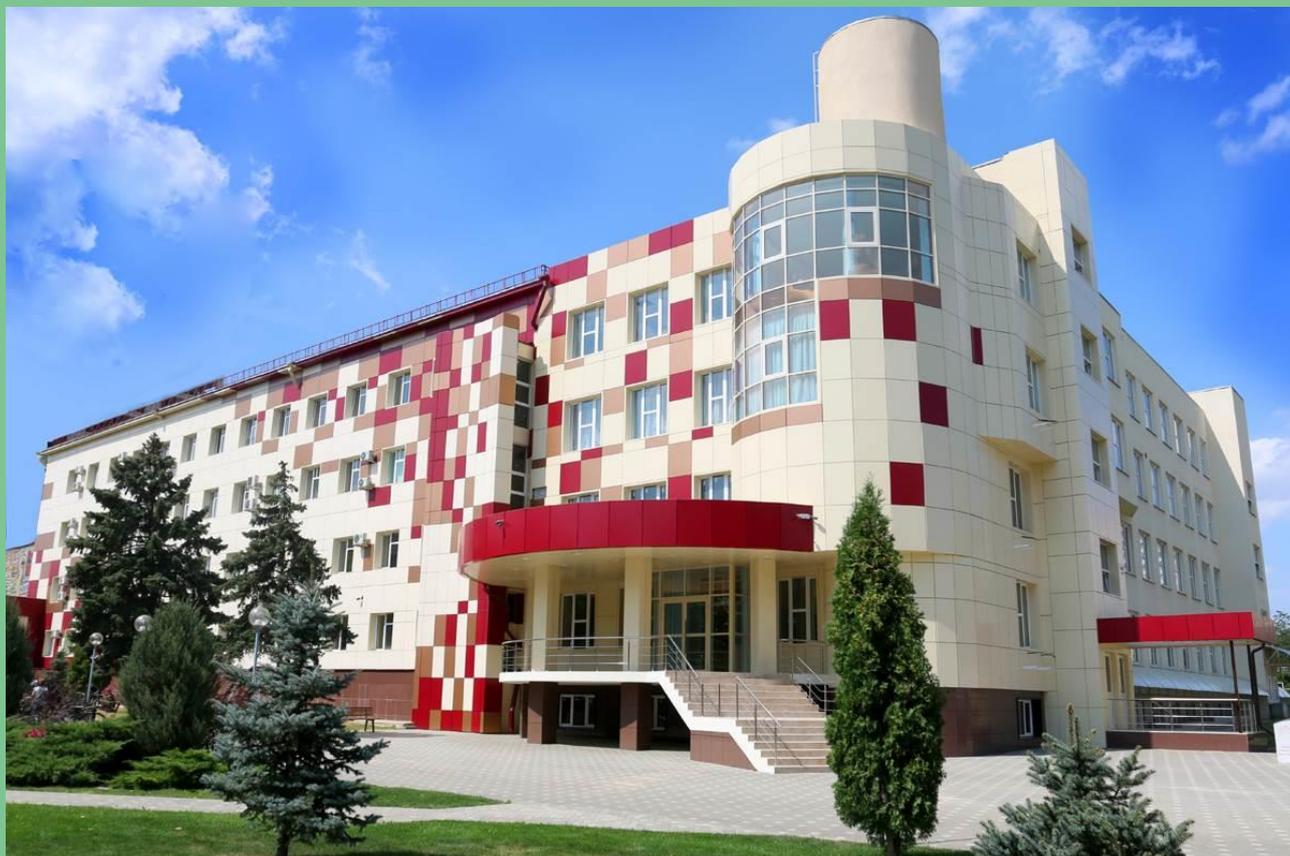


**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ

Выпуск 14

Краснодар – 2024

***Краснодарский государственный институт культуры
Консерватория***



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ

Выпуск 14

Краснодар – 2024

УДК 78
ББК 85.31
М 897

Редактор-составитель: Хватова С. И., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ведущий научный сотрудник отдела славяно-адыгских культурных связей Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева, академик Российской академии естествознания, Заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, член Союза композиторов России.

Научный редактор: Луганская Г. Б., кандидат педагогических наук, доцент, заведующая отделом славяно-адыгских культурных связей Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева.

