культ героев обусловлен культом мертвых, и, по мнению исследователей, является его производным. Уже в X в. до н. э. в античности зарождается культ выдающихся личностей. Изначально местом поклонения служили их могилы, позднее в честь героев начинают возводить алтари и храмы (Евтушенко Е., 2015). Развивающийся комплекс мифологических представлений сам по себе не нес религиозно-культовой нагрузки, но служил «теоретическим» фундаментом культов героев и богов.

Китайская мифология содержит женский образ, связанный с темой героического, – богиня Нюйва (Nüwa, 纽瓦), почитавшаяся как прародительница людей (Чжан Го Хуа, 2008, с. 14). Декоративные изделия из камня и кирпича эпохи Хань (196–220) содержат изображения, подтверждающие распространенность в этот период среди народов Юго-Западного Китая (тун, яо, мяо и др.) почитания супружеской четы – богов Нюйва и Фуиси (Паоси, Баоси), чья тесная связь между собой подчеркивается, как правило, переплетением змеевидных нижних частей тела или четкой симметрией фигур. На

изображениях в руках богов могут быть атрибуты порядка земного и космического (угольник и циркуль, солнце и луна). Таким образом, функция данных божеств определяется, прежде всего, как противостояние хаосу, наведение гармонии в мироздании, создание устойчивого мира, в котором появляется важный компонент – человек – и все элементы находятся в равновесии. Все эти действия обуславливают героизм Нюйва и Фуиси.

Периферийная функция Нюйва – культуросозидающая роль: богиня почиталась как покровительница искусств, мифологический создатель музыкальных инструментов сэ, шэн, сяо и сюань. Однако основная функция Нюйва – героическая, связанная с преодолением хаоса, защитой мира людей. Когда богиня увидела, что созданные ею люди опустошены стихийными бедствиями, она использовала божественную силу и пятицветные камни, чтобы восстановить разрушенное небо и землю. Истощение божественной энергии от постоянной помощи людям стало причиной гибели Нюйва, но даже после ее смерти поток благодеяний для человечества не прекращался: ее тело и внутренние органы превратились в полезные для людей предметы (Чжан Го Хуа, 2008, с. 7).

Героическая этика тесно связана с этическими принципами, она служит проявлением морального интернационального универсализма, метаэтическим положением, которое не имеет существенных отличий в разных культурах (Фишман Л., 2012, с. 229). Представления древних китайцев о героизме Нюйва отражают процесс формирования этики добродетели, семейной этики: богиня является для современных китайских женщин образцом скромности, семейной гармонии и самоотверженности, она, по преданиям, никогда не чтит свои заслуги и не хвасталась ими, считая их проявлением

не личной отваги и героизма, а природной целесообразности (Чжан Го Хуа, 2008, с. 7). В данном случае мы обнаруживаем проявление своеобразия китайской культуры, в которой человек в мире природы обнаруживает принципы этических взаимоотношений и постигает свою идентичность в рамках триады «Небо – Человек – Земля». При этом Небо является «ведущей нравственной составляющей, Земля – жизненно важной моральной силой, а люди – соавторами гуманного и морального общественно-политического порядка» (Такер М., 2018, с. 122). Человек не изолирован от мира природы, космологические связи определяют человеческие обычаи и это находит отражение во многих источниках (мифах, конфуцианских текстах, в «Книге перемен»), становясь основой традиционной китайской культуры.

Показательно, что героический путь популярного героя Даюя (大禹) связан не только с воинскими победами, преодолением разрозненности племенных войн эпохи Трех Правителей и Пяти Императоров (15 000–2225 гг. до н.э.), но и борьбой со стихийными бедствиями (наводнениями) (Дин Шань, 2011, с. 220).

Рассмотрение особенностей трактовок героизма в китайской культуре предполагает обращение к мифологическим воззрениям, конфуцианству и к даосизму. Одно из значений понятия «дао» – «этика», «добродетель», «поведение», «добро» (Ткаченко Г., 2000, с. 17). Моральные ценности китайской культуры кристаллизуются в образцах совершенной добродетели (дэ), носителями которой являются героические личности мифов, даосские мудрецы, Конфуций. В этике героизма особое место занимает понятие чести, невозможности обмана для достижения цели.

В античной мифологии, напротив, успешность многоумного героя Одиссея

или Зевса, напротив во многом зависит от умения маскироваться, обманывать, хитрить. Один из ярких героев периода Пяти императоров (3000–2000 гг. до н.э.) в Древнем Китае – мифический персонаж Хоу И (How And, 如何及), обладающий сверхъестественными способностями в стрельбе из лука: однажды он помогал императору Яо стрелять в течение девяти дней и сбил девять солнц из лука и стрел. Его воинская доблесть позволила победить шесть божественных зверей, которые угрожали миру (Юань Кэ, 1987, с. 217). Хоу И был особой фигурой, сочетающей в себе человечность и божественный дар, его образ оказал существенное воздействие на формирование китайского национального духа, принципов мужской доблести.

В европейской музыке, начиная с XX в., происходит «взрыв» интереса к мифологии, возникает неомифологизм как актуальный культурный феномен, как одна из фундаментальных характеристик современной культуры и искусства. Миф организует смысловой план музыкального сочинения, и в то же время современная музыка и режиссура вносят в миф свежесть интерпретационного решения.

Примеры использования мифологических героических образов в современной китайской музыке многочисленны. Приведем наиболее яркие из них и проследим раскрытие в них эмоционально-смыслового содержания мифологического образа.

Образ богини Нюйва стал смысловым центром танцевальной драмы «Нюйва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Чэнь Тао, премьерная постановка состоялась 25.08.2011 г.). Ляо Юн – один из ярких представителей молодого поколения китайских композиторов, выпускник консерватории музыки Хунаньского педагогического университета и ныне декан этого учебно-

го заведения, председатель Ассоциации музыкантов Пекина. В сферу его творческих интересов входит создание инструментальных композиций, а также музыки для кино- и телевизионных фильмов, драматических постановок в музыкальных театрах.

Ляо Юну удастся гармонично сочетать в своем творчестве западноевропейские и китайские национальные музыкальные традиции, а жанр танцевальной драмы, использованный в постановке «Нюйвы» позволяет актуализировать мифологические сюжеты современными средствами хореографии и сценографии.

Напомним, что жанр китайской танцевальной драмы сложился в 1930-е гг., его становление было сопряжено с адаптацией европейских норм балетного искусства к китайским танцевальным традициям (Чэн Синьхэн, 2022, с. 18). Привлечение жанра танцевальной драмы для раскрытия мифологических сюжетов и образов является целесообразным, так как этот жанр сохраняет традиции древних придворных представлений, его синтетическая природа объединяет приемы и атрибутику театра масок, драматического театра, пантомимы, акробатики, цирка, карнавального действия. Все это отвечает природе мифа, который синкретичен, в нем сочетается ритуал и повествование, художественность и дидактика. Как отмечала Н.Н. Коршунова, «миф как социально традиционалистская и поэтически-индивидуалистская форма познания развивает пластические, чувственно воображаемые способности постижения мира» (2012, с. 215).

Танцевальная драма продемонстрировала героическую роль Нюйвы в ее отчаянных усилиях по спасению людей, попавших в пучину страданий. Пьеса разделена на четыре акта, в которых масштабно раскрывается сфера созидательной и героической деятельности Нюйва:

«Сотворение», «Жизнь», «Огонь и вода» и «Исцеление неба».

Объединяющим началом музыкальной драмы становится лейтмотив Нюйвы, рисующий необъятный умом божественный образ необычными для традиционной китайской музыки предельно широкими интонациями. Ее женственность и мягкость подчеркиваются мотивами с плавной линией и рафинированной ритмикой, прозрачностью оркестровой ткани с использованием струнных, деревянных духовых инструментов.

Особое значение в танцевальной драме придается символике цвета и световым решениям отдельных сцен. Цветовой аккорд сценической площадки подготавливает зрительское восприятие эмоционального содержания отдельных сцен. Для раскрытия сюжета мифа чаще всего используется темный цвет, придающий глубину и значимость выделяемым лучами света движениям танцоров. Световые акценты в затемненных сценах позволяют акцентировать внимание зрителя на главных персонажах, рельефнее очертить динамику их движений и жестов, выявить пластическую выразительность графических линий статических поз.

Особенно эффектно этот прием проявляется в лирическом центре танцевальной драмы – мизансцене-дуэте двух супругов-божеств: создательницы людей Нюйвы и охраняющих людей Фуиси. В этой сцене используется камерный состав, в который входят традиционные народные и европейские оркестровые инструменты: пипа, виолончель, скрипка, свирель. Их звучание способствует созданию лирически-проникновенного образа.

Основой музыкальной драматургии спектакля является лейтмотив Нюйвы, раскрывающий лирическую линию героического образа и получающий сквозное развитие в рамках танцевальной сюиты. Китайским балетам свойственны «свободные формы, строение которых детер-

минируется сценической ситуацией (хотя сохраняется связь с сюитностью или построением сонатных разработок)» (Чэнь Синьхэн, 2022, с. 134). Формами организации композиционного целого при этом могут выступить многотемная репризность, рондальность, система лейтмотивов. В танцевальной драме «Нюйва» композитор использовал метод сквозного лейтмотивного развития, что придало музыкальному ряду спектакля конструктивную завершенность. В этой постановке отчетливо прослеживается тенденция к лиризации героического образа, что проявляется в преобладании в драматургии спектакля камерных мизансцен, медленных эпизодов в партитуре, минималистического аскетизма в сценическом оформлении.

Лирический образ Нюйвы получил экспрессивную трактовку в танцевальной драме «Легенда о дуновении ветра». Ее постановку осуществил один из ведущих китайских театров – Театр оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь). Сычуаньский театр выделяется, с одной стороны, стремлением к развитию традиций национальной культуры и с другой – смелостью режиссерских решений, позволяющих сформировать оригинальный стиль театральных постановок.

Спектакль был подготовлен к 70-летию Китайской Народной Республики (2019) и соответствовал задачам подготовки грандиозных торжеств и проведения масштабных культурных мероприятий с гастрольными показами лучших спектаклей на ведущих мировых сценах. Премьера, приуроченная также к 70-летию дипломатических отношений Китая и России, состоялась на сцене Государственного Кремлевского дворца (г. Москва, 19.02.2019 г.).

Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» изначально задумывалась как ключевая постановка юби-

лейной культурной программы, для реализации которой были привлечены ресурсы Национального фонда искусств КНР. В результате творческих усилий и существенной финансовой поддержки появился спектакль, который был воспринят критиками как «настоящий прорыв в своем виде искусства» (Мирой Я., 2019). Помимо масштабных массовых сцен в танцевальной драме, требующей от исполнителей высочайшего уровня хореографического мастерства, от сценографа – разнообразных и сложных решений, отметим уникальную работу художников по костюмам и световому сопровождению, монтажу декораций и сценическому оборудованию. Результатом работы команды профессионалов в разных областях зрелищных искусств стало создание впечатляющего шоу.

Композиционная структура танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» классицистски четкая: это трехактный балет с прологом и эпилогом. 1-й акт – «Поиск, Вьентянь» [寻 · 万象], 2-й – «Высохший, запутанный путь» [枯 · 迷途] · 3-й акт – «Плыть, бродить» [漂 · 徘徊]). Общая длительность спектакля – около 3 ч. Сюжетной основой постановки были китайские мифы и эпические сказания. «В этом спектакле, – как отмечал Янг Куинг Джиза, заместитель директора Сычуаньского театра оперы и балета, – рассказывается история человека, который проходит через любовь, богатство, нищету и духовное возрождение» (Мирой Я., 2019).

Режиссер спектакля Ма Линь стремилась показать общечеловеческий смысл китайских мифов, сохраняя национальный колорит действия и обновляя его современными пластическими приемами: «Это представление мы готовили весьма скрупулезно. Наша главная задача – продемонстрировать традиционное китайское искусство. Рассказать про историю

Китай. И реализовать это в такой форме, чтобы спектакль был понятен любому неподготовленному зрителю» (Мирой Я., 2019). С помощью этого спектакля режиссер построила архитектурное пространство театра души, создав тем самым область ценностей и мировоззрения, которая служит платформой для диалога между людьми.

Основой танцевальной драмы является хореография, обусловленная китайскими национальными и западноевропейскими академическими традициями. В «Легенде...» задействованы приемы традиционного сценического танца, символизировавшего синтез поэзии и пластических искусств. Эти приемы активно применяются, в частности, пекинской оперой, театром оперы и балета провинции Сычуань: аллегорическое использование образов природы как стихий, участвующих в процессе формирования и эволюции мирового целого, являющихся необходимым элементом жизни человека, раскрытия его сущностных характеристик.

В хореографии балета используются приемы дуньхуанского танца, сформировавшегося под влиянием индийского храмового танца в результате культурного взаимообмена древних цивилизаций пояса Шелкового пути. Дуньхуань – местность в провинции Ганьсу (Западный Китай), являвшаяся в древности воротами в Китай для путешественников по Великому шелковому пути. В индийском храмовом танце принято исполнять движения босиком, создавать изысканные пластические образы из линий рук и тел, сближая танец с пластическими искусствами. Данные приемы мы обнаруживаем и в танцевальной драме «Паньгу».

Фиксированные позы танцоров в моменты достаточно длительной статики в индийском храмовом и дуньхуанском танцах напоминают порой скульптурные

или фресковые изображения древних храмов. «Замораживание» позы (задержка позы, позировка) выполняет функцию «кинетического аккорда», длительного «звучания» статической телесной формы (Меланьин А., 2009, с. 77). Чередование таких длительных эффектных поз позволяет выявить пластический мотив – графическую последовательность спектакля. Символическим является траектория перемещений артистов – круговых, спиралевидных, дугообразных – отражающих представление о формах выражения в танце идей гармонии (европейский балет и современный танец задействует преимущественно линейный тип передвижений и удлиненные формы).

Геометризация движений, орнаментальная геометризация художественных образов свойственна традиционному искусству всех континентов и во многом связана с системой этико-философских представлений. В частности, индийский храмовый танец базируется на «мировоззренческих, семиотических и ценностных основаниях древней мировой цивилизации» (Астапова К., 2018, с. 55), основывается на трактовке тела как графического символа: «круг – сила и красота, треугольник – баланс и гармония» (Курис И., 2016, с. 44). Специфическое значение движения по кругу в китайском танце связано с влиянием на него боевого искусства тайцзи (разновидности ушу), основывающегося на диалектике движения и покоя, состоящего из череды плавных движений и статической релаксации. Именно она позволяет сконцентрироваться перед следующим движением и зафиксировать позу-образ, порождающий разнообразные ассоциации у зрителя (Чэнь Цзин, 2012, с. 114).

Для передачи художественных образов танцевальной драмы «Нюйва» используются спецэффекты (использование прозрачных подпорок, тонких прочных ни-

тей), позволяющие добиться длительной фиксации позы даже в состоянии «невесомости», в воображаемом воздушном пространстве.

Хореографическая составляющая драмы вызывает множество ассоциаций мифологического, исторического характера. Героическая тема этой танцевальной драмы развивается по двум основным векторам: лирически (любовная история, введение природных образов, раскрывающих внутренний мир персонажей и динамику их эмоциональных состояний) и драматически (коллизии сюжета, наполненного испытаниями, жертвенностью). Объединение лирической и драматической сфер придает сюжету глубину и силу эмоционального воздействия. Важную роль в спектакле играет цветовая драматургия, основанная на контрастном сопоставлении природных образов (зелено-голубые тона) и сцен активного раскрытия личности героев.

В отличие от танцевальной драмы, в которой разносторонне показан образ героини-праматери человечества, фортепианная пьеса «Нюйва» (1985), написанная композитором Цао Гуанпином, раскрывает одну грань ее личности. Сюжет этого сочинения почерпнут из древних книг династии Западная Хань (I в. н.э.), в частности, из книги «Хуайнаньцзы: Лань Минсюнь», освещающей величественные деяния исцеляющей небо богини Нюйвы.

Музыкальный язык сочинения отражает особенности композиторского мышления Цао Гуанпина, принадлежащего ко второй волне «вестернизации» китайского искусства (1980-е гг.) и соединяющего в своем творчестве национальные традиции с авангардными приемами и техниками. Влияние западного авангардного искусства на композиторский стиль Цао Гуанпина проявляется в его фортепианной музыке, в которой особое внимание композитора привлечено к вы-

разительным возможностям алеаторики, к сонорным эффектам. Музыкальный текст сочинения можно назвать «графической партитурой», в которой при помощи ограниченной алеаторики получают фигуративную фиксацию ведущие темы и образы (Чэнь Шуюнь, 2020, с. 16).

Сонорные эффекты, которые композитор использует в фортепианной пьесе «Нюйва», обусловлены концепцией данного сочинения. Среди приемов, сближающих сочинение с сонористическими композициями европейских композиторов, перечислим преобладание эпизодов медитативного характера, в которых звукопись приближена к пуантилистической технике. Эти эпизоды чередуются с фактурно плотными разделами музыкального текста, что придает динамику музыкальному звучанию. Ее усилению способствует динамика, основанная на принципе контраста, что, на наш взгляд, вызвано стремлением композитора показать смятение богини Нюйвы, видящей хаос и разрушение мира. Например, в первой части сочинения композитор использовал многократное фортиссимо (*fff*), чтобы выразить кульминацию эмоционального напряжения в эпизоде, когда представляется, что мир вот-вот рухнет, прежде чем Нюйва успеет его спасти. Вскоре после этой кульминации происходит резкий спад интенсивности динамики звучания (*pp*).

Композитор выдвигает на первый план характеристику героини как спасительницы мира. Таким образом, мифологическое представление о герое как личности, способной решить масштабную задачу в силу уникальных личностных качеств (отваги, самоотверженности), раскрывается в сочинениях, посвященных образу Нюйвы.

Подводя итог, отметим, что для современного китайского искусства мифологические образы оказываются чрезвычайно важными. Масштабные

и камерные сочинения, базирующиеся на мифологических сюжетах, выявляют тенденцию к лиризации мифологических образов. Синтез героики и лирики репрезентирует особенности национальной идентичности, сформировавшейся во времена древних цивилизаций и сохраняющей свою актуальность в современном китайском обществе.

Героика в китайской культуре оказывается неотделимой от общезначимых жизненных ценностей. В проанализированных сочинениях данная черта национального менталитета передана с особой силой: лирические эпизоды придают глубину масштабному героическому образу, активизируют механизмы сопереживания и соучастия, позволяют постичь образы и смыслы художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Астапова К.Д., Волкова Т.А. Социокультурные основания традиционной индийской хореографии // Вестник КемГУКИ. 2018. № 44. С. 50–55.

Гуторович О.В. Герой и героизм: сущность, историческая эволюция, проявление // Вестник Челябинского государственного университета. 2020. № 8. С. 68–78. (Философские науки. Вып. 57)

Евтушенко Е.Н. Эволюция понимания феномена героя: от Древней Греции до селебритиз электронных медиа // *Universum: общественные науки*. 2015. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponimaniya-fenomena-geroya-ot-drevney-gretsii-do-selebritiz-elektronnyh-media> (дата обращения: 20.05.2023).

Коршунова Н.Н. Мифологические образы в мировой музыкальной культуре // Вестник Красноярского аграрного института. 2012. № 4. С. 213–217.

Курис И. Символика танца Шивы // Вестник Балтийской педагогической академии. 2016. Вып. 119. С. 40–45.

Меланьин А.А. Генезис пластического мотива в хореографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 4. С. 74–86.

Мирой Я. Балет из Поднебесной. В Москву из Китая привезли «Легенду о дуновении ветра» // Новости культуры. 21.02.2019. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/balet-china-moscow-2019/?ysclid=la3oigr57r26999450> (дата обращения: 24.05.2023).

Соколов В.В. Мировоззренческие константы древнейших мифологий // Философия и общество. 1998. № 5. С. 50–103.

Такер М.Э. Конфуцианство как форма религиозного натурализма // Век глобализации. 2018. № 2. С. 115–125.

Ткаченко Г.А. Формирование этических идей в Китае // Этическая мысль. 2000. № 1. С. 16–31.

Фишман Л.Г. Героизм и универсализм // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2012. Вып. 12. С. 227–234.

REFERENCES

Astapova, K.D., Volkova, T.A. (2018), "Socio-cultural foundations of traditional Indian choreography", *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], no. 44, pp. 50–55. (in Russ.)

Chen Jing (2012), "Formation of the artistic and pedagogical tradition of Chinese classical dance", *Vestnik MGUKI* [Bulletin of MGUKI], no. 2, pp. 112–114. (in Russ.)

Chen Shuyun (2020), *Fortepiannoe tvorchestvo kitajskix kompozitorov XX – nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravleniya* [Piano creativity of Chinese composers of the XX – early XXI centuries: the main stylistic directions], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 19 p. (in Russ.)

Cheng Xinheng (2022), *Kitaiskie balety perioda Kul'turnoi revolyutsii: svyaz' s evropejskoi traditsiei* [Chinese ballets of the Cultural Revolution period: connection with the European tradition], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 232 p. (in Russ.)

Ding Shan (2011), *Zhōng guó gǔ dài zōng jiào yǔ shén huà* [A study of Ancient Chinese religion and mythology], Bookstore Publishing House, Shanghai, pp. 219–221. (in Chin.)

Evtushenko, E.N. (2015), "The evolution of understanding the phenomenon of the hero: from Ancient Greece to the celebrities of electronic media", *Universum: obshchestvennye nauki* [Universum: social sciences], no. 6, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponimaniya-fenomena-geroya-ot-drevney-gretsii-do-selebritiz-elektronnyh-media> (Accessed 20 May 2023). (in Russ.)

Fishman, L.G. (2012), "Heroism and Universalism", *Nauchnyi ezhegodnik Instituta filosofii i prava Ural'skogo otdeleniya Rossijskoi akademii nauk* [Scientific yearbook of the Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences], no. 12, pp. 227–234. (in Russ.)

Gutorovich, O.V. (2020), "Hero and heroism: essence, historical evolution, manifestation", *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], no. 8, pp. 68–78. (in Russ.)

Чэн Синьхэн. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией: дис. канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2022. 232 с.

Чэнь Цзин. Становление художественно-педагогической традиции китайского классического танца // Вестник МГУКИ. 2012. № 2. С. 112–114.

Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: автореф. дис. канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2020. 19 с.

Юань Кэ. Мифы древнего Китая / пер. с кит.; послесл. Б.Л. Рифтина. М.: Наука, 1987. 527 с.

丁山. 中国古代宗教与神话. 上海: 上海书店出版社. 网页, 2011. 219–221. Дин Шань. Исследование древнекитайской религии и мифологии. Шанхай: Кн. изд-во, 2011. С. 219–221.

李友杰. 中国古代历史和传说的英雄时代. 北京: 科学出版, 2010. 219. Ли Юцзе. Древнекитайская история и легенды героической эпохи. Пекин: Кэ Сюэ чу бан Ше, 2010. 219 с.

罗兴平. 论地方英雄观念的起源与演变. 杭州师范大学学报 (社会科学版), 2008. 89–93. Лю Синпин. О происхождении и эволюции идеи местного героя // Академический журнал Ханчжоуского педагогического университета, 2008. С. 89–93.

张国华. 女娲形象研究. 长春. 东北师范大学. 35. Чжан Го Хуа. Исследование имиджа нув в Чан Чуне. Донг Бэй ши фан да Сюэ, 2008. 35 с.

Korshunova, N.N. (2012), “Mythological images in the world musical culture”, *Vestnik Krasnoyarskogo agrarnogo instituta* [Bulletin of the Krasnoyarsk Agrarian Institute], no. 4, pp. 213–217. (in Russ.)

Kuris, I. (2016), “Symbolism of the Shiva dance”, *Vestnik Baltiiskoi pedagogicheskoi akademii* [Bulletin of the Baltic Pedagogical Academy], no. 119, pp. 40–45. (in Russ.)

Li Youjie (2010), *Zhōng guó gǔ dài lì shǐ hé chuán shuō de yīng xiǒng shí dài* [Ancient Chinese history and legends of the heroic age], Beijing, 219 p. (in Chin.)

Luo Xingping (2008), *Lùn dì fāng yīng xiǒng guān niàn de qǐ yuán yǔ yǎn biàn* [On the origin and evolution of the idea of the local hero], *Háng zhōu shī fàn dà xué xué bào* [Academic journal of Hangzhou Normal University], pp. 89–93. (in Chin.)

Melan'in, A.A. (2009), “The genesis of the plastic motif in choreography”, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music], no. 4, pp. 74–86. (in Russ.)

Miroi, Ya. (2019), “Ballet from the Middle Kingdom. The «Legend of the Blowing of the Wind» was brought to Moscow from China”. *Novosti kul'tury* [Culture News], 21 February, Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/balet-china-moscow-2019/?ysclid=la3oigr57r26999450> (Accessed 24 May 2023) (in Russ.)

Sokolov, V.V. (1998), “Ideological constants of the most ancient mythologies”, *Filosofiya i obshchestvo* [Philosophy and Society], no. 5, pp. 50–103. (in Russ.)

Taker, M.E. (2018), “Confucianism as a form of religious naturalism”, *Vek globalizacii* [Age of globalization], no. 2, pp. 115–125. (in Russ.)

Tkachenko, G.A. (2000), “Formation of ethical ideas in China”, *Eticheskaya mysl'* [Ethical thought], no. 1, pp. 16–31. (in Russ.)

Yuan Ce (1987), *Mify drevnego Kitaya* [Myths of Ancient China], trans. from Chinese, afterword by B.L. Riftin, Nauka, Moscow, 527 p. (in Russ.)

Zhang Guo Hua (2008), *Nǚ wā xíng xiàng yán jiū . cháng chūn* [Nuv image research in Chang chun], 35 p. (in Chin.)

Сведения об авторах

Чэнь Жуй, аспирант Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва),
доцент Университета Цзянсу (Чжэньцзян, Китайская Народная Республика)

E-mail: 9904802@qq.com

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: marinaz1305@mail.ru

Authors Information

Chen Rui, postgraduate of the A.N. Kosygin Russian State University (Moscow), associate professor at the Jiangsu University (Zhenjiang, People's Republic of China)

E-mail: 9904802@qq.com

Marina L. Zaitseva, D. Sc. (Art Criticism), professor at the A.N. Kosygin Russian State University (Moscow)

Поступила в редакцию 04.08.2023

После доработки 27.11.2023

Принята к публикации 30.11.2023

Received 04.08.2023

Revised 27.11.2023

Accepted for publication 30.11.2023

© Ван Ифэн, 2023

УДК 788

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-149-157

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ В КИТАЕ: ИЗВЕСТНЫЕ ПЕДАГОГИ И ИХ УЧЕНИКИ

Ван Ифэн¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. История развития обучения игре на саксофоне в Китае коротка, но весьма интересна, а потому представляется актуальным рассмотрение вопросов саксофонного образования в Поднебесной. При этом акцентируется личностный фактор. Параллельно в рамках статьи осуществляется анализ интеграции инструмента в китайскую музыкальную культуру, изучаются факты, связанные с развитием образования на саксофоне, выделяются ключевые личности, оказавшие влияние на данный процесс, а также актуализируется текущая ситуация в области саксофонного образования. Автор показал, что менее чем за 100 лет инструмент был интегрирован в музыкальную культуру Китая, подготовлены выдающиеся саксофонисты, известные как в стране, так и за ее пределами, сформированы исполнительские школы (в определенной степени развивающиеся в орбите западных традиций исполнительства), создается учебно-методическая литература, проводятся международные конкурсы, конференции и фестивали. Таким образом, несмотря на короткую, полную сложностей и препятствий историю саксофонного образования в Китае, у него есть все перспективы к развитию. Автор приходит к выводу, что дальнейший путь этого развития – одновременное совершенствование его массово-развлекательной функции и профессионального образования.

Ключевые слова: военный оркестр, обучение игре на саксофоне в Китае, педагоги, ученики, консерватория, интеграция саксофона в национальную культуру, Ли Юйшэн, Ли Маньлун

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Ифэн. Особенности обучения игре на саксофоне в Китае: известные педагоги и их ученики // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 149–157. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-149-157.

FEATURES OF LEARNING TO PLAY THE SAXOPHONE IN CHINA: FAMOUS TEACHERS AND THEIR STUDENTS

Wang Yifeng¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The history of the development of learning to play the saxophone is short, but very interesting, and therefore it seems relevant to consider the issues of saxophone education in the Middle Kingdom. At the same time, the personal factor is emphasized. In parallel, the article analyzes the integration of the instrument into Chinese musical culture, studies the facts related to the development of saxophone education, highlights the key personalities that influenced this process, and also updates the current situation in the field of saxophone education. The author showed that in less than 100 years the instrument has been integrated into the musical culture of China, outstanding saxophonists known both in the country and abroad have been trained, performing schools have been formed (to a certain extent developing in the orbit of Western performance traditions), educational methodological literature, international competitions, conferences and festivals are held. Thus, despite the short history of saxophone education in China, full of difficulties and obstacles, it has all the prospects for further

development. The author comes to the conclusion that the further path of this development is the simultaneous improvement of its mass entertainment function and professional education.

Keywords: military band, saxophone teaching in China, teachers, students, conservatory, integration of saxophone into national culture, Li Yusheng, Li Manlong

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

For citation: Wang Yifeng (2023), "Features of learning to play the saxophone in China: famous teachers and their students", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 149–157. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-149-157.

Саксофон появился в Китае во второй половине XIX в.¹, однако только в XX столетии его адаптация и популяризация ускорились, а исполнительство развивалось, опережая становление образования. Анализ адаптации саксофона в китайскую музыкальную культуру, выполненный на основании трудов Гэ Мэна, Чжоу Ицюня, Лю Сяосяо, Цзян Минхуэй, Е.Н. Яковлевой и др., показал три пути, обеспечивших успешность данного процесса: 1 – военные оркестры; 2 – развлекательная джазовая музыка; 3 – традиционные оркестры кантонской оперы². Первые два обычно отмечаются всеми исследователями. С ними связано становление обучения на саксофоне. Непосредственно о проблемах и методах обучения пишут Чжоу Чувэй, Цюань Фэнъин, Лу Тинцюань и др. Цель настоящей статьи – представить картину становления обучения на саксофоне в Китае (акцентируя педагогическую деятельность) в контексте процесса адаптации инструмента в национальной культуре.

«Путь» саксофона на большую сцену начался со скромного участия в военных оркестрах в последней четверти XIX в., когда Ли Ингэн (1845–1916) создал первый в истории Китая военный оркестр (1896). Он же является составителем первого китайского сборника духовой музыки на основе переложения китайских народных песен (Гэ Мэн, 2012, с. 319).

Военные оркестры были первыми центрами образования саксофонистов (Чжоу Ицюнь, 2021). С этим нельзя не согласиться, ведь многие музыканты военных оркестров также занимались и педагоги-

ческой деятельностью, развивая и продвигая исполнительство на инструменте. Позднее из военно-музыкальной среды вышли авторитетные исполнители и педагоги. В 1935 г. правительство Китайской Республики отправило группу студентов учиться на Запад, в том числе Хун Пэна (1909–2004), которого позднее назвали «Отцом китайской духовой музыки». Он обучался военной музыке в Венской консерватории, у профессора Хунг Пан Бьендела освоил традиции немецкой школы.

В 1941 г. Хун Пэн вернулся в Китай и продолжил изучать музыку у Фэн Цыкая и других известных учителей, что позволило ему получить качественное образование. В 1942 г. он создал «Армейскую военную музыкальную школу» (в Чунцине). Позднее музыкант сформировал первый в Китае регулярный духовой оркестр. Саксофон также участвовал в этом оркестре. Можно сказать, что внедрение саксофона в Китай в истинном смысле началось в это время. Со временем Хун Пэн стал почетным президентом «Общества духовой музыки» провинции Цзянсу, известным дирижером, педагогом и профессором Нанкинской академии искусств. Одним из важных вкладов Хун Пэна в развитие современной китайской военной музыки является изучение и освоение новаций в постановке исполнительского аппарата – амбушюр в виде буквы «О» при исполнении на духовых инструментах (Лю Сяосяо, 2020).

В середине XX столетия саксофон – обязательный инструмент в военном оркестре. Соответственно центрами образования саксофонистов стали воен-

но-музыкальные коллективы. Гэ Мэн утверждает, что к началу 1950-х гг. в Харбине сложился ряд коллективов, руководителями которых были педагоги-духовики из России (А. Бруно, М. Зазулинский, С. Коппегеккер, С. Курчевский, Д. Ротберг и др.) (2012, с. 321).

Ду Иньцзяо (р. 1965) начал свою музыкальную карьеру в военном оркестре гораздо позднее (1981), преподавал саксофон на военно-музыкальном факультете Академии искусств Национальной освободительной армии Китая³. С 1990 г. музыкант занялся активной педагогической деятельностью, им были опубликованы такие учебники, как «Практическое пособие по исполнению на саксофоне», «Сборник известных китайских и зарубежных песен для саксофона» и др. В 1992 г. музыкант принимал участие в 10-й Всемирной конференции по исполнению на саксофоне, проходившей в Италии, где его выдающиеся успехи оценили зарубежные коллеги, а в 1997 г. организовал первый джазовый фестиваль в Пекине.

В дополнение к напряженным выступлениям музыкантом и педагогом собрано и сопоставлено большое количество материалов, составлен уникальный набор методов обучения игре на саксофоне. Его вклад в развитие саксофонного образования и исполнительства крайне высок.

Еще один хорошо известный путь внедрения саксофона в культуру и образование – развлекательная джазовая музыка. В 1920-х гг. он использовался в джазовых группах и был полностью интегрирован в джазовую музыку большинства стран, в том числе и Китая. К 1930-м гг. в Шанхае и Харбине открывались мюзик-холлы. Эмигранты из России сыграли большую роль в популяризации и распространении исполнительства и образования на саксофоне. Среди ярких представителей были братья Олег и Игорь Лундстремы.

Они же первые организовали частные уроки обучения игре на саксофоне (Чжао Вэнькай, 2021, с. 131), что также дало свои результаты (Пак Чантянь, 2017). Так, один из учеников эмигрантов Фань Шэнци в последующем сделал карьеру саксофониста (его первый учитель – русский музыкант А. Сорин). Позднее Фань Шэнци стал членом Музыкальной ассоциации китайских музыкантов, директором Общества любителей симфонии, солистом и художественным руководителем труппы «Next Generation», руководителем столичного ансамбля саксофонов, музыкальным руководителем Пекинского Золотого квартета саксофонистов и пр. Этого музыканта по праву называют первым саксофонистом Китая (Лю Сяосяо, 2020).

Прежде чем обозначить редко упоминаемый в литературе третий путь адаптации (через традиционные ансамбли), отметим, что с ним не связаны образовательные тенденции. Однако наличие в традиционной культуре инструментов, в определенной степени обеспечивших готовность слуха к восприятию звучания саксофона, предопределило его популярность в будущем. Эти предпосылки связаны с национальными духовыми инструментами. В первую очередь это шэн (по звуку похож на бандонеон – европейский язычковый музыкальный инструмент из семейства ручных гармоник. Привезенный в Уругвай и Аргентину бандонеон вошел в состав танго-оркестров, став символом звучания аргентинского танго). Шэн состоит из 36 (три октавы) бамбуковых или тростниковых трубок, «растущих» из подставки с мундштуком. Подчеркнем, что тембр саксофона, как и тембр шэна очень хорошо сочетается с тембрами других традиционных китайских инструментов (в отличие от остальных духовых).

Кроме шэна назовем также поперечную флейту дизи и продольную бамбуко-

вую флейту сая. Хорошая сочетаемость тембра саксофона с другими традиционными инструментами привела к тому, что в начале 1920-х гг. его начинают активно применять в составе традиционных оперных ансамблей кантонской музыки. О подобном применении сообщает Джейсон Покрус и объясняет на примере одного из таких коллективов (под руководством Чен Фанъи), что использование саксофона и виолончели в ансамбле заполняло отсутствующие тембры среднего и низкого регистра, так как традиционные инструменты янцзинь, хугуань, гаоху, дизи и жуху имеют высокие регистры (Pokrus J., 2018, p. 79).

После образования Китайской Народной Республики и до окончания Культурной революции западные инструменты и музыка в стране не развивались и даже были выведены из культурного оборота. Это негативно сказалось на саксофонной педагогике, однако некоторые педагоги и музыканты все же продолжали свою деятельность, не афишируя ее. После длительного периода застоя, с проведением реформ и началом периода открытости саксофон вновь появляется в 1980 г. и постепенно занимает устойчивые позиции в китайской музыкальной культуре и музыкальном образовании. Именно в этом году открываются первые классы обучения игре на саксофоне. Департамент образования Китая активно продвигает различные формы социального обучения, что распространилось и на обучение на саксофоне. Учащиеся начальных школ в большинстве районов Китая уже начали изучать игру на саксофоне. В 1990 г. была создана Музыкальная аттестационная комиссия Ассоциации китайских музыкантов, и саксофон также был включен в список музыкальных инструментов для аттестации. В этом аспекте остановимся на деятельности китайских саксофонистов старшего поколения, их вкла-

де в образование и искусство игры на саксофоне.

Лу Тинцюань (р. 1953, Шанхай), увлекшись джазовой музыкой, начал активно обучаться игре на инструменте и стал одним из лучших саксофонистов. Он не только играл в составе оркестров и популярных групп, но и преподавал в Пекинской музыкальной школе. Его особенность как педагога – издание большого количества методических пособий («Руководство по импровизации на джазовом саксофоне» (1997), «Введение в импровизацию на саксофоне» (2002), «Обучение импровизации на джазовом саксофоне в известных песнях» (2003) и др.).

Не менее серьезный вклад в китайское саксофонное исполнительство был внесен Ли Цзяньчжуном (р. 1967, Тайбэй) – членом Национальной ассоциации исследований духовой музыки Китайской ассоциации музыкантов и Ассоциации музыкантов провинции Гуандун. Музыкант окончил Синхайскую консерваторию, где учился у мастеров саксофона Джона Эстейра и Чжана Тяньпина, после чего остался там работать. Его стиль игры элегантен, искусен, чист, сладок и очень чувственен. Его выдающимися учениками являются Цю Юэ (р. 1994, Цзянси) – член Китайского общества саксофонистов и сертифицированный преподаватель музыки Центральной консерватории музыки и Чжан Вэньбяо (р. 1986, Гуандун), добившийся больших достижений в области исследований и практики интеграции китайской и западной музыки. Благодаря своей богатой практике, он постепенно сформировал уникальное мышление и продвинулся в выборе музыкальных инструментов, методов и концепций исполнения.

Однако развитие образования во многом сдерживалось финансовой составляющей. Не каждый желающий мог приобрести инструмент. Когда саксофон стал популярным среди населения, в стране

начали появляться компании по их производству, что сделало его стоимость доступной для всех слоев населения. Таким образом, в конце XX в. Китай начал производить саксофоны. С усовершенствованием технологии производства инструменты, выпускаемые китайскими компаниями, получили международное признание. Это благоприятно сказалось на дальнейшем развитии исполнительства и образования в Китае.

В 1993 г. в консерватории Шэньяна открылось отделение популярной музыки, где начали готовить саксофонистов. Спустя несколько лет возможность обучиться игре на саксофоне появилась у студентов Сычуаньской консерватории. Затем обучение распространилось по многим другим регионам страны. В большинстве крупнейших консерваторий Китая к началу XXI в. появилась специальность «джазовый саксофон» (Чжао И, 2019). В этом контексте различные консерватории по всей стране последовательно предлагали специальности по игре на классическом, а затем – на джазовом саксофоне. Среди них Шанхайская, Сычуаньская, Сианьская, Тяньцзиньская, Синхайская, Чжэцзянская консерватории. Все они имеют специальности классический (академический) и джазовый (популярный) саксофон (Чжоу Чувэй, 2019).

Появился широкий спектр возможностей профессионального обучения игре на саксофоне: с 2000 г. музыкальные учебные заведения во многих городах организовали классы саксофона. В настоящее время Китай формирует систему обучения игре на саксофоне с китайской спецификой за счет сочетания западных концепций образования и национальной образовательной культуры. Ли И отмечает, что сформировались два направления: общедоступное (шэхуэй люпай), нацеленное на развитие навыков и приемов исполнения популярных эстрадных про-

изведений и профессиональное – академическое (2020, с. 42).

Здесь наблюдается влияние в основном двух школ – французской и североамериканской. Коренным отличием является проникновение джаза в академическое обучение в североамериканской школе и отсутствие подобного смешения во французской.

Выдвигается плеяда прекрасных исполнителей-педагогов. Пионером в продвижении профессии саксофониста и академического саксофона в высшие художественные учебные заведения Китая является Ли Юйшэн⁴. Он представляет североамериканскую школу, потому что уже будучи исполнителем на традиционной флейте, в 1996 г. получил диплом артиста-исполнителя на саксофоне в Королевской консерватории музыки в Торонто (Канада), где учился у всемирно известного саксофониста Пола Броди. «Среди звуковых критериев во французской школе – полнота, яркость и чистота, вибрато с узкой амплитудой, американская школа предпочитает более глубокие затемненные тембры (влияние джаза) и звук с широкой амплитудой вибрато. Именно последние качества превалировали в игре китайских саксофонистов – выходцев школы Ли Юйшэна» (Чжоу Ицунь, 2020, с. 47). Педагог уделял большое внимание методическому обеспечению учебного процесса. Так, в соавторстве со своим учеником Ван Юймином он создал учебное пособие-хрестоматию «Исполнение гамм на саксофоне» (2013), провел работу по переводу на китайский язык двух базовых американских учебников – «Developing a personal saxophone sound» («Развитие индивидуального звука саксофона») Дэйва Либмана и «Saxophone Warm Up» («Разминка на саксофоне») Стивена Маука.

Ли Юйшен подготовил более пятидесяти учеников. Наиболее известные и выдающиеся среди них соответственно при-

надлежат к североамериканской школе – Гао Синь⁵ и сын Ли Юйшэна – Ли Хантао⁶. Но если Гао Синь связал свою дальнейшую профессиональную деятельность с США (преподавал в Государственном университете Восточного Теннесси, в Музыкальной академии Северной Каролины, в настоящее время – доцент кафедры саксофона и теории музыки в Государственном университете им. Трумана), то в отличие от него Ли Хантао в 2013 г. вернулся для работы в родной Сычуаньской консерватории (Чжоу Ицунь, 2020, с. 48).

К этой школе относится известный китайский саксофонист Ли Сянь (р. 1967, Тайбэй), учился у Ло Каннинга и Кеннет Радонфски. Он был первым студентом на Тайване, получившим консерваторское образование. По окончании бакалавриата по классу саксофона (в 1996 г.) поступил в Государственный университет Боулинг-Грин в Огайо. Он много раз участвовал в музыкальных летних лагерях под руководством всемирно известных саксофонистов, в том числе Юджина Рассела, профессора Университета штата Индиана, Клода Делангля и пр.

Есть в Китае и педагоги, предпочитающие французскую методику обучения, для которой характерны заложенные М. Мюлем роскошь тембра, разнообразное вибрато в сочетании с техническим совершенством (Эпова Е., 2020). Среди них Ли Маньлун⁷, профессор Китайской консерватории в Пекине. В 1998 г. дирижер Зубин Мета пригласил его к сотрудничеству с Итальянским оперным театром для исполнения оперы «Турандот» в Пекинском Тай Мяо⁸. Событие вызвало большой резонанс во всех сферах жизни того времени. Единственного китайского исполнителя, участвовавшего в спектакле, именитый дирижер назвал достойным педагогом и исполнителем.