Редакционная коллегия:

Зенгин С. С., ректор ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук, доцент.

Гангур Н. А., доктор исторических наук, профессор, проректор по науке и дополнительному образованию ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

Шак Т. Ф., доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», член Союза композиторов России.

Рецензенты:

Малацай Л. В., доктор искусствоведения, заведующая кафедрой вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры».

Караманова М. Л., кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

М897 Музыкальная летопись : Вып. 14 : сборник научных статей по материалам XIV Международной научной конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. – Краснодар : Изд-во КГИК, 2024. – 319 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-00238-061-9

Сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции «Музыкальная летопись» охватывает собой широкий спектр вопросов, касающихся проблем развития музыкального искусства. Информация может быть полезной для искусствоведов, занимающихся региональной проблематикой, а также для преподавателей дисциплин национально-регионального компонента образовательных программ средних и высших учебных заведений, связанных с музыкальной культурой и искусством.

ISBN 978-5-00238-061-9



9 785002 380619 >

УДК 78
ББК 85.31

© Коллектив авторов, 2024
© Краснодарский государственный институт культуры, 2024

Содержание

Аникиенко С. В. (Россия, Краснодар)	Композитор Николай Михайлович Хлопков: штрихи к творческому портрету	7
Барсегян Э. А. (Франция, Париж; Армения, Ереван)	Об истоках музыкального языка	19
Бекетова Н. В. (Россия, Ростов-на-Дону)	Смех Шостаковича (о гротескных принципах целостной оперной концепции) ...	26
Безниско О. Н., Амбарцумян Л. Т. (Россия, Краснодар)	Формирование аналитических навыков в исполнительской культуре начинающего пианиста в классе фортепианного ансамбля	44
Бондарчук П. И. (Япония, Осака)	Современный процесс изготовления японской классической флейты сякухати	54
Буду А. (Румыния, Яссы)	Существенные признаки румынизации песнопений наследия митрополита Иосифа Наниеску	59
Горюнова О. С. (Россия, Москва)	Образы древнерусского храмового искусства в музыке отечественных композиторов	67
Гусак С. С. (Россия, Краснодар)	Репрезентация феномена «конца всемирной истории» в «Квартете к завершению времени» Оливье Мессиана	75
Густова-Рунцо Л.А. (Беларусь, Минск)	Фестивальные встречи	84
Демина В. Н. (Россия, Ростов-на-Дону)	Особенности певческой традиции старообрядцев станицы Ханской Республики Адыгея по материалам полевых исследований 2022 года	88

Дуань Шинань (Китай, Цзиньчжун)	Социокультурные предпосылки экспансии европейского инструментария в китайскую музыкальную культуру	91
Карташова Т. В., Карташов В. Д. (Россия, Саратов)	Человек мира О Сок Шин	101
Кирюшина М. А. (Россия, Москва)	Пасхальные песнопения Б. М. Ледковского (по материалам сборников духовно-музыкальных сочинений)	110
Коробейникова К. А., Аникиенко С. В. (Россия, Краснодар)	Третья Кубанская музыкальная весна: взгляд радиожурналистики	127
Кривошеев М. Б. (Россия, Краснодар)	Тембровая драматургия партиты С. Губайдулиной «Семь слов» в сакральном наполнении	135
Ли Жунхуа (Китай, Фучжоу)	Исполнительские искусства церемоний открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине	144
Луганская Г.Б. (Россия, Майкоп)	Гошнау Самогова: «Хочу оставить добрый след на земле»	151
Лукина Н. М. (Россия, Луганск)	Культурный срез на примере музыкального и изобразительного искусства первой половины XX века в г. Ровеньки на Луганщине	162
Лю Цзин (Китай, Хух-Хото; Беларусь, Минск)	Музыкальные представления в императорских дворцово-парковых комплексах древнего Китая	170
Малацай Л. В. (Россия, Орел-Белгород)	Урок памяти в патриотическом воспитании студенческой молодежи творческого вуза	178