С начала 2000-х гг. он работает на оркестровом отделении Китайской консер-

ватории, Консерватории Центрального университета национальностей, в Пекинском профессиональном колледже оперного искусства в качестве преподавателя саксофона. Здесь особо проявился педагогический талант музыканта как методиста. Учебники по игре на саксофоне и аудиозаписи, которые Ли Маньлун редактировал, содержательны и охватывают широкий круг предметов, от начального этапа до обучения в колледже, от классики до превосходных народных песен. Они способствовали поднятию китайского исполнительского искусства на саксофоне до международного уровня. По просьбе Министерства труда и Министерства культуры Ли Маньлун отредактировал выпущенную совместно этими министерствами стандартную государственную экзаменационную программу по саксофону и считается лидером в области музыкального образования в Китае.

В 2005 г. Ли Маньлун возглавил создание первого в Китае малого оркестра (ансамбля) саксофонов, на премьерном концерте которого прозвучали такие произведения, как симфония А. Дворжака «Из Нового Света» и «Картинки с выставки» М. Мусоргского, что позволило слушателям глубже понять и ощутить мощную и заразительную силу, выражаемую подобной формой исполнения.

В результате становления образования на саксофоне начинаются культурные международные обмены, способствующие его развитию, созданию национального репертуара. На рынке появляется все больше аудиовизуальных материалов, в том числе и для саксофона. За последние 30 лет китайские саксофонисты адаптировали для этого инструмента множество прекрасных произведений традиционной музыки.

В настоящее время регулярно проводятся различные конкурсы, фестивали и иные мероприятия, позволяющие раз-

вивать искусство игры на саксофоне. Одно из таких мероприятий – «Классическая мелодия-классика саксофона» на сцене Национального Большого театра. В ходе концерта выступили молодые саксофонисты, успешные последователи профессора Ли Маньлуна: Ван Лян, директор отдела преподавания и исследований духовых инструментов Харбинской консерватории; Чжан Юань, имеющий богатый опыт обучения за границей; Ли Чжихао, успешно сотрудничающий с известными отечественными симфоническими оркестрами; Чжан Цзин, обладающий солидными навыками игры на саксофоне. Подобные мероприятия способствуют популяризации саксофонного образования в Китае.

Таким образом, несмотря на короткую историю развития обучения игре на саксофоне в Китае, можно говорить о плодотворных результатах, которые были достигнуты за этот непродолжительный срок. Инструмент был интегрирован в культуру Поднебесной благодаря

иностранным музыкантам, они же внесли большой вклад в подготовку первой плеяды китайских саксофонистов.

Однако в Китае все еще мало систематических исследований исполнительских навыков, музыкальной коннотации и художественной эволюции саксофона. Искусство саксофона необходимо популяризировать, и в то же время улучшать и совершенствовать. Дальнейший путь развития саксофона в Китае – это одновременное развитие его массово-развлекательной функции и профессионального образования.

Несмотря на короткую, полную сложностей и препятствий историю развития саксофонного образования в Китае, у него есть все перспективы дальнейшего развития. В рамках двух основных исполнительских школ подготовлено немало выдающихся саксофонистов, известных как в стране, так и за ее пределами, создается учебно-методическая литература, проводятся международные конкурсы, конференции и фестивали.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном вопросе у исследователей нет единого мнения. Так, Ли Пэнфэй пишет о том, что впервые саксофон появился в Китае в 1840-х гг. Сюй Цзялу связывает его появление с гастролями французского исполнителя и композитора Шарль-Жан-Батиста Суалы (по принятии ислама ставшего Али Бен Су Алем (1850-е гг.). Об этом см.: (Цзян Минхуэй, 2021).

² Кантонская музыка – один из стилей традиционной инструментальной музыки провинции Гуандун; она более энергичная и радостная, чем музыка других провинций Китая, что соответствует сути характера кантонцев.

³ С 2017 г. – Национальный университет обороны Национальной освободительной армии Китая.

⁴ Ли Юйшэн (р. 1957, Чунцин). В 1982 г. окончил Сычуаньскую консерваторию по классу традиционной флейты сона и почти десять лет преподавал здесь на инструментальном факультете.

⁵ Гао Синь (р. 1979). В 1997 г. по предложению Ли Юйшэна перешел с кларнета на саксофон в музыкальной школе при Сычуаньской консерватории. В 2002 г. продолжил образование в США в частном Университете им. Дюкейна (Питтсбург, шт. Пенсильвания) у Джеймса Хоулика. Затем год

он обучался у Конни Фриго в Университете Теннесси (где основана школа одного из самых авторитетных педагогов-саксофонистов в мире Л. Тила, у которого учился и П. Броди) (Чжоу Ицунь, 2020, с. 46–47).

⁶ Ли Хантао (р. 1981) после окончания бакалавриата в консерватории Сычуань (2003) обучался в США в Университете штата Боулинг-Грин у доктора Джона Сампена и в Итака-колледже под руководством доктора Стивена Маука (2007), где получил степень магистра. Затем до 2013 г. занимался научной деятельностью в Университете Айовы в качестве соискателя степени доктора музыкальных искусств (Чжоу Ицунь, 2020, с. 47).

⁷ Ли Маньлун (р. 1963, Пекин) В 13 лет поступил в школу при Центральной консерватории по классу кларнета, в 1982 г. начал изучать игру на саксофоне. С 1993 г. музыкант приложил много усилий к совершенствованию методики исполнения на саксофоне.

⁸ Историческое место в Пекине, огромный Храм Императорских предков, где состоялась легендарная постановка оперы Дж. Пуччини «Турандот» (режиссер Чжан Имоу).

ЛИТЕРАТУРА

Гэ Мэн. «Трансплантация» саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века // Универсальное и национальное в культуре. Минск: Белорус. гос. ун-т, 2012. С. 317–328.

Ли И. Анализ текущей ситуации и развитие преподавания саксофона в Китае // Современная музыка. 2020. № 3. С. 42–43.

Цзян Минхуэй, Яковлева Е.Н. К вопросу о генезисе саксофонного образования в Китае // Ученые записки. 2021. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer> (дата обращения: 15.03.2023).

Чжао Вэнькай. Развитие искусства игры на саксофоне в Китае в XX веке // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-iskusstva-igry-na-saksofone-v-kitae-v-hh-veke> (дата обращения: 10.02.2023).

Чжао И. Ключевые фигуры современного джазового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3. С. 73–78.

Чжоу Ицунь. Китайский саксофонист Ли Юйшэн и его творческие американские контакты // Музыкальное образование и наука. 2020. № 1. С. 45–48.

Чжоу Ицунь. Основные этапы становления исполнительства на саксофоне как инструменте военного оркестра в Китае // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 11. С. 2426–2429.

Эпова Е.М. Марсель Мюль и его методический вклад в становление академической французской школы игры на саксофоне // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4. С. 135–143.

Pockrus J. The saxophone in China: Historical performance and development: a dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2018. 222 p.

刘潇潇. 民族音乐元素对推动西方乐器中国化的重要性考察——以萨克斯管为例. 乐府新声. 2020. 第4期. 150-156页. Лю Сяосяо. Исследование значения элементов национальной музыки в содействии китаизации западных музыкальных инструментов – на примере саксофона // Новый голос Юефу, 2020. № 4. С. 150–156.

朴长田·高曼曼. 中西器乐教学新理论与新方法[M]. 北京: 中央民族大学出版社. 2017. – 205. Пак Чантянь, Гао Манман. Новая теория и метод преподавания китайской и западной инструментальной музыки. Пекин: Изд-во Кит. ун-та Минь-цзу, 2017. 205 с.

周初薇·全凤英. 普通高校音乐类专业萨克斯管教学中存在的问题及对策[J]. 怀化学院学报, 2019年第12期. 109–111. Чжоу Чувэй, Цюань Фэнъин. Проблемы и контрмеры в обучении игре на саксофоне для музыкальных специальностей в обычных

REFERENCES

Epova, E.M. (2020), “Marcel Muhl and his methodical contribution to the formation of the academic French school of saxophone playing”, *Journal of Musical Science*, Vol. 8, no. 4, pp. 135–143 (in Russ.)

Ge Meng (2012), “«Transplantation» of the saxophone into the Chinese musical culture of the XX century”, *Universal'noe i nacional'noe v kul'ture* [Universal and national in culture], *Belorusskii gosudarstvennui universitet*, Minsk, pp. 317–328. (in Russ.)

Jiang Minghui, Yakovleva, E.N. (2021), “On the genesis of saxophone education in China”, *Uchenye zapiski* [Scientific notes], no. 3, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer> (Accessed 15 March 2023). (in Russ.)

Liu Xiaoxiao (2020), *Mín zú yīn lè yuán sù duì tuī dòng xī fāng lè qì zhōng guó huà de zhòng yào xìng kǎo chá – yǐ sà kè sī guǎn wéi lì* [The study of the importance of elements of national music in promoting the Sinification of Western musical instruments – on the example of the saxophone], *Lè fǔ xīn shēng* [Yuefu's new voice], no. 4, pp. 150–156. (in Chin.)

Li Yi (2020), “Analysis of the current situation and development of saxophone teaching in China”, *Sovremennaya muzyka* [Contemporary music], no. 3, pp. 42–43. (in Russ.)

Park Changtian, Gao Manman (2017), *Zhōng xī qì lè jiào xué xīn lǐ lùn yǔ xīn fāng fǎ* [New theory and method of teaching Chinese and Western instrumental music], *Izdatel'stvo Kitaiskogo universiteta Min'tszu*, 205 p. (in Chin.)

Pockrus, J. (2018), *The saxophone in China: Historical performance and development*, Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas, 222 p. (in Eng.)

Zhao Wenkai (2021), “The development of the art of playing the saxophone in China in the twentieth century”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 3, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-iskusstva-igry-na-saksofone-v-kitae-v-hh-veke> (Accessed 10 February 2023). (in Russ.)

Zhao Yi (2019), “Key figures of contemporary jazz art in China”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], no. 3, pp. 73–78. (in Russ.)

Zhou Chuwei, Quan Fengying (2019), *Pǔ tōng gāo xiào yīn lè lèi zhuān yè sà kè sī guǎn jiào xué zhōng cún zài de wèn tí jí duì cè* [Problems and countermeasures in learning to play the saxophone for music majors in ordinary colleges and universities], *Huái huà xué yuàn xué bào* [Journal of Huaihua University], no. 12, pp. 109–111. (in Chin.)

Zhou Yiqun (2020), “Chinese saxophonist Li Yusheng and his creative American contacts”,

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

колледжах и университетах // Journal of Huaihua University, 2019. № 12. С. 109–111.

Muzykal'noe obrazovanie i nauka [Music education and science], no. 1, pp. 45–48. (in Russ.)

Zhou Yiqun (2021), “The main stages of the formation of saxophone performance as an instrument of a military orchestra in China”, *Manuskript*, Vol. 14, issue 11, pp. 2426–2429. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ван Ифэн, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: wangyifeng20acp@mail.ru

Author Information

Wang Yifeng, postgraduate of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: wangyifeng20acp@mail.ru

Поступила в редакцию 04.08.2023

После доработки 27.11.2023

Принята к публикации 29.11.2023

Received 04.08.2023

Revised 27.11.2023

Accepted for publication 29.11.2023

© Кладова, И.П., 2023

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-158-168

С.В. РАХМАНИНОВ. «ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ»: О ВОСПРИЯТИИ ПРАВОСЛАВНЫХ АРХЕТИПОВ И СИМВОЛОВ САКРАЛЬНОГО ХРОНОТОПА

И.П. Кладова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена изучению специфики воплощения и восприятия архетипов и символов сакрального хронотопа в хоровом цикле С.В. Рахманинова «Всенощное бдение» (на примере песнопения «Приидите, поклонимся»). Анализируются феномен православного архетипа «бесконечного времени-вечности» и выражающие его образы-символы поклона, покаяния, благодарения, значимые для обиходного литургического действия и композиторского музыкального мышления. Подчеркивается, что природа сакрального хронотопа, архетипическое содержание молитвопения «Приидите, поклонимся» выражают, по мысли П. Флоренского, духовный строй православной культуры и жизнедеятельности человека. На основе учения о символической природе ритуала В. Тернера отмечается «лиминальная» функция литургического мышления, «переходное» экзистенциальное состояние от мирского к сакральному, представленное в прологе хоровой соборной фрески композитора молитвопением «Приидите, поклонимся». Для понимания особенностей восприятия сакрального хронотопа и воздействия архетипа «бесконечного времени-вечности» рассматривается его преломление в образе-символе поклона, участвующем в порождении психолого-семантических смыслов. Становление образа-символа раскрывается на концептуальном (сознательном, рациональном), эмоциональном и коммуникативном уровнях, включая бессознательные, телесно-перцептивные, чувственные формы. Этот процесс осмысливается через анализ таких свойств, характерных для сакральной образности, как синтетичность, нелинейность, континуальность, интровертированность литургического восприятия-мышления. В процессе психолого-семантического анализа акцентируется роль коммуникативных образов призыва, прошения, медитации (по Д.К. Кирнарской), выражающих в молитвопении «Приидите, поклонимся» особенности сакрального «времени-вечности», также отмечаются характерные для древнерусского, церковного «богодухновенного пения» символические, сакральные свойства (дипластия, исповедальность, диалогичность), значимые и для литургического мышления С.В. Рахманинова.

Ключевые слова: русская духовная музыка, С.В. Рахманинов «Всенощное бдение», психологический, архетипический анализ текста и контекста, сакральный архетип времени-вечности, образ-символ поклона, концептуальный, эмоциональный и коммуникативный уровни восприятия, музыкально-семантическое содержание

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кладова И.П. С.В. Рахманинов. «Всенощное бдение»: о восприятии православных архетипов и символов сакрального хронотопа // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 158–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-158-168.

S.V. RACHMANINOV. “ALL-NIGHT VIGIL”: ON THE PERCEPTION OF ORTHODOX ARCHETYPES AND SYMBOLS OF THE SACRED CHRONOTOPE

I.P. Kladova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the study of the specifics of the embodiment and perception of the archetypes and symbols of the sacred chronotope in S.V. Rachmaninov's choral cycle "All-Night Vigil" (chant "Come, let us bow"). The article analyzes the phenomenon of the Orthodox archetype of "infinite time-eternity" and the (expressing it) images-symbols of bowing, repentance, thanksgiving, significant for everyday liturgical action and compositional musical thinking. It is emphasized that the nature of the sacred chronotope, the archetypal content of the prayer "Come, let us worship" expresses, according to P. Florensky, the spiritual structure of Orthodox culture and human life. On the basis of the teaching about the symbolic nature of V. Turner's ritual, the liminal function of liturgical thinking is noted, the "transitional" existential state from the mundane to the sacred, represented in the prologue of the choral cathedral fresco of the composer by the prayer "Come, let us worship". To understand the peculiarities of the perception of the sacred chronotope and the impact of the archetype of "infinite time-eternity", its refraction in the image-symbol of the bow, participating in the generation and formation of psychological and semantic meanings, is considered. The formation of the image-symbol is revealed at the conceptual (conscious, rational), emotional and communicative levels, including unconscious, forest-perceptual, sensory forms. This process is comprehended through the analysis of such properties characteristic of sacred imagery as synthetics, nonlinearity, continuity, introversion of literary perception-thinking. In the process of psychological and semantic analysis, the role of communicative images of invocation, petition, meditation (according to D.K. Kirnarskaya) is emphasized, expressing in the prayer "Come, let us worship" the features of the sacred "time-eternity" characteristic of the Old Russian, church "inspired singing" (diplasty, confessionality, dialogicity), significant and for the liturgical thinking of S.V. Rachmaninov.

Keywords: Russian sacred music, S.V. Rachmaninov "All-Night Vigil", psychological, archetypal analysis of the text and context, sacred archetype of time-eternity, image-symbol of bow, conceptual, emotional and communicative levels of perception, musical and semantic content

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

For citation: Kladova, I.P. (2023), "S.V. Rachmaninov. «All-Night Vigil»: on the perception of Orthodox archetypes and symbols of the sacred chronotope", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 158–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-158-168.

«Всенощное бдение» С.В. Рахманинова (1989) – монументальная хоровая литургическая фреска, отражающая религиозно-философские, экзистенциальные взгляды композитора на природу православного искусства. В сочинении воплотились духовные искания художника о судьбе России, размышления о православной культуре, национальном пути развития русского хорового искусства как церковного, канонического, так и авторского литургического творчества¹. Хоровая партитура «Всенощного бдения» свидетельствует о сопричастности музыкального мышления композитора к разным пластам русской православной культуры, стилистике древнерусских песнопений, обиходу, к литургическим произведениям П.И. Чайковского, А. Кастаньского (Келдыш Ю., 1973).

Историческое место и значение «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова для русского православного искусства точно обозначил в одном из писем Н.К. Метнер:

«Это произведение упоительное по своей бесконечной, тихой религиозной нежности! И это настоящее богослужение. И хотя он пользовался древними церковными "распевами", но пользование это, я думаю, значение лишь известного ограничения себя в определенном колорите, и оно несколько не убавило от рахманиновской индивидуальности» (Метнер Н., 1973, с. 162). В этом высказывании отмечено соединение в цикле «Всенощного бдения» обиходного, национального и индивидуально-авторского начала, а также подчеркнуты «упоительные...» для русской души лирико-психологические, мистические, рефлексивные черты, характерные для стиля С.В. Рахманинова. Отметим, что на образно-символическом уровне, как пишет Н.К. Метнер, в содержании цикла были претворены присущие храмовому богослужению свойства «...бесконечной, тихой религиозной нежности...», исповедальности, значимые как для православной ментальности, так

и для выражения психологической атмосферы сакрального пространства, «бесконечного времени-вечности».

Целью настоящего исследования является изучение специфики образно-смыслового, психолого-семантического содержания архетипов и символов сакрального хронотопа, участвующих в организации и становлении жанрового инварианта духовно-концертного цикла, на сознательном и бессознательном уровне восприятия-мышления. Методологическую основу исследования составляет системный, интегративный подход, направленный на изучение восприятия архетипов и символов «богодуховенного пения» в сочинении С.В. Рахманинова на основе трудов в области философии (С.С. Аверинцев, П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев), психологии искусства (К. Юнг, М.А. Чехов), эстетики, культурологии, (М.М. Бахтин, А.Ю. Большакова), антропологии (В. Тернер), музыкознания (М.Г. Арановский, Т.Ф. Владышевская, Ю.В. Келдыш, Д.К. Кирнарская, В.В. Медушевский, М.А. Никушина, В.Н. Холопова) и др.

Сакральные архетипы и символы в истории религии, философии, в литургическом искусстве образуют основное экзистенциальное, сущностное «инвариантное ядро человеческой ментальности», участвующее в формировании и воспитании духовной ипостаси личности (Большакова А., 2010, с. 48). По мысли П. Флоренского, на протяжении многих столетий в России «христианство и культ были центром жизни», внутри которого происходило «духовное возрастание», оформление литургического образа человека (1977, с. 117). «Культура родилась из культа. Истоки ее – сакральны», – отмечает Н. Бердяев. «Культура имеет религиозные основы. Культура символична по своей природе... В культуре не реалистически, а символически выражается

духовная жизнь человека» (1989, с. 461). Литургическое искусство, церковное молитвописание, как органичная часть культа, отражали основные, сущностные черты сакрального символизма, «Духа и Слова» Церкви.

Литургическая деятельность, определяющая сакральный строй православной культуры, отмечена особым отношением ко времени и пространству, которое было направлено на выражение сущностных, духовно-нравственных потребностей человека. Во временной аспект православного образа мышления входили такие категории, как вечность, век и время, темп и ритм литургической жизни человека. Пространственно-временную парадигму определяли архетипические, священные первообразы, влияющие на символическое содержание храмового православного действия в целом, в том числе и на хоровое, соборное и композиторское литургическое творчество. Специфика содержания хронотопа в искусстве, по мысли М.М. Бахтина, во многом определяется жанром и его разновидностями, которые в свою очередь влияют на формирование образа человека: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение <...> Хронотоп как формально-содержательная категория определяет и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен...» (1993, с. 121–122, 133). Содержание литургического православного хронотопа составляют архетипы и символы Священного Писания, Обихода, «богодуховенного молитвопения», особую роль, при восприятии которых играют экзистенциальные, «эмоционально-ценностные» отношения, картина мира, образ православного человека.

В содержании, логике построения сакрального хронотопа, развитии богослужебных песнопений на разных уровнях становления и восприятия литургиче-

ского цикла проявляется действие архетипа «бесконечного времени-вечности»². Отметим, что образно-символическое и структурно-семантическое содержание архетипической образности цикла «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова – это обширная тема, требующая обстоятельного изучения: в контексте настоящей статьи она будет представлена на основе анализа песнопения «Приидите, поклонимся», выполняющего своеобразную драматургическую функцию пролога сложного, синтетического литургического действия.

Центральный архетип «бесконечного времени-вечности» как глубинный первообраз и сакральный вектор молитвопения «Приидите, поклонимся» выражается в образе-символе поклона. Символический образ поклона (поклонения, покаяния) считаем правомерным рассмотреть на трех уровнях его воплощения: концептуальном, эмоциональном и коммуникативном.

Концептуальный, логический уровень содержания и восприятия образа-символа поклона определяется литургическим контекстом, психолого-семантическим характером, который выражается местом образа в церковной службе³. Песнопение «Приидите, поклонимся» исполняется в Церкви в начале вечерни после призыва священника к поклонению Господу и по сути является одним из хоровых эпизодов, который открывает вечерний суточный богослужебный круг. Это песнопение исполняют хор и прихожане в первом разделе Божественной литургии после малого хода и возгласения священника «Премудрость, прости»; этот призыв к верующим подхватывает хор песнопением «Приидите, поклонимся и припадем ко Христу»⁴. Образ-символ поклона в контексте храмового действия выполняет сложную символическую и структурно-семантическую функцию: открывая

цикл, он осуществляет образно-смысловой переход от земного к сакральному пространству. Человек при входе в Церковь совершает ряд символически значимых для православного ритуала действий таких, как крестное знамение, земные, поясные поклоны, то есть форм, «сонастраивающих» на особое переходное экзистенциальное состояние, способствующее диалогу о священном, душевном раскаянии, покаянии.

Для концептуального понимания природы сакрального пространства молитвопения значимо обращение к символической теории ритуала антрополога В. Тернера, выделяющего «лиминальные» формы культовой деятельности (т.е. состояния «перехода» и «пороговости») (см.: (Тернер В., 1983, с. 169)). Эти сакральные литургические переживания, состояния «пороговости» повлияли на особенности структурно-семантической организации духовно-концертного жанра «Всенощного бдения», созданного С.В. Рахманиновым (см.: (Тернер В., 1983, с. 169)). Ценностно-смысловой, экзистенциальный вектор анализа позволяет отметить состояния, в которых в момент соборного действия совершается переход от мирского к священному, от внешнего к внутреннему, интровертированному, рефлексивному мировосприятию божественных первообразов.

Выполняя своеобразную драматургическую и структурно-семантическую функцию сакрального «зачина», молитвописание «Приидите, поклонимся» на концептуальном уровне провозглашает лиминальный переход из земного времени и пространства в сакральное. В этом молитвописании, в первой строке «Приидите, поклонимся Цареве нашему Богу» представлен образец сочетания авторского и канонического начала в единое стройное духовное песнопение, когда молитва соборная, обиходная, отражающая

«Мы-сознание» прорастает и «соединяется едиными устами» с лирическим-исповедальным высказыванием прихожанина «Я-сознания» (Арановский М., 1997, с. 826). Тем самым молитвопение позволяет осуществить диалогический переход в сакральное пространство литургического действия, совершить «духовное возрастание человека», в момент приобщения к таинствам веры... Этот процесс можно также осмыслить и интерпретировать, через «хронотоп встречи», «внутреннего, символического, глубинного диалога», обращения человека к «Цареве нашему Богу», о котором пишет М. Бахтин, рассматривая феномен священного хронотопа и возможности его влияния на преобразование, сакрализацию личности (Бахтин М., 1993, с. 152).

Эмоционально-чувственный уровень образа-символа поклона проявляется в содержании и восприятии песнопения на основе «энергийно-смыслового» характера высказывания, в тональной, интонационной семантике, в реакции личности на переживания сакральных слов молитвы. Эмоционально-выразительное символическое движение поклона воспроизводится в музыке с помощью иконических знаков через уподобление телесному жесту – полукругу, волновому рисунку. Запечатление в музыке эмоциональных архетипических состояний происходит на основе разных музыкально-выразительных средств: метроритмической организации, темпа, мелодического рисунка темы, передающей характер, скорость, динамику, направленность движения, на основе «миметических» и «энергетических» эмоций (Холопова В., 2010, с. 77–78). Каждая из четырех строк «Приидите, поклонимся» звучит с постепенным повышением интонации, тесситуры в партии сопрано, с нарастающей динамикой, с эмоциональной напряженностью, что создает особую лирико-психологическую, драматиче-

скую «энергийно-смысловую» атмосферу молитвопения.

Православное богослужбное пение предполагает соборное, диалогическое хоровое высказывание в процессе молитвопения. Для воплощения в музыке исконно архаического, архетипического чувства поклонения С.В. Рахманинов создает мелодию песенно-обиходного склада, с характерным для нее континуальным рисунком мелодического движения, «неупорядоченной» метроритмикой, «ненормативными последованиями, параллелизмами многозвучных аккордов» (Кандинский А., 1989, с. 76). Начальное песнопение во «Всенощной» С.В. Рахманинова «Приидите, поклонимся» – это торжественно-эпический «пролог», который на основе многократного, многовариантного повтора сакрального символа поклонения-благодарения создает ощущение вневременного течения действия и тем самым как бы задает тон лирически-повествовательному эпическому настрою «малого цикла» песнопений «Вечерни».

Процессы эмоционального моделирования, образной передачи архетипа бесконечного времени-вечности, сакрального хронотопа в рахманиновском песнопении «Приидите, поклонимся» осуществляются благодаря комплексу музыкальных средств, истоки которых обнаруживаются в средневековом обиходном «богодуховенном пении» и содержат такие свойства, как несимметричность, нелинейность, мономерность (Металлов В., 1995). Отметим некоторые структурно-семантические особенности изложения материала этой хоровой фрески, которая открывает цикл, свидетельствуя о начале соборного действия.

Построение целого песнопения «Приидите, поклонимся» складывается из чрезвычайно протяженных строк, границы которых отмечены цезурами – тактовыми

чертами. Неравномерность и несимметричность строк создает различные по протяженности образы поклона (первый «поклон» – 27 счетных ед., 16 слогов; второй – 40 сч. ед., 22 сл.; третий – 48 сч. ед., 26 сл.; четвертый – 35 сч. ед., 14 сл.). Напомним, что для православного культа характерны малый и великий поклоны, по внешнему рисунку они представляют малый и большой полукруг. Возможно, в строении строк ассоциативно отразилась разная мера движений поклонов (поясного – малые мелодические строки, земного – наибольшие).

Основой композиции служит также отсутствие строгих повторов и равномерных внутренних членений, при этом господствуют принципы непрерывной метроритмической вариантности, неравносложности строк, континуальное, свободное, нелинейное, непериодическое ритмическое развертывание, отсутствие жесткого метрического членения. В песнопении используется одна из композиционных особенностей знаменного распева, строения по музыкально-словесным строкам, когда ведущей оказывается словесно-мелодическая и символическая логика. Четыре музыкально-словесные строки песнопения («Приидите, поклонимся») воспринимаются как четырехкратный призыв поклонения и символическое звукообразное эмоциональное состояние, выражающее архетип «бесконечного времени-вечности».

На третьем, *коммуникативном* уровне психолого-семантическое содержание, особенности прочтения и восприятия символического праобраза в молитвопении «Приидите, поклонимся» складываются из взаимодействия трех базовых образов: призыва, прошения и медитации. Отметим, что Д.К. Кирнарская называет данные образы коммуникативными архетипами, которые «опираются на синтез пространственных, моторно-дви-

гательных представлений» (2004, с. 98). В контексте нашей статьи считаем более правомерным обозначить их как воплощающие коммуникативный уровень образа-символа поклона образные состояния, связанные с центральным архетипом времени-вечности. Так, образ призыва выражается характерным риторическим возгласом, приглашающим прихожан к началу службы и к совершению лиминального перехода. Психолого-семантическое содержание архетипа сакрального времени-вечности определяется также коммуникативным образом прошения, наиболее непосредственно отражающим символику поклона-покаяния. Это единовременное присутствие архетипов в одной молитвенной фразе, контрастных по психосемантике волевого и покаянного состояний, свидетельствует о синтетическом мышлении, характерном для православного мирозерцания, раскрывающемся в «двуголосом слове».

Диалогичность, дипластичность высказывания в трактовке этого молитвопения усиливается присутствием третьего базового коммуникативного, связанного с центральным архетипом образа, который в академической литературе получил название архетипа-медитации. Применительно к контексту православного молитвопения этот коммуникативный архаический образ просвечивается через мистические, рефлексивные, исповедальные интонации, способы изложения музыкального материала, которые, по словам В.В. Медушеского, приносят «энергийно-смысловую», духовно-нравственную атмосферу литургическому высказыванию. Многократное повторение коммуникативного образа призыва усиливает энергетический, эмоционально-смысловой, рефлексивный характер восприятия-переживания и медитативных свойств воздействия символа Поклона-покаяния.

Поклонение есть состояние, фиксирующее реакцию веры, которая захватывает все существо человека как внутренне, так и внешне. Символика поклона в православном чинопоследовании может также быть выражена и окрашена семантикой благодарения, прославления Святого Духа. Коммуникативные сакральные образы формировались как формы поведения человека в процессе синтетического храмового действия, позволяющие целостно воспринимать строй, дух и тело Христово на основе молитвопения. Размышляя о телесно-двигательной, чувственной природе коммуникативного уровня сакрально-символического образа поклона-покаяния, важно отметить, что они произрастают из литургических канонических жестов, речи. М. Чехов в одной из своих работ, посвященных психологии искусства, отмечает, что во внутренней речи, жесте как прообразе находит свое воплощение невидимое и неслышимое, глубинное «телесно оформленное движение души человека» (1986, с. 204).

В процессе литургической службы движение поклона, символически, телесно сопровождающее крестное знамение, выражено в форме полукруга, волны, которое закрепилось и в мелодическом рисунке песнопения «Приидите, поклонимся». На четыре строки песнопения приходится четыре мелодические волны разной протяженности, переданные сходными, плавно восходящими, а затем нисходящими интонациями в объеме терции или кварты.

Так, в первой мелодической строке «Приидите, поклонимся Цареве нашему Богу» происходит плавное, покачивающееся, распевное движение, первоначальное опевание основного тона *d*, затем поступенное движение к терцовому звуку тоники, далее постепенное возвращение к начальному тону и от него к нисходящему квартовому мелодическому «по-

клону». Теплота, лирическая трепетность высказывания с каждым новым «поклоном»-строкой становится более динамичной, интонационно интенсивной, энергетически насыщенной по типу выражения. Элегический секстовый мелодический объем волны, образованный сочленением восходящей минорной терции и нисходящей кварты, преобразуется в дальнейшем в более открытые, экспрессивные интонации. Важно отметить, что литургическая интонация покаяния «...оплотняет мирозерцательные... духовные энергии...», воплощает внутреннее, глубинное состояние переживания первообраза (Медушевский В., 1993).

Семантический «портрет», содержание глубокого поклона можно представить себе и через характер мелодического рисунка второй и особенно третьей строки («Приидите, поклонимся и припадем самому Христу Цареву и Богу нашему»), где интонационно-распевное последование, направленное на поступательное становление эмоционального выражения символического образа, совершает более широкое восходящее движение, и общий интонационный полукруг описывается от основного тона квартой вверх, а затем квартой вниз. В рахманиновском песнопении мелодический волновой рисунок в объеме септимы звучит интонационно экспрессивней, чем линейные волновые распевы традиционного обиходного пения.

Чувство незавершенности поклона, континуальности движения, характерное для начального этапа песнопения службы, создается благодаря тональной и функциональной разомкнутости последней мелодической строки. Начальное квартовое восходящее движение обрывается нисходящей последовательностью тонов в объеме малой терции не на привычной для предыдущих строк доминантовой тональности *d-moll*, а на созвучии

G-dur, являющемся для последующего песнопения доминантой. В связи с этим музыкально-семантическое, эмоциональное состояние воспринимается как некий разомкнутый феномен, ценный в самом звучании в каждый момент, и потому как бы «не кончающийся».

Таким способом в песнопении композитора выявляется энергия архетипа «бесконечного времени-вечности», выражающего представления «богодухновенного пения» и иницирующего порождение семантических смыслов в становлении и организации целого. Это становление происходит как на сознательном, рациональном, концептуальном, так и на эмоционально-чувственном и коммуникативном уровнях, подкрепляемых телесно-перцептивными, интуитивными формами выражения.

Особо отметим, что цикл открывается тайносовершительной православной символической формулой «Аминь», которая настраивает на молитвенный дух, осуществляя своеобразный ритуальный, «лиминальный» переход от речи обыденной к речи возвышенной, провозглашая «духовную истину-скрепу»: «Да будет, так – Аминь...» (Шмеман А., 1992, с. 41), по сути, формируя установку на восприятие священного «богодухновенного молитвопения».

Образ-символ молитвопения «Приидите, поклонимся» в дальнейшем будет выполнять роль семантической, психологической доминанты, скрепляющей сквозное развитие покаянной, молитвенной образной сферы в разных песнопениях и тем самым объединяющей все части литургического цикла в единое соборное целое. Так, семантика, символика поклона формирует определенное, архетипическое эмоциональное, покаянное состояние, которое, как и молитвопение ектении, «Господи, помилуй», может быть рассмотрено как «генеральная ин-

тонация», активно участвующая в структурно-семантической организации как обиходной службы, так и литургического цикла композитора.

Заметим, что звукообразное воплощение архетипа поклона в ином, контрастном толковании представлено в «Литургии Св. Иоанна Златоуста» С.В. Рахманинова. Песнопение «Приидите, поклонимся» исполняется в первой части службы так называемой «Литургии оглашенных», где после антифона «Во царствии Твоем» церковь призывает воздать благоговейное поклонение Богу. Это краткое по времени молитвопение эмоционально и выпукло по своему символическому содержанию. Поклонение благоговейно-трепетное и вместе с тем благодарственное определило в структуре песнопения два раздела.

Первый раздел является отражением покорного, скорбного состояния поклонения-покаяния, в то время как второй, контрастный, есть ликующая хвала поклона-благодарения – «Аллилуиа». Такой тип контрастного эмоционального-семантического сопоставления характерен для религиозного миропредставления в описании особых литургических состояний, когда как бы одновременно скорбишь и радуешься. В символике этих песнопений запечатлено еще одно психологическое свойство – «дипластия сознания»: в момент литургического действия представлены одновременно различные эмоциональные состояния: символ поклона пробуждает чувство кротости и смирения, а заключительный возглас «Аллилуиа» воспринимается как знак восторженного благодарения (Флоренский П., 1977, с. 136–137).

Феномен «дипластии сознания» также наблюдается и на уровне психосемантического развития богодухновенного молитвопения «Приидите, поклонимся» из цикла «Всенощного бдения». Этот меха-

низм проявляется не только в принципах организации музыкального материала, но и подтверждается семантикой тонального движения, где тема поклона представлена бемольной сферой – d-mol и символизирует земные образы, а символика «Аминь» выражена семантикой C-dur, свидетельствующей о совершенстве и святости Божественного бытия. Анализируя тональную семантику песнопения, М.А. Никушина отмечает ее сакральную направленность: «Просительная исто-вость мелодии, ее устремленность от земных тягот к Абсолюту протягивает вертикаль от бренного к Вечному» (2016, с. 127).

Возвращаясь же к пластическому выражению образа-символа поклона и поклонения-покаяния, отметим его связь с образами круга и волны. Исследуя психологию религии и культуры разных народов, К. Юнг рассматривал образ круга и его разновидность – волну – как метакультурный символ-архетип (Юнг К., 1991). Подобные архетипы действуют бессознательно, их психологический смысл заключается в просветленности, совершенствовании природы человека и собирании индивидуального «эго» в соборное целое.

Как показал вышеприведенный анализ, архетипические свойства волны, ее модель подспудно присутствуют в духовных песнопениях С.В. Рахманинова в различных вариантах. Возможно, влияние этого архетипа на разных участках музыкального становления обуславливается не только жанровыми и композиционными требованиями, но и его психологическим и символическим содержанием. Так, П.А. Флоренский, описывая психологические особенности восприятия православного богослужения, пишет: «У каждой части службы есть внутренний, присутствующий ей ритм и темп, и если эти последние

соблюдены, то чтение, пение, возглас, молитва производят свое действие на душу молящегося, хотя бы содержание всего этого воспринималось почти бессознательно, или почти не воспринималась» (1996, с. 211), тем самым, подчеркивая оказываемое архетипическими образами глубинное преобразующее воздействие на личность.

В целом, важно отметить, что в образе-символе поклона-покаяния и прошения духовного песнопения «Приидите, поклонимся Цареве нашему Богу» С.В. Рахманинова нашли воплощение важные свойства религиозно-символического мышления и поведения православного человека, представленные «хронотопом встречи» сакрального и земного, символизирующие идею преображения личности в пространстве литургического действия. Волновой принцип отражения-развития музыкального материала, раскрывающий сакральный смысл «бесконечного времени-вечности» в песнопении способствует расцветиванию и углублению архетипического молитвенного состояния, определяющего такие свойства сакрального хронотопа, как континуальность, нелинейность, несимметричность, что является основополагающим и определяющим для всего литургического цикла. Тип рефлексивного, медитативного, исповедального изложения духовных песнопений усиливает воздействие на восприятие, создавая суггестию, погружение молящихся, предстоящих на службе. Природа сакрального хронотопа дополняется многозначностью и диалогичностью воздействия религиозных архетипов, символов, представлений, суть которых Отцы Церкви определяют как возможность «водворить в твари Царство Божие, т.е. приобщить конечное и временное к бесконечному и вечному» (Флоренский П., 1996, с. 324).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рахманинов С.В. Всенощное бдение: для смешанного хора без сопровождения. М.: Музыка, 1989. 80 с.

² Природа восприятия сакральных символов и архетипов рассматривалась нами ранее на примере творчества П.И. Чайковского в статье «П.И. Чайковский. “Всенощное бдение”: контексты восприятия символов и архетипов сакрального

времени // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 155–168.

³ Понятия «концептуальный архетип», «символ» мы используем на основе работ С.С. Аверинцева (1976), А.Ю. Большаковой (2010) и др.

⁴ Всенощное бдение. Литургия. М.: Изд. Моск. Патриархии, 1993. С. 5.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С. Символ // БСЭ. Т. 23. М., 1976. С. 827–831.
- Арановский М.Г. Расколота целостность // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 1997. С. 819–884.
- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 1993. С. 9–193.
- Бердяев Н.А. Философия духа. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.
- Большакова А.Ю. Архетип-концепт-культура // Вопросы философии. 2010. № 7. С. 47–57.
- Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (к вопросу об интерпретации памятника) // Рахманинов С. Всенощное бдение. М.: Музыка, 1989. С. 73–78.
- Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 372 с.
- Кириарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
- Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.
- Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 160 с.
- Метнер Н.К. Письма. М.: Сов. композитор, 1973. 648 с.
- Никишина М.А. Всенощное бдение: проблемы онто- и филогенеза музыкального жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2016. 229 с.
- Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 273 с.
- Флоренский П.А. Из богословского наследия. Культ, религия, культура // Богословские труды. Вып. 17. М., 1977. С. 85–248.
- Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М.: Изобраз. искусство, 1996. 332 с.
- Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие. М.: Сов. композитор, 2010. 346 с.
- Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 559 с.
- Шмеман А. Евхаристия. Таинство. Царства. М.: Паломник, 1992. 304 с.

REFERENCES

- Aranovskii, M.G. (1997), “Split integrity”, *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian music and the twentieth century], in M.G. Aranovskii (comp.), Moscow, pp. 819–884. (in Russ.)
- Averintsev, S.S. (1976), “Symbol”, *BSE* [Big Soviet encyclopedia], Vol. 23, Moscow, pp. 827–831. (in Russ.)
- Bakhtin, M.M. (1993), “Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics”, *Bakhtin M.M. Epos i roman* [Bakhtin M. Epic and novel], Azbuka, Saint Petersburg, pp. 9–193. (in Russ.)
- Berdyaev, N.A. (1989), *Filosofiya dukha. Smysl tvorchestva* [Philosophy of the Spirit. The meaning of creativity], Pravda, Moscow, 607 p. (in Russ.)
- Bolshakova, A.Yu. (2010), “Archetype – concept – culture”, *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], no. 7, pp. 47–57. (in Russ.)
- Chekhov, M. (1986), *Literaturnoe nasledstvo: v 2 t. T. 2: Ob iskusstve aktera* [Literary heritage. In 2 vols. Vol. 2. About the art of the actor], Iskusstvo, Moscow, 559 p. (in Russ.)
- Florenskii, P.A. (1977), “From the theological heritage. Cult, religion, culture”, *Bogoslovskie trudy* [Theological works], Issue 17, Moscow, pp. 85–248. (in Russ.)
- Florenskii, P.A. (1996), *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected works on art], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, 332 p. (in Russ.)
- Jung, C. (1991), *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol], Renessans, Moscow, 304 p. (in Russ.)
- Kandinskii, A. (1989), “Rachmaninov's «All-Night Vigil» and the Russian art of the turn of the century (on the question of the interpretation of the monument)”, *Rahmaninov S. Vsenoshhnoe bdenie* [Rachmaninov S. All-night Vigil], Muzyka, Moscow, pp. 73–78. (in Russ.)
- Keldysh, Yu.V. (1973), *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninov and his time], Muzyka, Moscow, 372 p. (in Russ.)
- Kholopova, V.N. (2010), *Muzykal'nye emotsii* [Musical emotions], Sovetskii kompozitor, Moscow, 346 p. (in Russ.)
- Kirnarskaya, D.K. (2004), *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostei. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of special abilities. Musical abilities], Talanty – XXI vek, Moscow, 496 p. (in Russ.)

Юнг К. Архетип и символ / пер. с нем. М.: Ре-
нессанс, 1991. 304 с.

Medtner, N.K. (1973), *Pis'ma* [Letters], Sovetskii
kompozitor, Moscow, 648 p. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1993), *Intonatsionnaya forma
muzyki* [Intonation form of music], Kompozitor,
Moscow, 268 p. (in Russ.)

Metallov, V.M. (1995), *Ocherk istorii pravoslavnogo
tserkovnogo peniya v Rossii* [Essays on the history of
Orthodox Church singing in Russia], Svyato-Troitskaya
Sergieva Lavra, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Nikushina, M.A. (2016), *Vsenoshchnoe bdenie:
problemy onto- i filogeneza muzykal'nogo zhanra* [All-
night vigil: problems of the ontogeny and phylogeny
of the musical genre], Cand. Sc. Thesis, Saratov, 229 p.
(in Russ.)

Shmeman, A. (1992), *Evkhrastiya. Tainstvo.
Tsarstva* [The Eucharist. The sacrament. Kingdoms],
Palomnik, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Turner, V. (1983), *Simvol i ritual* [Symbol and
ritual], Nauka, Moscow, 273 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кладова Ирина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального
образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: ipkladova@gmail.com

Author Information

Irina P. Kladova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Music
Education and Enlightenment at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: ipkladova@gmail.com

Поступила в редакцию 29.09.2023

После доработки 30.11.2023

Принята к публикации 03.12.2023

Received 29.09.2023

Revised 30.11.2023

Accepted for publication 03.12.2023

ИНКЛЮЗИВНЫЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ СИНЕСТЕТИЧНОСТИ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

С.Н. Лосева^{1, 2, 3}

¹ Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, 630073, Российская Федерация

² Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, 630126, Российская Федерация

³ Детская хоровая школа № 19, Новосибирск, 630064, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются проблема исследования инклюзивного образования, ее значимость в определении роли изучения синестетичности в структуре музыкальной одаренности на примере творчества композитора Анатолия Иннокентьевича Теплякова. Для более подробного описания исследования раскрывается взаимодействие синестетичности структуры музыкальной одаренности (музыкальность, духовность, креативность, интеллект) и трех уровней музыкального текста (фонический, композиционный и интонационный), которые включают у композитора разного рода межчувственные ассоциации. Отмечается, что первый *фонический* уровень музыкального текста взаимосвязан с компонентом структуры музыкальной одаренности – креативностью, и на данном уровне отчетливо проявляются синестетические ассоциации. Второй, *композиционный* уровень музыкального текста коррелирует с интеллектуальными структурными компонентами музыкальной одаренности. Специфичность проявления синестетичности на этом уровне состоит в создании незрячим композитором аудиовизуального синтеза в киномузыке. Музыкальный материал, который использует А.И. Тепляков для документального фильма «Тайный советник», рассматривается как один из рядов политекстовой композиции. Третий, *интонационный* уровень музыкального текста обусловлен компонентами музыкальной одаренности музыкальностью и духовностью. На данном уровне прослеживается возможность *архетипического* способа восприятия музыкального произведения. Результаты анализа дают возможность расширить понимание инклюзивного подхода в исследовании синестетичности структуры музыкальной одаренности и дополнить сведения о влиянии инклюзивного образования на развитие данного феномена.