Пигуляк Р. Ю. (Россия, Астрахань)	Художественный потенциал новейших приемов вокального звукоизвлечения сочинений Г. В. Свиридова	185
Рожков Г. О. (Россия, Краснодар)	Александр Николаевич Ткаченко: искусство как служение	196
Садыкова Н. В. (Россия, Долинск)	Пия Сиирала: очарованная голосом Арктики	211
Сюэ Цзе (Беларусь, Минск)	Образ благородного воина в спектаклях белорусского музыкального театра	219
Трубицина Ю. Ю. (Россия, Краснодар)	Канонические богослужебные тексты в современном композиторском творчестве (на примере хорового сочинения С.В. Алиманова «Яко венцем пресветлым»)	224
Хамикоева С. Р. (Россия, Владикавказ)	В. Ходош: композиционные и драматургические принципы хорового цикла на стихи М. Цветаевой	232
Хао Вэньтин (Китай, Тайань)	Функции музыки в фильме «Зажги красный фонарь» Чжан Имоу	242
Хуан Шуай (Китай, Юньчэн) Хватова С. И. (Россия, Краснодар)	Пастушьи наигрыши на традиционных китайских духовых инструментах: к определению существенных черт китайского стиля	250
Цзян Вэйшань (Китай, Гуандун; Россия, Санкт-Петербург)	Проблемы интерпретации цикла К. Дебюсси «Детский уголок»: стилевой аспект	256
Чай Ифаньцзы (Китай, Хэнань; Россия, Санкт-Петербург)	Особенности использования цифровых технологий в рамках презентации оперного творчества П. И. Чайковского..	262

Черемных Н. А. (Россия, Астрахань)	О некоторых особенностях хоровой фактуры Д. Шостаковича в цикле «Верность» для мужского хора без сопровождения на слова Е. Долматовского ор. 136	269
Чжэн Лиша (Китай, Гуанчжоу; Россия, Москва)	Культурно-просветительская деятельность педагогов Московской консерватории в Китае: 2012-2019 годы	276
Шак Т. Ф. (Россия, Краснодар)	Функции музыкальных цитат в фильме режиссера А. Кончаловского «Рай»	295
Ши Вэньсинь (Китай, Дунин; Россия, Ростов-на-Дону)	Особенности вокально-сценических интерпретаций опер Дж. Пуччини в постановках Национального центра исполнительских искусств в Пекине	301
Школина М. С. (Россия, Чита)	Орнаментальные черты фортепианных прелюдий С. В. Рахманинова	305
Сведения об авторах		314

*Аникиенко Сергей Викторович
(Россия, Краснодар)*

**КОМПОЗИТОР НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ХЛОПКОВ:
ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

Аннотация. Данная статья посвящена жизни и творчеству композитора Н. М. Хлопкова, проработавшего на Кубани с 1964 по 1981 год. Он являлся первым председателем краевого отделения Союза композиторов СССР. Работа является фрагментом научно-исследовательского проекта «Творчество композиторов Кубани в культурном наследии региона», выполненном на кафедре музыковедения, композиции и методики музыкального образования КГИК.

Ключевые слова: Н. М. Хлопков, Кубань, Союз композиторов, музыкальная культура, Уральская консерватория, Уральский народный хор, Краснодарский институт культуры.

*Anikienko Sergey V.
(Russia, Krasnodar)*

**COMPOSER NIKOLAY KHLOPKOV:
STROKES TO A CREATIVE PORTRAIT**

Abstract. This article is devoted to the life and work of composer Nikolay Khlopkov, who worked in Kuban from 1964 to 1981. He was the first chairman of the regional branch of the Union of Composers of the USSR. The work is a fragment of the research project “Creativity of Kuban composers in the cultural heritage of the region”, carried out at the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education of the Krasnodar State Institute of Culture.

Keywords: Nikolay Khlopkov, Kuban, Union of Composers, musical culture, musical culture, Ural Conservatory, Ural Folk Choir, Krasnodar Institute of Culture.

В некоторых современных публикациях, размещённых в сети Интернет, зачастую можно встретить информацию, что первым председателем образованной в 1966 году Краснодарской

композиторской организации был Г. М. Плотниченко. Это, мягко говоря, не соответствует действительности.

Скупые строки официального протокола № 1 собрания Краснодарского отделения Союза композиторов РСФСР от 26 июня 1966 года, как раз и посвящённого избранию первого председателя правления: «Постановили: Единогласно председателем правления Краснодарского краевого отделения СК РСФСР избрать Хлопкова Николая Михайловича» [12, л. 1]. Об этом же событии вечером 2 июля жители Кубани узнали из сообщения по краевому радио [8, л. 29], а чуть позже – и краевые газеты, и краевое телевидение [9, л. 15] повторили эту новость.

Почему был избран именно Хлопков, а не более известный на Кубани Плотниченко?

Николай Михайлович не был коренным кубанцем. Он родился 25 декабря 1908 года во Владимире, городе древней Белокаменной Руси. Его отец, глава дружной семьи, шил, ремонтировал обувь с утра до поздней ночи, чтобы прокормить большую семью (а в семье было 11 детей!) и дать детям образование. А в часы досуга, в воскресенье или праздничные дни к дому Хлопковых собиралось немало соседей, чтобы послушать ребят: почти все дети пели и играли на народных инструментах.

Крепко полюбились маленькому Коле приветливые картины родного края. Полюбились задушевные народные песни, которые невозможно слушать без волнения. Волшебный мир звуков пленил чуткую душу мальчика, поразил его воображение. Теперь всё, что он видел, казалось, было наполнено звучанием песен и музыки – и шум листвы берёз, и звон цветов-колокольчиков, и струи прозрачного ручья, весело бегущего по камням.

Однажды посчастливилось Коле послушать игру знаменитого скрипача Аналия Францевича Микули. Это было великолепно! Вдохновенный голос царицы музыки тронул в детском сердце самые заветные струны. Родилась трепетная любовь к скрипке. А когда, случайно, в чулане старого дома в запылённом футляре был найден оставленный кем-то инструмент, радости мальчика не было предела.

И вот первые робкие звуки ученического смычка. Начался трудный путь музыканта. Навсегда запомнились первые занятия в музыкальной школе города Владимира. И хоть недолго Коля занимался здесь, эти уроки стали самыми важными в его жизни.

В 1924 году семья перебирается в город Томск, к старшему брату.

Уже здесь мальчик заканчивает общеобразовательную школу и музыкальный техникум¹.

К этому времени музыкальное учебное заведение уже имело свою славную историю. Открытое ещё в 1893 году при поддержке самого А. Г. Рубинштейна как музыкальные классы при Томском отделении ИРМО, после революции 1917 года оно было реорганизовано в Сибирскую народную консерваторию. Статус высшего учебного заведения, поддерживаемый преподавателями самого высокого уровня, сохранился и позже. Но в 1920-е годы, как это было со многими музыкальными вузами в стране (в том числе и в Краснодаре), оно оказалось реорганизованным в музыкальный техникум.

Преподаватель по скрипке профессор Яков Соломонович Медлин заметил отличные природные данные своего нового ученика, его любознательность, трудолюбие и склонность к композиции. Успехи юноши радовали учителя, и в виде поощрения Медлин разрешил ему играть в струнном квартете педагогов. Игра в квартете, а также в симфоническом оркестре техникума, исполнявшем классические произведения русских и зарубежных композиторов, раздвинули музыкальный кругозор Николая, подтолкнули его к созданию собственных произведений. Наиболее интересными оказались скрипичные пьесы, часть которых вошла в составленную автором сюиту. Датирована она 1931 годом – годом окончания училища. В них – вся пылкость молодой души, её надежды, радости, тревоги. Они-то и определили его дальнейший путь.

Двадцатитрёхлетнего музыканта после окончания техникума принимают на работу в Новосибирский радиокомитет солистом и дирижёром сразу двух оркестров – симфонического и оркестра народных инструментов. Очень ответственная и трудная работа легла на плечи юноши, ведь в 30-е годы XX века радио в стране играло особенную роль. Это был основной источник информации для населения, особенно в российской глубинке. Это был и мощный источник пропаганды классической музыки. Все концерты транслировались, как правило, в прямом эфире, и качество исполнения музыки должно было быть безупречным. Несмотря на обширность существующего репертуара, песни и инструментальные произведения молодого композитора стали регулярно транслироваться в эфир. Тогда же новосибирцы впервые услышали оркестровую фантазию «Русская

¹ Сегодня это Томский музыкальный колледж им. Э. В. Денисова.

пляска» и детскую оперу Н. Хлопкова, написанную на сюжет сказки «Репка».