Ключевые слова: синестетичность, музыкальная одаренность, слухо-зрительная синестезия, межчувственные ассоциации

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лосева С.Н. Инклюзивный подход в исследовании синестетичности структуры музыкальной одаренности // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 169–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-169-174.

INCLUSIVE APPROACH IN THE STUDY OF SYNESTHETICS STRUCTURES OF MUSICAL TALENT

S.N. Loseva^{1, 2, 3}

¹ Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, 630073, Russian Federation

² Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, 630126, Russian Federation

³ Children's Choral School No. 19, Novosibirsk, 630064, Russian Federation

Abstract. The article deals with the problem of studying inclusive education, its significance in determining the role of studying synesthetics in the structure of musical talent on the example of the work of the composer Anatoly Innokentyevich Teplyakov. For a more detailed description of the study, the interaction of the synesthetic structure of musical talent (musicality, spirituality, creativity, intellect) and three levels of the musical text

(phonic, compositional and intonational) are considered, which include various kinds of intersensual associations in the composer. It is noted that the first phonic level of a musical text is interconnected with the component of the structure of musical talent – creativity, and synesthetic associations are clearly manifested at this level. The second, compositional level of the musical text is interconnected with the intellectual structural component of musical talent. The specificity of the manifestation of synestheticity at this level is manifested in the creation of an audiovisual synthesis in film music by a blind composer. The musical material used by A.I. Teplyakov for the documentary film “The Privy Councilor” is considered as one of the series of polytext composition. The third, intonational level of a musical text is associated with the components of musical giftedness – musicality and spirituality. At this level, the possibility of an archetypal way of perceiving a musical work is traced. The results of the analysis provide an opportunity to expand the understanding of the inclusive approach in the study of the synesthetic structure of musical talent and to supplement information about the impact of inclusive education on the development of this phenomenon.

Keywords: synesthetics, musical talent, auditory-visual synesthesia, intersensory associations

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

For citation: Loseva, S.N. (2023), “Inclusive approach in the study of synesthetics structures of musical talent”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 169–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-169-174.

В последнее десятилетие пристальное внимание общественности приковано к проблемам исследования инклюзивного образования, процесса активного взаимодействия людей с ограниченными возможностями здоровья и нормативно развивающимися сверстниками. В исследовании рассмотрим вопрос инклюзивного подхода в исследовании синестетичности структуры музыкальной одаренности на примере творчества композитора Анатолия Иннокентьевича Теплякова.

Как указывалось ранее (Лосева С., 2018 а, б; 2020; Позднякова Т., 2020), Анатолий Иннокентьевич учился в Иркутской школе-интернате для слепых и слабовидящих детей, в музыкальном спецучилище для незрячих и слабовидящих музыкантов в Курске, высшее образование получил в Новосибирской государственной консерватории.

На наш взгляд, инклюзивное образование, которое приобрел Тепляков в Новосибирской государственной консерватории, способствовало усилению эффективности мощнейшего роста особых свойств синестезии при нарушении координации отдельных ощущений в сенсорной системе композитора. Творчество А.И. Теплякова может служить показательным материалом для рассмотрения указанного феномена, так как

чувство сопричастности в социализации среди сверстников-музыкантов позволило Анатолию Иннокентьевичу быстро адаптироваться и создать благоприятные условия для развития музыкальной одаренности. Такое развитие не осталось незамеченным, так как музыкальные сочинения композитора, насыщенные ярким содержанием, вызывают визуально-живописные и двигательнo-пластические образы, отражают самобытный талант композитора, его уникальное «видение» музыкального материала и специфическую особенность проникновения синестетичности в структуру музыкальной одаренности.

Для более подробного описания исследования по вышеуказанной проблематике, необходимо рассмотреть вопросы взаимодействия синестетичности с выявленными структурными компонентами музыкальной одаренности (музыкальность, креативность, духовность, интеллект) и тремя уровнями музыкального текста (интонационный, композиционный, фонический), включающие разнообразные межчувственные ассоциации у композитора.

На первом *фоническом* уровне музыкального текста нами выявлена взаимосвязь с одним из компонентов структуры музыкальной одаренности – креативно-

стью. Межчувственные ассоциации проявляются очень ярко именно здесь – на фоническом уровне. Поэтому при обращении к восприятию музыкальных сочинений композитора на данном уровне целесообразно применять два этапа, принятых в синестетической трактовке музыкальных текстов.

Отличительной особенностью первого этапа интерпретации музыкальных текстов является наличие визуального образа произведений композитора, позволяющее изобразительно осознать смысл творений А.И. Теплякова. Например, в сочинении А.И. Теплякова «Триптих для органа» у слушателя формируется представление, связанное с фантастическим, нереальным миром, запечатленное в быстрых динамических пассажах, срывающихся на внезапных паузах. Такой первостепенный эффект создает «непосредственные признаки музыкального переживания-представления, которые могут быть отражены в красочно-графическом ракурсе» (Лосева С., 2018а, с. 132).

Трактовка музыкального содержания второго этапа фонического уровня музыкальных текстов связана с вербализацией синестетичности. Точное описание синестетических характеристик творчества композитора можно представить на основании «иномодалных признаков синестетического происхождения» (Колыденко Н., 2005, с. 141), включающих аудиальные, визуальные, кинестетические нюансы и координаты звукопространственной среды.

Взаимосвязь интеллектуальной составляющей музыкальной одаренности и второго композиционного уровня музыкального текста проанализируем в следующей части статьи. Исследуя творчество А.И. Теплякова, можно отметить, что логика музыкальных построений в структуре композиционного уровня определяется целостностью мысленных

образов, которые слушатели проживают в процессе осознания композиционных построений автора. Являясь ярким представителем современного авангарда, А.И. Тепляков наиболее часто использует в своих произведениях *открытую форму*, неоднонаправленность, нелинейность, многомерность звучания, а вербальные *композиторские ремарки* способствуют регуляции межчувственных связей.

Определяя особенности исследования синестетичности структуры музыкальной одаренности, еще раз подчеркнем значимость инклюзивного образования А.И. Теплякова для развития его таланта. Специфичность проявления синестетичности в структуре музыкальной одаренности на втором композиционном уровне музыкального текста обусловлена особой сферой творчества композитора, предполагающей *аудиовизуальное исполнение*. «Аудиовизуальной синтез» в киномузыке А.И. Теплякова выступает как «уникальный феномен музыкальной одаренности композитора: человек с ограниченными возможностями, будучи незрячим, создает музыкальное сопровождение к визуальному ряду документального фильма» (Лосева С., 2020, с. 212).

Для подробного пояснения данного феномена необходимо обратиться к термину «политексты»¹, так как политекст включает «коммуникативные элементы из иной художественной реальности – вербальный ряд, живопись, пластика, хореография, сценография и т.п.» (Мельникова А., 2011, с. 115). И в связи с обозначенной проблематикой отметим, что музыкальный материал, который использует А.И. Тепляков для документального фильма «Тайный советник»², характеризуется одним из рядов политекстовой композиции.

Проявление синестетичности зависит от согласованности функционирования трех направлений – вербального, визу-

ального и музыкального, когда музыкальный ряд является основополагающим для других компонентов фильма. Примером политекстовой композиции в документальном фильме «Тайный советник» выступает тема-рефрен «Вальс для Марички», пронизывающий тематическим материалом содержательное воплощение фильма. Музыкальный ряд представляет скачкообразные движения мелодической линии с плавным секундовым заполнением светлыми тонами, округлыми и четкими линиями. Тема «музыкальной шкапулки» ненавязчиво проходит на «заднем плане» и создает ощущение светлого фона к визуальному сценическому оформлению и голосу диктора, рассказывающего о стеклянном графине Ивана Хаминова, на дне которого был встроен музыкальный ящик (Лосева С., 2020).

Третий, *интонационный* уровень музыкального текста связан с такими компонентами музыкальной одаренности, как музыкальность и духовность. Композиторское творчество А.И. Теплякова на данном уровне возможно проанализировать, обращаясь к описанию *архетипического* способа восприятия. Исследуя содержание музыкальных произведений автора, можно установить характер музыкального звучания, отсылающий к повелительным, просительным, игровым или медитативным типам коммуникативных архетипов. Специфика архетипов отражена в работе Д.К. Кирнарской (2004; 2006), посвященной исследованию структурных компонентов в музыкальности (аналитического и интонационного слуха), связывающей «музыку с огромным миром жизни и культуры» (2004, с. 71).

В описании *архетипического* способа восприятия творчества А.И. Теплякова инномодальные ассоциации возникают в процессе синестетической интерпретации музыкального текста. Так, в Вальсе для симфонического оркестра, создан-

ном А.И. Тепляковым, можно услышать коммуникативные архетипы (игровые и медитативные, повелительные и просительные). Комплекс коммуникационных архетипов основан на интонационном развитии в вальсе в виде мотивно-интонационных преобразований. В создании контрастных образов вальса участвуют архетипы, которые, поочередно сменяя друг друга, образуют единую линию сквозного интонационного развития: повелительные интонации переходят в просительные, а повествовательные рассуждения медитативных архетипов приводят к резкой контрастной смене на игровые. Одновременно архетипы, лежащие в основе мелодических интонаций, фиксированных метроритмически, оснащенных динамическими оттенками, активной артикуляцией, тембровыми характеристиками инструментов симфонического оркестра, становятся проводниками межчувственной энергии в интонационном процессе произведения А.И. Теплякова.

Таким образом, опираясь на вышеизложенный материал, можно сделать вывод о том, что инклюзивное образование явилось мощным толчком в эффективности развития музыкальной одаренности композитора Анатолия Иннокентьевича Теплякова. Синестетичность структуры музыкальной одаренности проявляется в его творчестве на основе взаимосвязи трех уровней музыкального текста. Наиболее ощутимо присутствуя на фоническом уровне, она, являясь интегрирующим фактором, проникает на другие уровни текста и во все компоненты музыкальной одаренности (креативность, музыкальность, духовность, интеллект).

Определяя же особенности творческой личности А.И. Теплякова, необходимо отметить, что в процессе его композиторской деятельности значимое место принадлежит сформированным в процессе интенсивной деятельности *компонен-*

саторным синестезиям ассоциативного происхождения и *синестетической эмпатии*, восполняющим отсутствие у композитора зрения. На проанализированном материале мы стремились показать, что

«синестетичность стала неотъемлемым свойством, присущим музыкальной одаренности композитора и создающим целостность и полноту созданных им музыкальных образов» (Лосева С., 2020, с. 217).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Синтетические художественные тексты в теории интертекстуальности.

² Премьера документального фильма «Тайный советник» о градоначальнике Иркутска Иване Хаминове состоялась 16 сентября 2017 г. на канале «Россия 1». Музыка к документальному фильму

об одном из самых влиятельных иркутских купцов XIX в. Иване Степановиче Хаминове (знаменитом как своим предпринимательским талантом, так и щедростью: он потратил на благотворительность, пожалуй, половину своего огромного состояния) предложили написать А. Теплякову.

ЛИТЕРАТУРА

Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М.: Таланты XXI века, 2004. 496 с.

Кирнарская Д.К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности: дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.

Лосева С.Н. Инструментальное творчество иркутского композитора А. Теплякова: синестетический аспект исследования // Манускрипт. 2018а. № 8. С. 130–133.

Лосева С.Н. Синестетичность в творчестве иркутского композитора А. Теплякова // Вестник музыкальной науки. 2018б. № 3. С. 146–151.

Лосева С.Н. Синестетичность в структуре музыкальной одаренности и ее проявление в композиторском творчестве: моногр. Иркутск: Иркут. гос. ун-т, 2020. 245 с.

Мельникова А.Н. Синестетическая интерпретация творчества Эдисона Денисова (на примере инструментальных произведений): дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2011. 282 с.

Позднякова Т.И., Лосева С.Н. Синестетичность в вокально-хоровом творчестве А.И. Теплякова // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 140–146.

REFERENCES

Kirnarskaya, D.K. (2004), *Muzykal'nye sposobnosti* [Musical ability], Talanty XXI veka, Moscow, 496 p. (in Russ.).

Kirnarskaya, D.K. (2006), *Teoreticheskie osnovy i metody otsenki muzykal'noi odaryonnosti* [Theoretical foundations and methods for assessing musical talent], D. Sc. Thesis, Moscow, 373 p. (in Russ.).

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synesthetic music and artistic consciousness (based on art of the twentieth century)], Novosibirsk, 392 p. (in Russ.).

Loseva, S.N. (2018a), "Instrumental work of the Irkutsk composer A. Teplyakov: the synesthetic aspect of research", *Manuskript*, no. 8, pp. 130–133. (in Russ.).

Loseva, S.N. (2018b), "Synaestheticity in the works of the Irkutsk composer A. Teplyakov", *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 146–151. (in Russ.).

Loseva, S.N. (2020), *Sinestetichnost' v structure muzykal'noi odaryonnosti i ee proyavlenie v kompozitorskom tvorchestve* [Synestheticity in the structure of musical talent and its manifestation in composer creativity], Irkutskii gosudarstvennyi universitet, Irkutsk, 245 p. (in Russ.).

Melnikova, A.N. (2011), *Sinesteticheskaya interpretatsiya tvorchestva Edisona Denisova (na primere instrumental'nykh proizvedenii)* [Synaesthetic interpretation of Edison Denisov's Works (using instrumental works as an example)], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 282 p. (in Russ.).

Pozdnyakova, T.I., Loseva, S.N. (2020), "Synaestheticity in the vocal and choral work of A.I. Teplyakova", *Journal of Musical Science*, Vol. 8, no. 3, pp. 140–146. (in Russ.).

Сведения об авторе

Лосева Светлана Николаевна, доктор искусствоведения, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры психологии и педагогики Новосибирского государственного технического университета, профессор кафедры психологии и педагогики Института естественных и социально-экономических наук Новосибирского государственного педагогического университета, профессор кафедры социальной антропологии, психологии и коммуникаций научно-образовательного центра «Антропология личностного и профессионального образования» Сибирского института управления – филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, преподаватель Новосибирской детской хоровой школы № 19

E-mail: loseva@bk.ru

Author Information

Svetlana N. Loseva, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Psychology), Docent, Professor of the Department of Psychology and Pedagogy at the Novosibirsk State Technical University, Professor of the Department of Psychology and Pedagogy Institute of Natural and Socio-Economic Sciences at the Novosibirsk State Pedagogical University, Professor of the Department of Social Anthropology, Psychology and Communications of the Research Center "Anthropology of Personal and Professional Education" at the Siberian Institute of Management – branch of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, teacher at the Novosibirsk Children's Choir School no. 19

E-mail: loseva@bk.ru

Поступила в редакцию 15.06.2023

После доработки 23.11.2023

Принята к публикации 27.11.2023

Received 15.06.2023

Revised 23.11.2023

Accepted for publication 27.11.2023

© Чжао Шуай, Жалсанова, Б.М., 2023
УДК 75
DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-175-186

РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ И НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЯ В КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ

Чжао Шуай¹, Б.М. Жалсанова¹

¹ Забайкальский государственный университет, Чита, 672039, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается генезис становления реалистического и неореалистического направлений в китайском изобразительном искусстве. Приводится краткий анализ общих принципов формирования эстетического идеала и изобразительных норм в рамках указанных направлений, факторов, которые способствовали трансформации неореализма в главное направление в живописи Китая военного времени в 30-х гг. XX в., а также исследуется, каких рубежей достигло вызванное этим распространение практики национализации. Становление реалистической школы живописи Китая связано с деятельностью выдающихся личностей Китая таких, как Чжань Цзяньцзюнь, Цзинь Шань, Ли Тяньсян, Цюань Шаньши и многих других мастеров, на творчество которых повлияла русская реалистическая школа с адаптацией под традиционную культуру Китая. Цель исследования – выявление специфических особенностей реализма и неореализма в художественной культуре и искусстве Китая в период конца XX – начала XXI в. в рамках социокультурного анализа. Автор приходит к выводу, что неореалистическое искусство – это новая ступень и своего рода трансценденция по отношению к традиционному китайскому реалистическому искусству. Важное историческое значение китайского художественного неореализма в искусстве состоит в формировании принципов эстетики и методологии для литературы и искусства Китая в целом.

Ключевые слова: русская школа реализма, художественная революция, искусство, китайская живопись, искусство масляной живописи, китайская традиционная живопись, культурный обмен, стратегическое сотрудничество, изобразительное искусство

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжао Шуай, Жалсанова Б.М. Реалистическое и неореалистическое направления в китайском изобразительном искусстве: история становления // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 175–186. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-175-186.

REALISTIC AND NEO-REALISTIC TRENDS IN CHINESE FINE ART: HISTORY OF FORMATION

Zhao Shuai¹, B.M. Zhalsanova¹

¹ Transbaikalian State University, Chita, 672039, Russian Federation

Abstract. The article deals with the genesis of the formation of realistic and neo-realistic trends in Chinese fine arts. A brief analysis of the general principles of the formation of the aesthetic ideal and pictorial norms within the framework of both of these directions, the factors that contributed to the transformation of neorealism into the main direction in wartime Chinese painting in the 30s, is given. XX century, and also explores what milestones the spread of the practice of nationalization caused by this has reached. The formation of the realistic school of painting in China is associated with the activities of prominent personalities of China such as Zhan Jianjun, Jin Shan, Li Tianxiang, Quan Shanshi and many other masters, whose work was influenced by the Russian realistic school with adaptation to the traditional culture of China. The purpose of the study is to identify the specific features of realism and neorealism in the artistic culture and art of China in the period of the late 20th – early 21st century. In the framework of sociocultural analysis. The author comes to the conclusion that neorealistic art is a new stage and a kind of transcendence in relation to traditional Chinese realistic art. An important historical significance of Chinese artistic neorealism in art is the formation of the principles of aesthetics and methodology for the literature and art of China as a whole.

Keywords: Russian school of realism, artistic revolution, art, Chinese painting, oil painting art, Chinese traditional painting, cultural exchange, strategic cooperation, fine arts

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

For citation: Zhao Shuai, Zhalsanova, B.M. (2023), "Realistic and neo-realistic trends in Chinese fine art: history of formation", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 175–186. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-175-186.

Реализм и неореализм в художественной культуре и искусстве Китая предстают в виде четко очерченных направлений, появившихся и сформировавшихся в различные периоды времени, которые ознаменовали главные поворотные пункты в китайском изобразительном искусстве XX в. Реалистическое искусство возникло и развивалось в западных странах еще в XIX в. как ответная реакция на доминирующие в то время художественные стили и эстетические направления в европейском искусстве – классицизм и романтизм. Представители позитивистских и материалистских концепций в науке, критического реализма в литературе и реализма, натурализма и импрессионизма в искусстве настойчиво стремились к правдивому изображению реальности во всем ее разнообразии и специфических особенностях.

На разных этапах художественного развития интерпретация реализма менялась, в результате чего возникали новые литературные и художественные течения в XX в. На становление и развитие реализма в Китае заметное влияние оказали драматические события в истории Китая и среди них – Синьхайская революция в 1911–1912 гг., массовое Движение 4 мая в 1919 г., Национально-освободительная война против японских захватчиков, Освободительная война 1937–1945 гг., провозглашение КНР в 1949 г., Культурная революция 1966–1976 гг., политика реформ и открытости с 1978 г. по сей день. Актуальность данной темы определяется необходимостью теоретического осмысления данных направлений в контексте художественных и эстетических тенденций китайского искусства

и культуры в период конца XX – начала XXI в.

В российских, китайских источниках научной информации фигурируют многочисленные труды культурологов, литературоведов и искусствоведов, посвященные вопросам реалистических и неореалистических течений в изобразительном искусстве: история современного китайского искусства (Гао Минлу, Гудмен Нельсон, Ли Даянь, Лу Хун, Сюй Линлин, Ци Фэнгэ, Цюй Гуанхуа, Ян Чуньши, Шуй Тяньчжун, Лу Минцзюнь); проблемы советской литературы и искусства (Цао Баохуа); русский реализм, неореализм в литературе начала XX в. (У.К. Абишев, С.Г. Бочаров, К.Д. Муратова, В.А. Мусатов, В.Я. Гречнев, Э.А. Полоцкая); неореализм в изобразительном искусстве и художественном образовании Китая (Чжай Хайбинь, С.В. Анчуков, Ляо Чжэндин, Н.М. Федорова, Г.С. Гультияева). Однако отсутствуют исследования, в которых бы раскрывалась роль реализма и неореализма в художественной культуре и искусстве Китая в аспекте влияния западной живописи на китайский художественный стиль.

Изобразительное искусство относится к важной части культурного наследия рассматриваемой страны, которое воплощает специфику национального духа народов. Китайское реалистическое искусство периода Просвещения формировалось под влиянием культурного и интеллектуального течения «Движения за новую культуру», основной целью которого стала модернизация общества и традиционной культуры Китая. В середине XX в. живопись в стиле реализма

занимает лидирующую позицию в искусстве и культуре Китая. По своему эстетическому и идейному смыслу она была тесно связана с советской живописью соцреализма.

В свою очередь, китайские неореалистические произведения искусства появились в период реформ и открытости, который можно охарактеризовать как время освобождения китайской культуры от рамок излишне консервативного и несовременного. Искусство избавилось от «оков китайского классицизма», получило новую интерпретацию «правдивости» и обрело идеологическое освобождение (Лу Хун, 2014, с. 33). В 1980-е гг. данная политика открытости и реформ в сфере экономики оказала сильное воздействие на общественное сознание и образ жизни китайского народа. Появились возможности для осознания новейших технологий Запада и достижений в сфере искусства. Мастера проводили эксперименты с современными выразительными средствами и разрабатывали собственный художественный стиль. «В результате эволюции реализм интегрировал различные художественные стили, признаваемые в качестве реалистических и обогатившие его вариативностью выразительных средств и художественных форм» (Гульятеева Г., 2023, с. 10).

Понятие «неореализм» возникло в 1931 г. от итальянского слова *neorealismo*, что дословно переводится как новый реализм. Впервые это слово употребили критики У. Барбаро и А. Ботичелли для определения последних литературных тенденций, позднее термин стал использоваться в изобразительном искусстве и итальянском кино, где художники-антифашисты стремясь к обновлению реалистического метода, осуществляли поиск нового художественного языка (Гульятеева Г., 2023, с. 10–11).

Цель исследования – выявление специфических особенностей реализма и нео-

реализма в художественной культуре и искусстве Китая в период конца XX – начала XXI в. в рамках социокультурного анализа. В числе задач:

1) выполнить обзор литературных источников в сфере основных направлений искусства Китая конца XX – начала XXI в.;

2) определить предпосылки и особенности формирования реализма, неореализма в китайском искусстве;

3) выявить отличия китайского неореалистического искусства от западного;

4) установить роль реализма и неореализма в художественной культуре и искусстве Китая в аспекте влияния западной живописи на китайский художественный стиль.

В работе использован комплексный подход к изучению художественных тенденций в китайском искусстве, который объединяет источниковедческий, культурологический и культурно-исторический методы, а также социокультурный анализ, объясняющий своеобразие художественной культуры как социокультурного феномена. Теоретико-методологической базой являются исследования в сфере искусствоведения, культурологии, истории культуры и литературоведения.

Реалистическое изобразительное искусство. В контексте развития реалистического и неореалистического искусства Китая необходимо отметить активное сотрудничество китайских и советских художников в форме визитов и выставок. С 1953 по 1956 гг. в Академии художеств им. И.Е. Репина обучались 26 известных китайских художников. Помимо западно-европейских традиций в создании китайской реалистической школы важную роль сыграло русское наследие. В 1950-х гг. на китайскую живопись повлияло не только советское соцреалистическое искусство, но и классические произведения, в част-

ности, работы передвижников. Изучение произведений И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.А. Серова заняло важное место в творческих поисках большинства художников-реалистов Китая (Чэнь Чжэнвэй, 2006, с. 7). Знакомство с русской живописью обогатило представления китайских художников о реализме как внимании к жизни народа, причастности к его надеждам на будущее.

Китай перенял из Советского Союза социалистический канон, которому подчинялись сюжеты, замыслы, содержание и методы изобразительного искусства. Формально «соцреализм, будучи основным приемом в советской литературе и литературной критике, требовал от деятелей искусства правдиво, конкретно и с сохранением истории описывать реальность исходя из революционного развития действительности. Одновременно с этим подлинность и историческая конкретика, описываемая в искусстве, должны были сочетаться с задачей по образованию и изменению образа мыслей трудящегося общества в духе социализма» (Чжай Хайбинь, 2022, с. 75–79).

Как считают некоторые исследователи, «вернувшись на родину, художники продвигали собственное восприятие западной живописи, которое, как и организация учебного процесса, было весьма разнородным, что привело к многократным потрясениям и возникновению цепных реакций в ходе движения к вестернизации китайской живописи» (Анчуков С., 2020, с. 37).

Новый этап развития реалистической школы живописи Китая зарождается с деятельности Чжань Цзяньцзюня, Цзинь Шаньби, Ли Тяньсяна, Цюань Шаньши и многих других мастеров, в творчестве которых прослеживается влияние русской реалистической школы с опорой на традиционную культуру Китая. Работы названных художников показывают при-

мер плодотворного взаимодействия русской и китайской художественных культур, взаимообогащения культурных кодов Востока и Запада (Ломов С., 2017, с. 190).

Китайская «художественная революция» была результатом широкой культурной полемики в период 1915–1927 гг. Именно в это время реалистическое искусство заявляет о себе как о новом целостном художественном направлении. В контексте данной статьи китайское реалистическое искусство с 1915 по 1963 г. нами определяется как традиционное китайское реалистическое искусство. По мнению Гао Минлу, на этом отрезке важно выделить поворотный момент начала Национально-освободительной войны сопротивления в 1937 г., когда произошел переход от «революции в искусстве» к «искусству революции» (2021).

Некое направление в искусстве всегда существует в конкретных социокультурных условиях, и поэтому его содержание не может ограничиваться сугубо эстетической составляющей. В связи с этим необходимо подчеркнуть, что в Китае в начале XX в. реализм олицетворял науку и прогресс. «Заменим научным реализмом традиционное искусство личного самовыражения и саморазвлечения», – таким был лозунг времени, где роль искусства тесно связывалась с идеей просвещения (Гао Минлу, 2021). В идеологии Движения 4 мая 五四运动 (1919–1921) реализм представлялся как путь спасения и возрождения традиционной китайской культуры, и эта позиция стала основой для дальнейшего осмысления роли искусства в жизни общества. Основным участником патриотического движения была студенческая молодежь, которая решительно выступала против империализма под влиянием Октябрьской революции в России. После образования Китайской Народной Республики в 1949 г. административный совет Центрального народ-

ного правительства официально объявил 4 мая Днем молодежи.

Китай начала XX в., пребывающий в полуколониальном и полуфеодалном состояниях, ощутил мощный импульс национального возрождения, который воплотился, в том числе, и в сфере культуры. Сторонники реализма отмечали, что этот путь преобразования традиционной национальной культуры уже прошли западные страны. Заслуживает внимания и опыт реформ в Японии, позволивший интегрировать передовые внешние культурные заимствования (Ян Чуньши, 1986, с. 39–45).

Начало «Движения за новую культуру» 新文化运动 связывают с выходом в 1918 г. в журнале «Новая молодежь» статьи Чэнь Дусю. Литератор выдвинул лозунги «литературной революции» 文学革命 и «революции искусства», главной сутью которых был уход от консерватиз-

ма и традиций в национальной живописи (Чэнь Дусю, 1918, с. 7). Следует отметить, что представители «Движения за новую культуру» являли собой другую среду общества (новый «средний класс»). В качестве идейного центра «Движения за новую культуру» выступил журнал «Новая молодежь» под редакцией профессора, декана одного из факультетов в Пекинском университете Чэнь Дусю.

В период 1915–1927 гг. большое внимание уделялось обсуждению работ четырех художников, почитаемых в роли классиков цинской пейзажной живописи. Среди них Ван Цзянь, Ван Шиминь, Ван Юаньци и Ван Хуэй, известные как «Четыре Короля» живописи (фамилия «Ван» означает царь, король, император). Эти авторы внесли заметный вклад в совершенствование техники письма и формирование методологических и эстетических принципов работы художника (рис. 1–4).



Рис. 1. Ван Шиминь. «Прощальная картина Юйшаня» (династия Цин)



Рис. 2. Ван Юаньци. «Полнота духа и жизненной силы» (династия Цин)



Рис. 3. Ван Цзянь. «Свиток зеленого пейзажа» (династия Цин)



Рис. 4. Ван Хуэй. «Пейзаж девяти орнаментов»
(династия Цин)

Вместе с тем утвержденный этими авторами стиль предполагал формализацию техники, стереотипы сюжетных идей, консерватизм и ограничение новаторства. Против этого и были направлены требования реализма в новой живописи, которая призывала к единству искусства и научного подхода, к повышению социальной значимости живописи, органичному сочетанию современных западных форм и восточного эстетического духа.

Характерным представителем новой художественной волны выступил Сюй Бэйхун, сделавший значительный шаг на пути синтеза китайской и западной изобразительной техники. В его живописи присутствует внимание к свету и пространственному моделированию, анатомии изображаемого объекта. Кроме того, рассматриваемые работы несут выраженные идейные коннотации, что в дальнейшем оказало большое влияние на общий ход развития китайской живописи того времени. В картине «Тянь Хэн и пятьсот его последователей» (рис. 5), которая была написана мастером в 1930 г., представлен историко-мифологический

сюжет, связанный со сложным историческим временем разочарования в политике гоминьдановских властей.

Другая работа – «Юйгун передвигает гору» (рис. 6) – была написана в 1940 г. Эта картина выражает ярким художественным языком решимость и настойчивость китайского народа в антияпонском сопротивлении. Она воплощает и собственный жизненный путь художника, преодолевшего многочисленные преграды в стремлении к высоким идейным и художественным целям. Восприятие и заимствование западной живописи служит, по мысли автора, средством возрождения живописи национальной, постижения ее более глубоких истоков, скрытых за художественным формализмом последующих эпох (Цюй Гуанхуа, 1998, с. 7–8).

Во времена Культурной революции были выдвинуты лозунги полномасштабных реформ в литературе и изобразительном искусстве с призывом объединить искусство и науку ради цели общественного прогресса. Участниками развернувшихся дискуссий стали видные общественные и культурные деятели Кан Ювэй, Цай Юаньпэй, Лу Синь, Люй Чжэн и др. В итоге были сформулированы ведущие принципы нового искусства: во-первых, искусство должно служить целям преобразования общества и отражать реальность; во-вторых, западный реализм был призван заместить «самовыражение и саморазвлечение», свойственные традиционной «живописи культурных людей»; в-третьих, реализм предполагает науку, как способ постижения мира; в-четвертых, новое искусство будет сочетать в себе китайское и западное начала.

Неореалистическое изобразительное искусство. Возникновение неореализма связывается с новым периодом в истории Китая – временем начала претворения в жизнь политики реформ и открытости.



Рис. 5. Сюй Бэйхун. «Тянь Хэн и пятьсот его последователей», 1930



Рис. 6. Сюй Бэйхун. «Юйгун передвигает гору», 1940

По мнению китайского исследователя Ян Чуньши, неореализм родился в борьбе с неоклассицизмом 1950-х и 1960-х гг. (по крайней мере, как антитеза тогдашнему квазиреализму с неоклассическим подтекстом). При этом китайский неореализм по своей сути отличается как от западного реализма XIX в., так и от китайского, вышедшего на ведущие позиции с начала Движения 4 мая (Лу Хун, 2014).

Китайское изобразительное искусство в период 1966–1976 гг. было в значительной мере подчинено идеологии. В то время господствовали требования «революционного реализма и революционного романтизма», а также ряд более конкретных творческих моделей, ограничивавших свободу творчества сугубо политическими рамками (Лу Хун, 2014). Сформировавшийся неоклассицизм в литературе и искусстве проявился в примате политических концепций над художественным решением. Такая ситуация, лишавшая произведения искусства как личностного начала, так и реалистического содержания, стала триггером, запустившим китайскую неореалистическую мысль.

1980-е и 1990-е гг. были временем разнообразия культурного фона, столкновения и синтеза иностранного влияния с традиционной китайской культурой, в том числе со специфическими местными народными культурными формами. Перспективы модернизации и активная социально-экономическая жизнь этого периода обеспечили достаточную материальную и духовную подпитку для появления множества произведений неореалистического искусства. Поиски новой художественной истины и социально необходимой достоверности снова вышли на передний план широкого общественного обсуждения.

Необходимость идейного и духовного раскрепощения стала очевидной. Как писал китайский исследователь Цюй Гуанхуа: «Эта дискуссия о стандарте истины освободила нашу партию и народ от оков жесткой левой идеологии, восстановила марксистскую идеологическую линию поиска истины на основе фактов и осуществила фундаментальные изменения в области мышления, тем самым способствуя глубоким изменениям в социальной сфере» (Гудман Н., 2013). Таким образом,

новое понимание реальности логично привело к появлению китайского неореалистического искусства.

Роль определенного импульса к общему художественному обновлению сыграли новые литературные произведения, обращенные к трагическим страницам недавней истории. Своеобразным ответом на рассказы в государственной газете Китая «Вэнь Вэй По» Лу Синьхуа «Шрам»

(август 1978 г.) и Чжэн И «Клен» (февраль, 1979 г.) стала графическая серия «Кленовый лист» (традиционный для китайских художников формат многостраничного сопровождения текстового повествования, в искусствоведении соотносимый с форматом комикса). Яркое и критическое художественное отображение периода Культурной революции и его последствий получило название «искусства шрамов» (рис. 7).



Рис. 7. «Кленовый лист» Чэнь Имин, Лю Юлянь, Ли Бин, 1979

Неореалистическое начало в произведениях классического реализма. Многие произведения китайского неореализма являют собой творческое переосмысление традиционного реализма. В числе характерных ярких произведений можно назвать серию «Левых гравюр на дереве», по времени предшествующую неореализму, но уже несущую его черты. В этом случае изобразительные произведения также являются откликом на произведения новой литературы, в первую очередь на произведения Лу Синя, который сам высоко оценил гравюрные иллюстрации, наполненные живыми чувствами людей и выражением страдания. «Левые гравюры на дереве» – это течение, основными членами которого выступили молодые ксилографы (Чжан Чжан, Во Чжай и др.), выражавшие свои взгляды на искусство, путем раскрытия в своих работах темы

жизни простых людей и пейзажа провинции Китая.

Мы видим, что в 1930–1940-е гг. претерпевает принципиальные изменения социальная и идеологическая идентичность художников. От индивидуализма художник приходит к единению с угнетенными трудящимися, осознавая, что только такое единство позволит двигаться к высоким общественным целям (Гао Минлу, 2021) (рис. 8–11).

Среди показанных работ гравюра Ли Хуа «Рев! Китай» (см. рис. 11) заслуживает отдельного описания в силу своего концептуального характера и мощного духовного наполнения. Реализм художника перестает быть пересказом реальности и стремлением к сходству, автор творчески воспроизводит реальность в новой форме, обладающей подлинной достоверностью. Это черно-белая гравю-



Рис. 8. Чжан Ван. «Ранение в голову», 1934



Рис. 9. Во Цзя. «Потоп», 1934



Рис. 10. Ли Кун. «Портрет Лу Синя», 1936



Рис. 11. Ли Хуа. «Рев! Китай!», 1935

ра на дереве (1935) является одной из самых выдающихся китайских гравюр того времени. На переднем плане изображен скованный человек, символизирующий китайский народ, при взгляде на которого чувствуется внутреннее напряжение и тревога. «Проснись и борись» призывает художник Ли Хуа.

Отдельно следует отметить идею «сочетания революционного реализма и революционного романтизма». Мао Цзэдун прямо подчеркнул романтическую составляющую революционного реализма. В начале 1960-х гг. в Китае появились картины, знаменующие отход от фактического содержания социальной жизни (Цзинь Мэйшенг «Морковь, которую мы выращиваем», 1958, Ли Шиюань «Одно сердце для революции и одно сердце для народа», 1967, Сюй Ципин и Ван Люин «Новая деревня», 1964, Шао Кепин и У Чжэ Фу, «Не дать его снести ветром», 1963, Фэн Голин «Культивирование, чтение и воспи-

тание новых людей», 1965, Чжан Жуйхэн «Коммуна бесконечно хороша, урожай полон радости», 1963, Чжан Биву «Команда механического земледелия», 1965, Цзинь Мэйшенг «Большая тыква», 1964) (рис. 12, 13). Символическое и монументальное значение этих работ заменило правдивые сюжетные линии. Данная линия в 1963 г. попала под атаку «литературного и художественного исправления» и стала замещаться китайским неоклассическим искусством.

Сопоставляя реализм и неореализм в истории китайского изобразительного искусства, мы видим их несомненную органическую преемственность. В идейном смысле неореализм представляет переосмысление реализма, но этот процесс проходил на основе восприятия художественных произведений реализма, несущих в том числе и символическую составляющую, уходящую от прямого соотнесения с реальностью. Неореализм – это также



Рис. 12. Цзинь Мэйшенг. «Морковь, которую мы выращиваем», 1958



Рис. 13. Ли Шиюань, «Одно сердце для революции и одно сердце для народа», 1967

и выход за рамки традиционного китайского реализма в выражении личных эмоций и субъективного сознания.

Исходя из приведенного, можно заключить, что китайский неореализм но-

вый этап художественного творчества, искреннее и глубокое переосмысление достижений реалистического искусства – обладает значительным потенциалом дальнейшего развития.

ЛИТЕРАТУРА

Анчуков С.В., Ляо Чжэндин, Федорова Н.М. Направление неореализма в искусстве и художественном образовании Китая периода анти-японской войны // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2020. № 198. С. 36–44.

Гульятеева Г.С. Художественная концепция современной китайской живописи «Неореализма» // Грани познания. 2023. № 2. С. 10–13. URL: <http://>

REFERENCES

Anchukov, S.V., Liao Zhengding, Fedorova, N.M. (2020), "The direction of neo-realism in art and art education in China during the anti-Japanese war", *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena* [Izvestiya A.I. Herzen RGPU], no. 198, pp. 36–44. (in Russ.)

Chen Chzhenvey (2006), *Kitaiskaya realisticheskaya zhivopis'* [Chinese realistic painting], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 25 p. (in Russ.)

grani.vspu.ru/files/publics/1683811252.pdf (дата обращения: 07.07.2023).

Ломов С.П., Карев Б.А., Сяобинь Го. Истоки современной реалистической живописи Китая (1966–1978 гг.) // Право и практика. 2017. № 2. С. 189–193.

Чжай Хайбинь. Китайский неореализм в изобразительном искусстве: эволюция и социокультурный контекст (конец XX – начало XXI века) // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2022. № 6. С. 75–79.

Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Гос. Рус. музей. СПб., 2006. 25 с.

高名禄. 中国现代美术史. 上海 上海大学出版社 · 2021 · Гао Минлу. История современного китайского искусства. Шанхай: Изд-во Шанхайского университета, 2021.

古德曼·纳尔逊. 艺术语言是通往象征理论的道路. 北京 北京大学出版社 · 2013 · Гудман Нельсон. Язык искусства – путь к символической теории. Пекин: Изд-во Пекин. ун-та, 2013.

卢红. 中国当代艺术史1978-2008. 河北石家庄美术出版社 · 2014 · Лу Хун. История современного китайского искусства 1978–2008 гг. Шицзячжунан, Хэбэй: Изд-во изобраз. искусств, 2014.

瞿光华. “关于真理标准的大辩论”的社会价值//理论训练的基础. 1998年. 第9期. 第7–8页. Цюй Гуанхуа. Социальная ценность «великой дискуссии о критериях истины» // Основы теоретического обучения. 1998. № 9. С. 7–8.

陈独秀. 艺术革命//新青年. 1918年. Чэнь Дусю. Художественная революция // Новая молодежь. 1918.

杨春石. 论新现实主义//文学评论. 1986年. 第6期. 第39–45页. Ян Чуньши. О неореализме // Литературное обозрение. 1986. № 6. С. 39–45.

Chen Dusyu (1918), *Yì shù gé míng* [Khudozhestvennaya revolyutsiya], *Xīn qīng nián* [New youth]. (in Chin.)

Chzhay Khaybin, (2022), “Chinese neorealism in the visual arts: evolution and socio-cultural context (late 20th – early 21st century)”, *Uchenyye zapiski Komsomolskogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Scientific notes of the Komsomol-on-Amur State Technical University], no. 6, pp. 75–79. (in Russ.)

Gao Minlu (2021), *Zhōng guó xiàn dài měi shù shǐ. shàng hǎi shàng hǎi dà xué chū bǎn shè* [History of modern Chinese art], Shangkhai. (in Chin.)

Gudman, N. (2013), *Yì shù yǔ yán shì tōng wǎng xiàng zhēng lǐ lùn de dào lù bēi jīng bēi jīng dà xué chū bǎn shè* [The language of art – the path to symbolic theory], Izdatel'stvo Pekinskogo universiteta, Pekin. (in Chin.)

Gulyayeva, G.S. (2023), “The artistic concept of modern Chinese painting «Neo-realism»”, *Grani poznaniya* [The edge of knowledge], no. 2, pp. 10–13. Available at: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1683811252.pdf> (Accessed 07 July 2023). (in Russ.)

Lomov, S.P., Karev, B.A., Syaobin Go (2017), “History of contemporary Chinese Art 1978–2008”, *Pravo i praktika* [Law and practice], no. 2, pp. 189–193. (in Russ.)

Lu Khun (2014), *Zhōng guó dāng dài yì shù shǐ 1978–2008* [History of contemporary Chinese art 1978–2008], Izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv, Khebey. (in Chin.)

Tsyuy Guankhua (1998), *Guān yú zhēn lǐ biāo zhǔn de dà biān lùn de shè huì jià zhí* [The social value of the “great discussion about the criteria of truth”], *Lǐ lùn xùn liàn de jī chǔ* [Fundamentals of theoretical education], no. 9, pp. 7–8. (in Chin.)

Yan Chunshi (1986), *Lùn xīn xiàn shí zhǔ yì* [About neorealism], *Wén xué píng lùn* [Literary review], no. 6, pp. 39–45. (in Chin.)

Сведения об авторах

Чжао Шуай, аспирант факультета культуры и искусств Забайкальского государственного университета (Чита), преподаватель Университета Цицикар (КНР)

E-mail: zhaoshuai@inbox.ru

Жалсанова Баирма Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна, факультета культуры и искусств Забайкальского государственного университета (Чита)

E-mail: bairma-ts@mail.ru

Authors Information

Zhao Shuai, postgraduate at the Faculty of Culture and Arts at the Transbaikal State University (Chita), lecturer at the Qiqihar University (PRC).