Стремление творить музыку всецело поглощает Николая Хлопкова, и он вначале подписывает договор о работе в Свердловской филармонии, а через год, в 1937 году, поступает на композиторское отделение Уральской консерватории. Его преподавателем стал Маркиан Петрович Фролов, опытный педагог, широко эрудированный музыкант, ученик прославленных С. С. Богатырёва и Р. М. Глиэра. Фролов был известен на Урале как автор целого ряда симфонических, камерно-инструментальных, кантатно-ораториальных и оперных произведений.

Вникая в тайны искусства контрапункта, оркестровки, музыкальных форм, молодой композитор создаёт новые произведения, которые определили в основном его творческое кредо – Тема с вариациями для скрипки и фортепиано, Квартет ми-минор, Скерцо и Фуга для струнного квартета, Сюита для скрипки и фортепиано и много других сочинений малой формы.

Струнный квартет ми-минор, написанный в духе лучших традиций русской квартетной музыки, пожалуй, самое удачное сочинение консерваторского периода. Для характеристики отдельных музыкальных образов композитор ввёл в него интонационные черты советской массовой музыки того времени. В целом произведение оставляло хорошее впечатление. О нём похвально отозвался Р. М. Глиэр, приезжавший в Свердловск с концертами.

Талант композитора был настолько очевиден, что ещё до получения диплома консерватории, в 1940 году, Хлопков был принят в члены Союза советских композиторов. Тогда же композитор закончил работу над Первой симфонией, которая стала дипломной работой студента-выпускника. Так же, как и в квартете, основной художественный образ симфонии связан с утверждением светлого, оптимистического начала жизни. Средствами оркестровой музыки автор стремился раскрыть богатство духовного мира советского человека. Это произведение стало итогом учёбы в консерватории и исполнено Свердловским государственным оркестром на выпускном экзамене композитора под управлением автора.

В своём дневнике композитор так рассказывает об этом: «Сегодня я защищал диплом – дирижировал своей Первой симфонией в летнем концертном зале филармонии... Оркестр играл отлично. После исполнения симфонии, когда я в изнеможении сидел за кулисами,

профессор Фролов, мой педагог по сочинению, пришёл и расцеловал меня... Это было 21 июня 1941 года» [10, л. 121].

А следующий день, 22 июня, стал переломным в судьбах всех жителей страны. Тяжёлые невзгоды обрушились на нашу Родину... Народ поднимался на смертный бой с ненавистным врагом – фашизмом.

Войну Хлопков встретил боевой песней «Мы победим!», к которой написал не только музыку, но и слова. Время было такое, что ждать, когда рядом появится профессиональный поэт и предложит свои стихи, не приходилось. Песня звучала страстно и призывно, звала советских бойцов в бой за счастье Советской Родины.

Благородным чувством патриотизма дышат строки дневника Николая Хлопкова, написанные в первые дни войны: «Как и большинство работников искусств, я получил бронь; а люди всё уходили и уходили на фронт... Мысль о том, что находиться в тылу равносильно дезертирству, не оставляла меня в покое» [10, л. 121].

Решение пришло само. Тысячи свердловчан добровольцами уходили на фронт. Вместо выезда по месту направления по распределению (художественным руководителем Белостокской филармонии, в городе, оккупированном в первые часы войны) ушёл на фронт добровольцем и Хлопков. Вначале – капельмейстером духового оркестра, позже командование назначило гвардии лейтенанта Хлопкова художественным руководителем дивизионного ансамбля.

В каких только условиях не приходилось работать этому коллективу! Репетиции в походе... Спектакли на передовой... «...Были дни, – писала армейская газета, – когда ансамбль оставлял музыкальные инструменты и брался за подвоз боеприпасов». Более тысячи концертов дал ансамбль в грозные дни войны.

В фронтовых условиях жизни Хлопков нередко писал музыку на собственные тексты, которые рождались под непосредственным впечатлением боевой обстановки. Так появились песни «Уральская гвардейская», «Марш николаевцев», «Фронтная песня» и др., в которых автор рассказывал о победных сражениях 22-й гвардейской пехотной дивизии, в частях которой композитор служил и воевал.

Песни военных лет позже вошли в вокальный цикл композитора «Дума солдата». На его страницах оживают волнующие образы фронтовой жизни.

Помимо военно-патриотических, походно-строевых песен, композитор создавал лирические песни о дружбе, любви, встрече с

родными, близкими людьми («Прохладный вечер мая», «У костра», «Возвращение») и шуточные песни, высмеивающие врага («Сталинградские частушки», «От нас не уйти»). Его песни, исполняемые армейским ансамблем на передовых позициях фронта, пользовались успехом у наших воинов.

Не только песней воевал лейтенант Хлопков. Ему пришлось быть и командиром танка, и полковым врачом, и командиром мотоциклетного взвода разведчиков. Орден Красной Звезды и семь медалей за оборону Москвы, Ленинграда, Сталинграда и др. свидетельствовали о боевом пути композитора, когда он после второго ранения в 1943 году был демобилизован.

Николай Михайлович возвратился в Свердловск и активно включился в культурную жизнь города. Обкомом партии Хлопков был направлен художественным руководителем музыкального вещания Свердловского радиокомитета. Начал он и преподавать музыкально-теоретические предметы в консерватории. Наиболее знаковым для композитора в эти годы стало участие в фольклорной экспедиции по Уралу, организованной Академией наук СССР. На Николая Михайловича была возложена обязанность вести запись уральских народных песен. Он собрал их более двухсот. Позже лучшие из них («Как на дубе на высоком», «Улонька», «Потеряла я колечко», «Звёздочка» и др.) вошли в репертуар Государственного Уральского народного хора.

Общение с фольклором стимулировало творчество Хлопкова, способствовало насыщению его произведений народно-песенным колоритом, что особенно заметно в вокальных сочинениях композитора.

Большинство его песен и романсов того времени связано с военной тематикой. Хотя война и закончилась, но она продолжала волновать сердце художника, много видевшего и испытавшего в ней. Об этом напоминают нам песни «Солдатская дума», «Пришло письмо», «Шинель» из вокального цикла «Дума солдата». Самым впечатляющим произведением этого цикла, пожалуй, следует считать балладу на стихи С. Щипачёва «У могилы бойца», посвящённую композитором памяти гвардии полковника Курапина, погибшего в боях под Сталинградом. Балладу начинает небольшая речитативная фраза инструментального вступления. Она образна и эмоционально убедительна. Всё остальное развитие баллады, как в вокале, так и в аккомпанементе, построено на вариационном развитии этой скорбно-сдержанной интонации. В момент острой душевной боли вокальная декламация прорывается патетиче-

скими возгласами, в которых слышится не только печаль, но и желание отомстить за погибшего товарища.

Тема гибели героя нашла отражение и в других вокальных сочинениях Хлопкова. Наиболее полно она раскрыта в музыкально-драматической поэме «Баллада о берёзах», воссоздающей героический облик уральского комсомольца Алексея Каширина, повторившего в январе 1945 года подвиг Александра Матросова. Поэма состоит из целого ряда литературно-музыкальных номеров, исполняемых чтецами, певцами, хором и оркестром, взаимно связанных между собой сюжетом и интонационно-тематическим материалом. «Баллада о берёзах» была написана для ансамбля песни и пляски Уральского военного округа. С большим успехом она показывалась в различных городах Урала, Сибири, неоднократно транслировалась по радио.

Немало вокальных произведений Хлопков написал и для другого коллектива — Уральского народного хора, с которым его связывала крепкая творческая дружба. Она началась в 1951 году, когда Николай Михайлович был назначен художественным руководителем хора с целью подготовки его к выступлению на III Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Берлине, где должен был состояться конкурс хоровых коллективов различных стран. Уральский хор завоевал на фестивале первое место и получил звание лауреата Международного конкурса. Помимо народных песен, хор исполнял произведения уральских композиторов, в том числе песни Хлопкова «Ой, да ты Урал, круты гороньки», «Лети в Москву, соловушко», «Урал – родная сторона», «Горы Уральские».

Кроме песен военно-патриотической тематики, в творчестве Хлопкова разносторонне представлен жанр лирической песни и романса. Любил композитор и весёлый музыкальный жанр, шуточные песни. Что касается инструментальных произведений Хлопкова, появившихся в послевоенную пору, то тут прежде всего следует назвать его Первый скрипичный концерт и симфоническую поэму «Девушка и Смерть» по сказке Горького.