E-mail: zhaoshuai@inbox.ru

Bairma M. Zhalsanova, Cand. Sc. (Philosophy), associate professor of the Department of Theory and History of Culture, Arts and Design, Faculty of Culture and Arts at the Transbaikal State University (Chita)

E-mail: bairma-ts@mail.ru

Поступила в редакцию 17.07.2023

После доработки 30.11.2023

Принята к публикации 03.12.2023

Received 17.07.2023

Revised 30.11.2023

Accepted for publication 03.12.2023

КАРТИНА БУДУЩЕГО В МУЛЬТФИЛЬМЕ ГАРРИ БАРДИНА «БОЛЕРО-17»

Э.В. Выбыванец¹

¹ Независимый исследователь

Аннотация. Факты проскопии (предвидения будущего) в произведениях искусства разных исторических периодов не редкость. И сегодня в эпоху слома казавшейся незыблемой модели политико-экономического и социокультурного устройства мира они привлекают все большее внимание. Описанные в них явления становились очевидными уже впоследствии, когда прогнозируемое частично начало исполняться или осуществилось полностью. Представляемое будущее имело для человечества либо позитивный (идеальный, утопический), либо негативный (антиутопический) смысл. В данном аспекте привлекает внимание киноработа режиссера, известного своей нацеленностью творчества на нравственно-этические проблемы современности и особой чуткостью к искусству музыки. Избранный для анализа образец принадлежит не только к самому демократичному и понятному виду художественного выражения – киноискусству анимации, но является жанровым синтезом музыкального («Болеро» М. Равеля) и визуального – фильмом-на-музыку (термин А. Чернышова). Вследствие «удвоенных» выразительно-языковых возможностей кинотекст, по мнению автора статьи, заряжен повышенным уровнем пафоса высказывания основной идеи. Последняя наделяется им антиутопическим смыслом. Для подтверждения данной версии избирается методология межвидового сопоставления с произведениями литературы и кино, относимых к антиутопии, с целью нахождения общности сюжетно-тематических мотивов, жанровых признаков и художественных методов. А также принимается во внимание удивительная образно-смысловая многогранность музыкальной основы фильма, от которой отталкивался режиссер. В результате генеральный посыл фильма определяется нами как чрезвычайно актуальная антиутопия-предупреждение, поскольку входит в резонанс с некоторыми настораживающими явлениями и тенденциями в развитии общества и эволюции нашей цивилизации.

Ключевые слова: прозрения будущего, антиутопия в искусстве, образное содержание «Болеро» Равеля, мотивы и хронотоп кинотекста, тема тотального контроля, развязка-освобождение, цитата Шагала, нынешние реалии

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Выбыванец Э.В. Картина будущего в мультфильме Гарри Бардина «Болеро-17» // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 4. С. 187–195. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-187-195.

A PICTURE OF THE FUTURE IN HARRY BARDIN'S CARTOON “BOLERO-17”

E.V. Vybyvanets¹

¹ Independent researcher

Abstract. The facts of proscopy (foresight of the future) in works of art of different historical periods are not uncommon. And today, in the era of breaking the seemingly unshakable model of the political, economic and socio-cultural structure of the world, they are attracting more and more attention. The phenomena described in them became obvious only later, when the predicted partially began to be fulfilled or fully realized. The imagined future had either a positive (ideal, utopian) or negative (dystopian) meaning for humanity. In this aspect, the film work of the director, known for his focus on the moral and ethical problems of modernity and special sensitivity to the art of music, attracts attention. The sample chosen for analysis belongs not only to the most democratic and understandable kind of artistic expression – animation cinematography, but is a genre synthesis of musical (M. Ravel's “Bolero”) and visual – film-to-music (A. Chernyshov's term). Due to the “doubled” expressive and linguistic capabilities, the film text, according to the author

of the article, is charged with an increased level of pathos of the statement of the main idea. The latter is endowed with a dystopian meaning. To confirm this version, a methodology of interspecific comparison with works of literature and cinema related to dystopia is chosen in order to find a commonality of plot-thematic motifs, genre features and artistic methods. And also takes into account the amazing figurative and semantic versatility of the musical basis of the film, from which the director was based. As a result, the general message of the film is defined by us as an extremely relevant dystopia-a warning, since it resonates with some alarming phenomena and trends in the development of society and the evolution of our civilization.

Keywords: epiphanies of the future, dystopia in art, imaginative content of Ravel's Bolero, motives and chronotope of the film text, the theme of total control, denouement-liberation, Chagall's quote, current realities

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

For citation: Vybyvanets, E.V. (2023), "A picture of the future in Harry Bardin's cartoon «BOLERO-17»", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 187–195. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-187-195.

Неистребимое желание заглянуть в неведомое будущее свойственно человечеству на протяжении всей его истории, от будущего отдельного индивидуума и до будущего общества, государства или всей планеты. Инструментом для этого служили как разного рода гадания, прорицания оракулов, медиумов или гороскопы астрологов, так и погружения разными способами в особое визионерское состояние сознания или эксперименты по установлению контакта с ноосферой / всеобщим информационным полем¹. Ведущая роль в этих попытках отводилась необычным и редкостным способностям пророчествующего лица. Но особенно часто проявлялись последние в активной творческой деятельности – в области пересечения науки и литературы (научная фантастика), а также в искусстве. Хорошо известны факты (констатируемые нами уже ретроспективно) удивительных научных прозрений будущего – открытий и изобретений, глобальных или космических проектов, грандиозных социальных концепций и т.д. – в литературных творениях Ж. Верна, Г. Уэллса, А.Н. Толстого, А. Беляева, русского космиста И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, Р. Брэбери, А. Азимова и многих других авторов.

Среди всего массива произведений о грядущем некоторые описывают невиданные научно-технологические достижения, способные улучшить жизнь человека в мире, привести к гармонии

и счастью, тем самым внушая вполне оптимистический взгляд на будущее. В других наоборот, последнее предстает средоточием проблем, к которым привели негативные тенденции современности. Литературные и кинематографические тексты с подобными свойствами обычно относят к жанру *антиутопии* / дистопии (негативной утопии, пародии на утопию), цель которой – не столько предсказание будущего, сколько *предостережение*². Среди наиболее известных образцов – романы «Мы» Е. Замятина, «Процесс» Ф. Кафки, «О, дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла, «Война с саламандрами» К. Чапека, «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэбери, «Незнайка на Луне» Н. Носова, «Кысь» Т. Толстой и мн. др. При всей несхожести произведений их объединяют некоторые общие, эмпирически выводимые признаки антиутопии, которых коснемся ниже. Но отметим, что в исследовательской литературе не достигнуто единство взглядов как на терминологию и жанровые критерии, так и на саму сущность феномена.

Тема антиутопии особенно ярко реализовалась в кинематографе: в экранизациях литературных произведений, ставших едва ли не более известными, чем их источники, а также в фильмах с автономным авторским сценарием. Таковы кинофильмы «1984» (реж. М. Рэдфорд, 1984), «Бразилия» (реж. Т. Гиллиам, 1985), «Повелитель мух» по роману

У. Голдинга (реж. Г. Хук, 1990), «Обитаемый остров» (реж. Ф. Бондарчук, 2008), «451 градус по Фаренгейту» (реж. Р. Бахрани, 2018), «О дивный новый мир» (реж. О. Харрис, И. Макардл, 2020) и десятки других.

Весьма своеобразно реализован провидческий вектор в изобразительном искусстве. Речь идет об авангардных течениях конца XIX – начала XX в., некоторые из которых (футуризм, кубофутуризм) манифестируют направленность в будущее уже своим названием. Но суть их – не столько прогнозирование, сколько попытка активного преобразования настоящей действительности (поначалу лишь эстетически) для осознанного сотворения будущего: у К. Малевича – в масштабах мироустройства, у М. Матюшина – с выходом, как он полагал, в четвертое измерение посредством искусства и т.п.

Из множества утопических идей и проектов, в которых авторов более заботила форма, а не функциональность, общее, а не индивидуальность, наиболее яркие явления касались архитектуры (например, проекты аэроградов) и прозрений грядущей космической эры (Казусь И., 2022). Антиутопические же черты – если оставить в стороне эсхатологическое по сути творчество И. Босха и П. Брейгеля старшего – проявились в некоторых архитектурных сооружениях, поистине ставших негативной утопией. Например, спланированный по Т. Морю и построенный в 1955 г. город Бразилиа, более пригодный для автотранспорта, чем для людей, или пирамидальная гостиница Рюгён в Пхеньяне, прозванная «башней смерти». А также в уникальных пророческих работах аргентинца Б. Парравичини, описавшего многие события в мире задолго до их осуществления³.

Идеи демиургического преображения мира не редки и в музыкальном искусстве, задолго до художников-авангарди-

стов. Произведения и целые эстетические системы, музыкально-символически запечатлевшие не столько конкретное будущее, сколько устремленность автора к чаемому идеальному миру, хорошо известны. Достаточно вспомнить о вселенских музыкально-философских концепциях Л. ван Бетховена, А. Скрябина, Ч. Айвза, К. Штокхаузена или о музыкально-театральной космогонии Р. Вагнера. Собственно же предвидение можно обнаружить в факте уникальной предначертанности собственной музыкально-творческой траектории у А. Шенберга в его самом известном опусе – цикле мелодрам «Лунный Пьеро». Все перипетии «судьбы» героя и все метаморфозы его облика, прочитываемые в музыке и стихах, суть предвидение эволюционных трансформаций стиля самого композитора.

Что касается музыкальной антиутопии, то ее признаки можно почувствовать в мире масскультуры в выступлениях некоторых рокеров уже начиная с 1970-х гг. Саундтреки в подобном ключе, иногда компьютерного «авторства», часто отличаются звуковая одноцветность, «машинная» механистичность, унылый либо угрожающе-наступательный тон словесного и музыкального текстов. Например, в песнях «2 + 2 = 5» (по Оруэллу) из работы «Hail To The Thief» группы Radiohead, «Welcome to 1984» Anti-Flag, «1984» David Bowie, альбомы «The Resistance» (2009) и «Drones» (2013) Muse, «Ложь» и «1.9.8.4.» российских коллективов Операция Пластилин и LOUNA.

Из наиболее известных и эстетически впечатляющих музыкальных антиутопий назовем альбомы «Стена» («The Wall», 1979) группы Пинк Флойд и «Ошеломительный» («The Astonishing», 2016) группы Dream theater (Рубинская Е., 2016). В музыке академической традиции в некоторых произведениях прослеживается противопоставление некой над- или ан-

тигуманистической образности, созданной электронными средствами – человеческой, воплощенной живым звуком голосов или акустических инструментов. Таковы электроакустические композиции С. Губайдулиной «Vivente-nonvivente» (1970) и П. Булеза «Repons» (1981). Отчасти к дистопической можно отнести идею Я. Ксенакиса о стохастической музыке, способной к воплощению стихии толпы или образа катастрофы.

Более конкретизированное воплощение идеи антиутопии возникает на пересечении музыки с визуальными образами в так называемых синтетических художественных текстах (СХТ). В фокусе нашего внимания и будет такой СХТ в жанре анимационного фильма «Болеро-17», созданный в 2018 г. режиссером Гарри Бардиным и его съемочной группой.

Перейдем непосредственно к кинотексту. В процессе анализа уделим внимание его неповторимым особенностям, выявляя сходство или совпадение последнего с сюжетно-образными и концептуальными мотивами литературных и кинематографических текстов-антиутопий. Несомненно, что решающим импульсом для рождения режиссерского замысла – прежде всего сюжета и сценария фильма – стала музыка знаменитого одноименного опуса Мориса Равеля: ее образность, уникальность структурного воплощения и колоссальная сила энергетической заряженности. Именно поэтому мы вправе определить жанровую принадлежность работы Бардина как *фильм-на-музыку* (определение А. Чернышова (2012)), в котором видеоряд «извлечен» из музыки⁴.

Равелевский опус принадлежит к тем редчайшим произведениям, которые способны генерировать самые разные трактовки музыкального содержания и, соответственно, визуальные решения: в плане места действия, образов персонажей, событийной канвы, сценографического

оформления, освещения и т.д. Подтверждение тому – множество несходных, но равно убедительных хореографических и кинематографических прочтений этой музыки, что отражено, в частности, в наших работах⁵. Более того, исследователь творчества Равеля В. Жаркова выдвигает мысль о том, что композитор в данном опусе, имеющем «многоярусную смысловую организацию», сознательно «перевернул» восприятие на создание слушателем собственного подтекста, в результате чего «все существующие интерпретационные версии “Болеро” равноправны» (2009, с. 369).

Иными словами, акцент перемещается на внутренний потенциал сознания реципиента как главную интерпретирующую инстанцию, что вполне отвечает сакраментальному тезису о «смерти автора». Кстати, сам Равель весьма расплывчато и неоднозначно высказывался о содержании своего сочинения. Та же исследователь ссылается на приводимое Рене Шалю описание спектакля, который композитор обсуждал с Леоном Лейритцем. В нем композитор говорил об «упорном повторении двух тем. Затем <...> в спайке этих двух чередующихся тем он ощущал нечто подобное соединению звеньев цепи, более того – непрерывность заводского конвейера. Поэтому в декорацию надо было включить, по его мнению, корпус завода...» (Жаркова В., 2009, с. 372).

Такой заводской цех и предстает перед зрителем с первыми кадрами фильма и началом музыкального аудиоряда. Вид его – мрачно-устрашающий, больше напоминающий застенки: темный, с прокопченными коричнево-серыми сводами и грубой кирпичной кладкой, с двумя конвейерными лентами, управляемыми электроникой (видны мерцающие дисплеи и сигнальные лампы), а также причудливо-пугающего вида огромные автоматические роботы-манипуляторы.

Таким образом уже начало фильма внушает страх. А пронизанность страхом – доминирующая черта поэтики антиутопии. Страхом перед бездушной Машиной как аллегорическим воплощением государства, обладающего неограниченной властью и контролирующего каждого. Начинается производственный процесс: из непрерывно нарезаемых заготовок робот в виде огромной клешни формует... человеческие фигурки, все – одинакового, схематически-условного облика, лишь с разделением на мужские и женские особи, производимые на разных конвейерах. То ли это знаки-символы человеческого ресурса, формируемого тоталитарной системой, то ли продукты биотехнологии – клонируемые люди (как в романе О. Хаксли), то ли биороботы-андроиды – в любом случае изготавливаемые на поточной линии фигуры являются аллегорией человеческого социума, где «производством» людей в нужном количестве и качестве управляет машина, вытеснив природу. В этом процессе все уравниваются и обезличиваются, составляя однородную массу. Подчеркивает это даже их одевание – серая или бежевая (у женщин) роба.

Подобные мотивы нивелирования индивидуальности известны по многим антиутопиям. С такими же унифицированными, ритмично и непрерывно множющимися рядами (в почти буквальном соответствии с расширением инструментального состава при каждом повторении музыкальной темы «Болеро») эти особи, сойдя с конвейера перед поднятыми металлическими воротами завода, понуро шествуют далее – в жизнь, для выполнения уготованных им функций в строго определенных временных и пространственных условиях. Синхронизированное шествие в одном направлении строем и глядя в затылок друг другу есть гротесково обостренная аллегория такого ритуализованного – под жестким контролем

и с безусловным подчинением – порядка в социуме.

Таким образом, символически выраженный хронотоп фильма – картина будущего – детализируется следующим образом. Во временном аспекте – в соответствии с ритмом непрерывно работающего механизма (конвейера), который, в свою очередь, определяется неизменной повторяемостью ритмического *ostinato* и двухчастной темы «Болеро». Такая навязчивая повторность словно гласит, что людям не вырваться из этой замкнутой ситуации, в которой им уготовано производиться по стандартной модели и существовать по стандартному укладу.

В пространственном же аспекте – это общее шествие по одной траектории. Видимый путь в неизвестную бесконечность – уныл и тяжел (фигуры бредут согбенными, синхронно кивая головами, будто соглашаясь на всё), территориально ограничен дорогой и един для всех идущих, без каких-либо отклонений для отдельных особей, т.е. надличностен. Он не только исключает личное пространство для каждого и поправки на индивидуальные обстоятельства и желания, дабы все оставались на виду, за всеми осуществлялся неусыпный контроль, но и дает возможность жестко пресекать все не согласуемые с ритуалом, установленным властью, действия и даже мысли («мыслепреступления», отслеживаемые Большим Братом и караемые лоботомией – у Дж. Оруэлла).

Однако в массе не видно критического отношения к своей уже предрешенной безрадостной участи, поскольку эмоциональная жизнь их атрофирована усилиями власти, как и все другие человеческие качества: не только сфера чувств, но и размышления, воображение, волевые изъявления. Кроме того, можно ощутить и то, что каждая человеческая единица в этом шествии не объединена ни с кем, обосо-

блена и одинока по причине старательного вытравливания из голов стремления к социальным связям помимо требуемых трудовыми обязанностями (данный мотив развит у Р. Брэдбери, О. Хаксли). Не заметен ни интерес к другому, ни сочувствие или привязанность, ни любовь как сильнейшее стремление дарить счастье заботой о предмете любви.

В данной связи процитируем точно характеризующие такое существование слова Пьера Тейяра де Шардена: никогда ранее «человечество не было столь оснащено и не делало столько усилий, чтобы привести в порядок свои множества. „Движения масс“. Это <...>, как хорошо сказано: соединенный научно „людской миллион“. Людской миллион в шеренгах, на парадных площадях. Людской миллион, стандартизированный на заводе. Моторизированный людской миллион... И все это приводит лишь к самому ужасному порабощению! Кристалл вместо клетки. Муравейник вместо братства. Вместо ожидаемого скачка сознания – механизация, которая как будто неизбежно вытекает из тотализации...» (Тейяр де Шарден П., 1987, с. 203).

В резонансе с общими жанровыми признаками антиутопии оказывается не только хронотоп фильма, но и его сюжетный конфликт, заключающийся в вызове, брошенном индивидуумом социуму. Он возникает с попытки одного из массы мужских фигур оглянуться по сторонам на мир, заговорить с соседями по ряду. Ведь по краям дороги – неведомый и красивый мир: горная гряда и цветущий луг. Однако подобные желания – это шаг в сторону от отведенной в социальной системе роли, и нарушителя порядка немедленно настигает возмездие в виде надевания специальных шор, препятствующих поворотам головы. А также увесистого подзатыльника от своих же: любая тоталитарная система в антиутопиях (и в ре-

альной жизни тоже) не только добивается всеобщей лояльности, но и прибегает к надзору и усмирению, рекрутируя соглядатаев, доносчиков и карателей из числа самих надзираемых. Но трагикомическое единоборство на том не заканчивается.

Протагонист не смиряется, сдирая шоры, что, вероятно, является результатом недоработки «воспитательной» системы. Его снова одергивают и надевают шоры теперь на всех. Но есть безбрежное небо и цветы на обочине, заглядываясь на которые (что означает еще не окончательную атрофию его эстетического чувства и связи с природой) он выбивается из строя и падает от града пинков сотоварищей. Сочувствует же ему и помогает подняться лишь одна женщина, которая и принимает собранный букет с признательностью.

И вот они шагают уже рядом, рука об руку, а возникшее между ними чувство можно описать шекспировскими строками: «Она его за муки полюбила / А он ее за состраданье к ним». Теперь они и мыслят, и чувствуют как одно существо: с тоской смотрят на небо с кружащими там птицами – метафорой свободы и окрылённости, даруемой любовью и мечтой, и решаются сойти с дороги на вольную, природную, но запретную (как в романе Хаксли, где чувства ликвидированы) территорию любви, символизируемую цветущим лугом.

За ними хотят последовать и другие, но по обеим краям дороги опускаются решетки (знак запертости и отчуждения от природного начала). И людям из строя остается лишь наблюдать за осмелевшей парой. От переизбытка чувств она упивается цветами, он в восторге катается по мягкой траве. Но Система неусыпна и быстро наводит порядок: наручники, канаты, кран переносят вольнодумцев в цех-застенок для «переформатирова-

ния» («перековки» – по советской лексике) и затем, связанными в наказание, обратно в строй, к жестко подчиненному и регламентированному статусу.

Развязка сюжета неожиданна. Пути вдруг ослабевают, герои освобождаются и от них, и от своих унылых роб, под которыми оказывается красочная одежда. Женщина взмывает вверх и, протянув руку, увлекает за собой своего возлюбленного в небесную высь, в полет. И тут вся мизансцена предстает отчетливой визуальной цитатой, адресующей восприятие к самой известной картине М. Шагала «Над городом». Смысл ее – прочь от опостылевшей действительности с ее мертвящим, подавляющим личностью и все человеческое режимом, туда, где влюбленная пара уже не подвластна земным владыкам-поработителям.

Логика сюжетного и идейно-содержательного движения к кульминации как нарастания порывов к личной свободе и сама кульминационная точка как достижение этой свободы здесь полностью идентичны логике музыкальной формы и драматургии «Болеро». Сюжетная развязка допускает несколько истолкований. Самая оптимистическая, но и утопическая, в фильме реально не показанная – это побег (как у Замятина) в мир природы к ее естественным законам. Вторая, в соответствии с концепцией картины Шагала – это обретение свободы духа в возносящем к Небесам чувстве любви, способной своей силой ментально преодолеть все оковы физического мира. Наконец, третья – это соединение любящих после освобождения их душ из телесной «темницы», даруемого за гранью земной жизни. Такой единственно возможный исход – достижение свободы и любви только в ином мире – одна из вечных тем в искусстве.

Заключая наш обзор, можно с уверенностью утверждать: во-первых, выяв-

ляется еще один смысловой срез в трагедийной интерпретации бессмертного равелевского «Болеро» – как истории подчинения общества тирании бездушной Машины / Искусственного интеллекта, тирании, начинающейся с тотального контроля. Подобная негативная утопия и послужила основой визуально-кинематографического истолкования музыки.

Во-вторых, анализ показал, что этот образец пророческой анимации по методам (фантастика, аллегоризм и символизация, гротеск, межтекстовые взаимодействия) действительно является антиутопией-предостережением. Что подтверждает ретроспективное сопоставление образов фильма с сегодняшними реалиями, когда расплата за утопические мечты начинает уже сбываться. Если не принимать во внимание наивные обывательские страшилки времен пандемии вроде чипизации людей через прививки, то во всем мире явственно проступают приметы построения системы тотального и жесткого *контроля* за каждым – в соответствии с «лучшими традициями» антиутопической литературы и кино.

Здесь в ход идут и повсеместно установленные видеокамеры, причем многие – с системой распознавания лиц, и электронные паспорта и удостоверения, и база биометрических данных и заводских номеров мобильных (коды IMEI), прослушка телефонов и сбор информации о гражданах и их контактах в компьютерных запросах и мессенджерах – все, что ведет к полной прозрачности частной жизни для властей. Это, наконец, система социального рейтинга, измеряемого баллами, в некоторых странах, с неотвратимыми последствиями для неблагонадежных субъектов вроде блокирования доступа к жизненно необходимым ресурсам, работе, учебе, социальным благам. С QR-кодами и электронными запретами (ограничениями передвижения, посеще-

ния общественных мероприятий, финансовых операций и т.п.) мы уже сталкивались. Ну и самое настораживающее: по предположениям публицистов⁶, следующим шагом по внедрению контролирования людей и воздействия на них станет проникновение разными способами в психику человека – для психотропного внушения и манипулирования, превращающие его в легко управляемого искусственным интеллектом киборга / трансчеловека.

Таким образом, свобода во всех ее аспектах как базовая витальная ценность и условие разворачивания позитивных творческих возможностей человека, ока-

зывается попоранной при неподконтрольном этике научно-технологическом прогрессе. В совокупности же с оборотными сторонами цифровизации (с оцифровкой всего и всех и последующей цифровой идентификацией людей, превращающей общество в «цифровой концлагерь») и генной инженерии, информационной анархией и нарастающими экологическими проблемами складывается отнюдь не оптимистическая перспектива будущего. Не допустить подобное, оценив все риски, остановиться до точки невозврата – этим сегодня озабочены лучшие умы человечества. Не об этом ли и фильм Г. Бардина?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этим можно объяснить, например, удивительные эффекты виртуального контакта испытуемых с прошлым или будущим в экспериментах с зеркалами Козырева.

² Антиутопия в русской и зарубежной литературе XX века // Фоксфорд. URL: <https://foxford.ru> (дата обращения: 17.05.2023).

³ См.: Пророческие рисунки Бенджамина Парравичини. 2022 г. URL: <https://youtu.be/9CmqEXeXESw> (дата обращения: 17.05.2023).

⁴ Об особой музыкальности сценариста и режиссера свидетельствуют его неоднократные обращения в своих анимационных лентах к музыке как источнику творческой фантазии: «Чуча», «Чуча-2», «Чуча-3» «Банкет», «Брак», «Адажио», «Конфликт», два фильма по сказкам Ш. Перро, «Слушая Бетховена», «Три мелодии» и «Гадкий утенок».

⁵ Волкова П., Выбыванец Э. «Болеро» Мориса Равеля в пространстве синтетического художественного текста: опыт осмысления // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 181–190; Выбыванец Э. Феномен аудиовизуализации в пространстве музыкальной культуры: опыт анализа // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 3. С. 17–23; Выбыванец Э. Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля: к вопросу о методах визуализации музыкальной классики // ASPEKTUS. 2014. № 3. С. 22–38; Вы-

быванец Э. Балет «Фанданго» Л. Любвича в свете мифоритуальности: опыт осмысления // Обсерватория культуры. 2015. № 5. С. 44–49; Выбыванец Э. Восточный «след» в балете «Болеро» Краснодарского музыкального театра // ASPEKTUS. 2015. № 4. С. 46–53; Волкова П.С., Выбыванец Э.В. «Болеро» Равеля в пространстве визуальности (на примере анимации и изобразительного искусства) // Медиамузыка. 2019. № 10. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/10_2.html; Выбыванец Э. Арт-видео «Bolero» 2020: концепция преодоления // Медиамузыка. 2022. № 13. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/13_5.html

⁶ См.: Электронный «рай» без хлопот и забот: Биометрический концлагерь для русских // Царьград. 2022. 8 июля. URL: https://dzen.ru/a/YsfU3ksfVRhg74?share_to=whatsapp (дата обращения: 8.06.2023); Агаджанов Б. Ученые предупредили об опасностях, исходящих от искусственного интеллекта // Газета.ru 28.06.2023. URL: https://www.gazeta.ru/science/news/2023/06/28/20761190.shtml?utm_source=yxnews&utm_medium=mobile&utm_referrer=https%3A%2F%2Fdzen.ru%2Fnews%2Fstory%2FWeek_iskusstvennyj_intellekt_mozhet_pogubit_vse_chelovechestvo--ab6c937c15f18ae580010fb7880cbe9 (дата обращения: 8.06.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): моногр. Киев: Автограф, 2009. 528 с.

Казусь И. Идея космической архитектуры и русский авангард начала XX века // Проект Россия. 12.04.2022. URL: <https://proruss.ru/interviews/ideya-keskoj-arhitektury-i-194>

REFERENCES

Chernyshov, A.V. (2012), *Mediamuzyka: osnovy teorii, praktika i istoriya* [Media music: fundamentals of theory, practice and history], D. Sc. Thesis, Moscow, 358 p. (in Russ.)

Kazus', I. (2022), "The idea of space architecture and the Russian avant-garde at the beginning of the 20th century", *Proekt Rossiya* [Project Russia],

russkij-avangard-nachala-xx-dtrf/ (дата обращения: 07.06.2023).

Рубинская Е. Голос борьбы: музыкальная антиутопия // Эстезис. 2016. № 8. URL: <https://aesthesis.ru/magazine/november16/dystopianmusic> (дата обращения: 07.06.2023).

Тейяр де Шарден П. Феномен человека: Сб. очерков и эссе / пер. с фр., предисл. и коммент. Б.А. Старостина. М.: Наука, 1987. 235 с.

Чернышов А.В. Медиамузыка: основы теории, практика и история: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2012. 358 с.

12 April, Available at: <https://prorus.ru/interviews/ideya-keskoj-arhitektury-i-russkij-avangard-nachala-xx-dtrf/> (Accessed 07 July 2023). (in Russ.)

Rubinskaya, E. (2016), "The voice of struggle: musical dystopia", *Esthesis*, no. 8, Available at: <https://aesthesis.ru/magazine/november16/dystopianmusic> (Accessed 06 July 2023). (in Russ.)

Teilhard de Chardin, P. (1987), *Fenomen cheloveka* [The phenomenon of man], trans. by B.A. Starostina, Nauka, Moscow, 235 p. (in Russ.)

Zharkova, V.B. (2009), *Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)], Autograph, Kiev, 528 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Выбыванец Элеонора Васильевна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь

Author information

Eleonora V. Vyyvanets, Cand. Sc. (Art Criticism), independent researcher

Поступила в редакцию 12.07.2023

После доработки 30.11.2023

Принята к публикации 03.12.2023

Received 12.07.2023

Revised 30.11.2023

Accepted for publication 03.12.2023

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 2023 г. (с № 1 по № 4)

Алхамви М. Сирийский город Алеппо как исторический центр арабского пения профессиональной устной традиции	№ 2
Андреев А.А. Сознательное и бессознательное в современной культуре	№ 3
Аникиенко С.В. Бетховенский юбилей в Краснодаре (1927): мифотворчество советской эпохи или продолжение традиций?	№ 3
Анучин А.М. «Тгоре» Мэрилин Шруд: песня протеста и тропирование – связь музыкальных эпох	№ 4
Базилевич М.В., Кузённая О.С., Семешко Н.А. Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения традиций опера-buffa в XX в.	№ 1
Бакуто С.В. Арканджело Корелли. Взгляд на страницы биографии	№ 3
Баранмаа А.Д.-Б. Искусство напевного исполнения тувинских героических сказаний и сказок в записях конца 50-х – начала 70-х гг. XX в.: проблемы сохранения и популяризации	№ 1
Бардин А.А. Готфрид Кирхгоф и его «Музыкальная азбука»	№ 3
Басаргина Е.Г., Крет Н.В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX в.	№ 1
Ван Бици. «Три прелюдии» для фортепиано Чжан Шуая в аспекте диалога Востока и Запада	№ 2
Ван Ифэн. Особенности обучения игре на саксофоне в Китае: известные педагоги и их ученики	№ 4
Ван Тяньтянь. Рецепция поэмы Эдгара Аллана По «Колокола» в американском музыкальном романтизме	№ 2
Волобуев Н.Ю. Сонаты К. Волкова для фортепиано № 4 и 5: к изучению неофольклорной трактовки жанра	№ 1
Выбыванец Э.В. Картина будущего в мультфильме Гарри Бардина «Болеро-17»	№ 4
Гаврилова Л.В. Монодрама Олега Проститова «Черный человек» (по поэме С. Есенина) и ее оперно-балетное воплощение на красноярской сцене	№ 2
Гаврилова Л.В. Ренессанс барочной музыки в современной литургической практике (на примере исполнения Шестой кантаты из «Рождественской оратории» И.С. Баха)	№ 3
Гирфанова М.Е. Особенности использования трехголосной канонической секвенции в фугах «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха	№ 3
Гончаренко С.С. Творчество сибирских композиторов за рубежом	№ 4
Гуляева Е.С. Хоровые и ансамблевые сцены в драматургии театральных сочинений Г.Н. Иванова	№ 1

Демешко Г.А. Ричеркары И. Стравинского: о новых «ликах» старинного жанра	№ 1
Демешко Г.А., Храпов К.С. Струнный смычковый квартет: аспекты теоретической рефлексии жанра	№ 2
Дубровская М.Ю., Тарасевич Е.Е. Новосибирский музыкант А.И. Бороздин и его детский оздоровительно-образовательный центр в системе отечественной абилитационной педагогики	№ 2
Дубровская М.Ю., Тарасевич Е.Е. Ленинградские музыканты в Ташкенте и Новосибирске (1940–1950-е гг.)	№ 3
Дэн Мэнтао. К вопросу об архитектонике оперы П.И. Чайковского «Воевода»	№ 4
Запевалова Л.Г. «Незавершенность» как концепт художественного творчества и современной науки	№ 2
Карнаухова В.А. Аскольд Муров: консерватор и прогрессист	№ 4
Кладова И.П. С.В. Рахманинов. «Всенощное бдение»: о восприятии православных архетипов и символов сакрального хронотопа	№ 4
Коляденко Н.П. Синестетичность восприятия музыки в автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой	№ 2
Коляденко Н.П., Корнелюк Т.А. Герменевтическая рефлексия как метод неклассического музыкознания: методологические размышления	№ 3
Конанчук С.В. Синестезия как эстетическая категория и ее связь с другими универсалиями эстетики	№ 1
Кондратьев М.Г. Чувашский кёсле в истории псалтиривидных гуслей России	№ 4
Коробейников С.С. Программность как путь к художественному открытию в Севастопольской симфонии Бориса Чайковского	№ 1
Костина Э.Д. О применении электроники в музыке для ударных инструментов (на примере «Mirrors of Emptiness» для маримбы и цифровой задержки Г. Смирнова)	№ 2
Кузов С.М. История возникновения и творческий путь «Сибирского Брасса» ...	№ 2
Кузьмина Е.Н., Новикова О.В. Бурятский эпос «на пути из древности»: о бытовании и фиксации традиции	№ 4
Лосева С.Н. Инклюзивный подход в исследовании синестетичности структуры музыкальной одаренности	№ 4
Лян Чэньи, Бажанов Н.С. Становление фортепианной школы Китая: персоналии ...	№ 3
Ма Шухао. Оперные сочинения Го Вэньцзина: сюжеты и музыкальные решения	№ 2
Ма Шухао. Подходы к организации музыкальной ткани в опере Го Вэньцзина «Записки Сумасшедшего»	№ 4
Малиновская Е.Е. Динамическая система музыкального и сценического воплощения оперной партии	№ 2
Мальцева А.А. Музыкальные фигуры Иоганна Нутца и их генезис	№ 3

Мальцева А.А., Степаненко К.Н. <i>Imitazione delle parole</i> в Собрании сольных мотетов, ор. 6 Изабеллы Леонарды	№ 4
Мерзлова-Горбач А.В., Панкина Е.В. Образ Венеции в баркаролах французских композиторов XVIII в.	№ 3
Москвина Ю.В. Между традициями старых мастеров и манерой письма современников. К вопросу о техниках композиции в мессах Людвига Дазера	№ 3
Мурашова Н.С. Читательские интересы студентов Новосибирского государственного педагогического университета в контексте общероссийской практики молодежного чтения	№ 3
Найко Н.М., Найко С.Ф. Интонационно-драматургические процессы в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова	№ 4
Новикова О.В. Методика ладового анализа бурятского эпического сказания «Тохонойн ганса Төөлэн»	№ 2
Овчинников П.Л. Становление московской джазовой школы в творчестве В.Я. Парнаха	№ 1
Отяковский Д.С., Сагдиев Р.Ф. Вопросы и проблемы музыкальной драматургии в жанре цифровой оперы	№ 2
Павликов Д.В. Музыкальный критик Петр Поспелов: к вопросу идиостиля автора	№ 1
Петрова А.М. Квартетное творчество композиторов Китая, Кореи и Японии в зеркале дальневосточной музыкальной науки	№ 1
Петрова А.М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания	№ 3
Поризко О.И. Фортепианный цикл Н.П. Ракова «Акварели» как отражение самобытного авторского стиля	№ 1
Пыльнева Л.Л. Фотоновеллы, посвященные городам Европы, в творчестве Ю.П. Юкечева	№ 2
Робустова Л.П. Система педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории: история и современность	№ 2
Семиониди Е.И., Стрильченко А.А. Синтез поэтических и музыкальных художественных средств при отображении христианско-языческого «двоеверия» в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко»	№ 1
Сушлякова А.А. Tango nuevo А. Пьяццоллы: принципы современного концертирования в сочинениях 1970–1980-х гг.	№ 1
Усова О.В., Усов А.А. Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки	№ 1
Уткина М.В. Природа и уклад жизни русской усадьбы как источник творческого вдохновения С.В. Рахманинова: отражение в камерно-вокальном жанре композитора	№ 2
Фенина Н.Г., Грудинская В.В. Поэтическая составляющая процесса обучения иностранным языкам для формирования вторичной языковой личности студентов музыкального вуза	№ 1

Финкельштейн Е.Ю., Старкова А.Е. Этюды-картины для гитары Дмитрия Бородаева	№ 3
Хасанова Н.Р. Видные представители музыковедения Узбекистана: Наталия Соломоновна Янов-Яновская	№ 4
Хо Цзинсинь, Юферова О.А. Патриотические и военные песни в Китае XX столетия	№ 1
Хонякина Е.А. Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII в.	№ 3
Цзя Цзиньюй. Итальянские увертюры русских опер Е. Фомина	№ 2
Черевань С.В. Методологические особенности дистанционного преподавания музыкально-теоретических дисциплин в электронно-цифровых условиях современности	№ 2
Чжан Шо. Из истории появления саксофона в Китае	№ 3
Чжао Вэнькай. К вопросу о воплощении образно-художественного мира в произведениях для саксофона в музыке XX в.	№ 1
Чжао Шуай, Жалсанова Б.М. Реалистическое и неореалистическое направления в китайском изобразительном искусстве: история становления	№ 4
Чжоу Лян, Шигаева Е.Ю. Вокальное творчество Цзян Венье: особенности стиля ...	№ 1
Чжэн Сюэ Чэнь. «Европейские оттенки» в лирическом строе китайской оперы «Дикая земля» Цзинь Сяна	№ 4
Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве	№ 4
Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада	№ 1
Шахов П.С., Тельминов В.Г., Зубов И.В. Исследования Хейкки Паасонена по мордовским языкам и фольклору: «О строе стиха мордовских народных песен» (перевод с немецкого языка, I часть)	№ 2
Шахов П.С., Тельминов В.Г., Леонова Н.В. Изучение песенной силлабики в работе Х. Паасонена: «О строе стиха мордовских народных песен» (перевод с немецкого языка, II часть)	№ 4
Шитикова Р.Г. Роль А.Г. Рубинштейна в формировании русской сонаты XIX в.	№ 4
Шульга Д.П., Шульга А.А. К вопросу об «артистах из страны Фулинь» в китайском средневековом искусстве	№ 4
Эрцэнгель Г.Ю. «Рампа и жизнь» как образец русского театрального журнала начала XX в.	№ 3
Büsing O., Plante Johann Sebastian Bach seine Letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge?, in A. Maltseva (trans.)	№ 3
Heinemann M. Klangtypen Alter Musik Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz, in E. Smyka, A. Maltseva (trans.)	№ 3

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Мальцева А.А., Степаненко К.Н.</i>	
<i>Imitazione delle parole</i> в Собрании сольных мотетов, ор. 6 Изабеллы Леонарды	5
<i>Дэн Мэнтао</i>	
К вопросу об архитектонике оперы П.И. Чайковского «Воевода»	20
<i>Шитикова Р.Г.</i>	
Роль А.Г. Рубинштейна в формировании русской сонаты XIX в.	25
<i>Найко Н.М., Найко С.Ф.</i>	
Интонационно-драматургические процессы в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова	36
<i>Анучин А.М.</i>	
«Торе» Мэрилин Шруд: песня протеста и тропирование – связь музыкальных эпох	48

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Гончаренко С.С.</i>	
Творчество сибирских композиторов за рубежом	57
<i>Карнаухова В.А.</i>	
Аскольд Муров: консерватор и прогрессист	67

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Кузьмина Е.Н., Новикова О.В.</i>	
Бурятский эпос «на пути из древности»: о бытовании и фиксации традиции.....	75
<i>Шахов П.С., Тельминов В.Г., Леонова Н.В.</i>	
Изучение песенной силлабики в работе Х. Паасонена: «О строе стиха мордовских народных песен» (перевод с немецкого языка, II часть)	84

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРГАНОЛОГИЯ

<i>Кондратьев М.Г.</i>	
Чувашский кёсле в истории псалтиревидных гуслей России	97

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Хасанова Н.Р.

Видные представители музыковедения Узбекистана:

Наталия Соломоновна Янов-Яновская 105

Шульга Д.П., Шульга А.А.

К вопросу об «артистах из страны Фулинь» в китайском средневековом искусстве 114

Чжэн Сюэ Чэнь

«Европейские оттенки» в лирическом строе китайской оперы

«Дикая земля» Цзинь Сяна 121

Ма Шухао

Подходы к организации музыкальной ткани в опере Го Вэньцзина

«Записки Сумасшедшего» 129

Чэнь Жуй, Зайцева М.Л.

Особенности воплощения национальных мифологических образов

в современном китайском искусстве 138

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Ван Ифэн

Особенности обучения игре на саксофоне в Китае:

известные педагоги и их ученики 149

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Кладова И.П.

С.В. Рахманинов. «Всенощное бдение»: о восприятии православных

архетипов и символов сакрального хронотопа 158

Лосева С.Н.

Инклюзивный подход в исследовании синестетичности структуры

музыкальной одаренности 169

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Чжао Шуай, Жалсанова Б.М.

Реалистическое и неореалистическое направления в китайском

изобразительном искусстве: история становления 175

Выбыванец Э.В.

Картина будущего в мультфильме Гарри Бардина «Болеро-17» 187

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Maltseva A.A., Stepanenko K.N.</i> <i>Imitazione delle parole</i> in the Collection of Solo Motets, op. 6 by Isabella Leonarda	5
<i>Deng Mengtao</i> “Voyevoda”: on the architectonic of the opera by P.I. Tchaikovsky	20
<i>Shitikova R.G.</i> A.G. Rubinstein’s impact on the formation of the Russian sonata of the 19th century	25
<i>Naiko N.M., Naiko S.F.</i> Intonational and dramaturgic processes in the O. Meremkulov’s Bayan Concerto	36
<i>Anuchin A.M.</i> “Trope” by Marilyn Schrude: protest song and troping – the connection of musical epochs	48

COMPOSING WORK

<i>Goncharenko S.S.</i> Creativity of Siberian composers abroad	57
<i>Karnaukhova V.A.</i> Askold Murov: conservative and progressive	67

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Kuzmina E.N., Novikova O.V.</i> The icon of Venice in the barcaroles of French composers of the 18 th century	75
<i>Shakhov P.S., Telminov V.G., Leonova N.V.</i> The role of German composers in the musical culture of Denmark in the 18 th century	84

MUSIC ORGANOLOGY

<i>Kondratiev M.G.</i> The Chuvash <i>kěšle</i> in the history of the psalter-shaped gusli of Russia	97
---	----

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Khasanova N.R.</i>	
Eminent representatives of musicology of Uzbekistan:	
Natalia Solomonovna Yanov-Yanovskaya	105
<i>Shulga D.P., Shulga A.A.</i>	
Shulga D.P., Shulga A.A. To the question about “artists from the country of Fulin” in Chinese medieval art	114
<i>Zheng Xue Chen</i>	
“European shades” in the lyrical structure of the Chinese opera	
“Wild Land” by Jin Xiang	121
<i>Ma Shuhao</i>	
Approaches to the organization of musical fabric in Guo Venjing's opera	
“Notes of a crazy man”	129
<i>Chen Rui, Zaytseva M.L.</i>	
Features of the embodiment of national mythological images	
in modern Chinese art	138

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

<i>Yifeng Wang</i>	
Features of learning to play the saxophone in China: famous teachers and their students	149

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Kladova I.P.</i>	
S.V. Rachmaninov. “All-Night Vigil”: on the perception of Orthodox archetypes and symbols of the sacred chronotope	158
<i>Loseva S.N.</i>	
Inclusive approach in the study of synesthetics structures of musical talent	169

CULTUROLOGY

<i>Zhao Shuai, Zhalsanova B.M.</i>	
Realistic and neo-realistic trends in Chinese fine art: history of formation	175
<i>Vybyvanets E.V.</i>	
A picture of the future in Harry Bardin's cartoon “Bolero-17”	187

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2023, Т. 11, № 4

16+

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 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство)

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: 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 15.12.2023. Дата выхода в свет 30.12.2023

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 17,85. Уч.-изд. л. 13,9

Тираж 300 экз. Заказ № 218 Цена 366 руб.

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