Мысль о написании концерта для любимого инструмента была давней мечтой композитора. В 1946 году он вынес своё первое творение этой новой для него формы на суд музыкальной общественности Свердловска. Написанный в классической трёхчастной форме, концерт подкупает теплотой, сердечностью чувств, обилием разнохарактерных образов и виртуозно-технических приёмов. Особенно привлекательна в этом отношении вторая, медленная часть концерта, построенная на

вариационной разработке уральской народной песни «У ключа-то я была». А в финале Концерта автор в ясной, стройной форме рондо искусно развивает песенно-танцевальные темы, придавая им черты концертного блеска и виртуозной эффективности.

Симфоническая поэма «Девушка и Смерть» заслуженно считается одним из лучших произведений композитора. Состоящая из нескольких оркестровых картин-эпизодов, построенных и развивающихся в соответствии с сюжетной канвой одноимённой юношеской сказки Горького, поэма даёт верные образно-интонационные характеристики действующим лицам и происходящим событиям. Начальные две строки сказки:

*По деревне ехал царь с войны.
Едет – чёрной злобой сердце точит*

дали композитору повод написать довольно значительный по размерам марш гротескового характера. Его короткие, отрывистые и несколько угловатые мелодические фразы, исполняемые под аккомпанемент монотонной дроби барабанов, картинно передают шествие разбитого на войне войска и его неудачливого полководца – злобного царя. Из отдельных мотивных оборотов маршевой темы зарождается образ неизменной спутницы войны – Смерти. Музыкально он выражен резкими интонациями, мрачными регистровыми красками оркестра. Но вот в исполнении кларнета-соло возникает светлая, лирическая тема Девушки. Всем своим складом она выражает душевную стойкость, нравственную силу героини, олицетворяющую собой Любовь и защищающую её гордо, мужественно перед грозной, жестокой Смертью. Как гимн торжества великого чувства любви звучит сцена прощания Девушки с возлюбленным:

*Краше солнца – нету в мире бога,
Нет огня – огня любви чудесней!*

Последние эпизоды поэмы свидетельствуют о всё большем утверждении главной идеи поэмы: «Любовь сильнее Смерти». Заканчивается поэма ликующим апофеозом в честь Любви. Воспевая торжество любви над силами зла, композитор следует традициям русских классиков – Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова.

В поэме Хлопков показал интересную полифоническую разработку музыкальных образов в их отдельном и одновременном звучании. В ней

много тембровых оркестровых находок. Её партитура свидетельствует о том, что автор умело владел техникой, динамикой оркестра, что ещё раз говорит о творческой зрелости композитора, сумевшего воплотить в музыку большую волнующую тему.

Заметным событием в музыкальной жизни Кубани стало исполнение этого произведения на открытии фестиваля искусств Первая Кубанская музыкальная весна в мае 1967 года Ростовским симфоническим оркестром.

Одновременно с сочинением произведений крупной циклической формы Хлопков писал пьесы небольших размеров для фортепиано, скрипки, виолончели, трубы и т. д. Некоторые из них имеют учебно-педагогическое значение. С увлечением композитор работал и в области театра. Им написана музыка к спектаклям «Порт-Артур», «Зоя», «Мария Тюдор», к детским сказкам «Две ласточки», «Золотой остров».

Второй раз со Свердловской консерваторией Николай Михайлович Хлопков встречается уже как педагог теоретико-композиторского факультета. Длительное время заведывая кафедрой теории музыки и композиции, он воспитал много высококвалифицированных музыковедов и композиторов. Его ученики плодотворно работали во многих городах нашей страны. Народный артист РФ Владислав Казенин много лет возглавлял Союз композиторов России, был заместителем министра культуры СССР, членом комиссии при Президенте РФ по Государственным премиям РФ в области литературы и искусства, членом Совета при Президенте РФ по культуре и искусству. Народный артист Молдавской ССР Эдуард Лазарев свою творческую жизнь посвятил Кишинёву. Евгений Гудков и Михаил Смирнов работали в Челябинске (имя последнего присвоено концертному залу Челябинской государственной академии культуры и искусств). Сергей Манжигеев стал известным бурятским композитором.

Воспитывал Хлопков в Свердловской консерватории и студентов исполнительских отделений (по курсам сольфеджио, гармонии, полифонии). Имена некоторых из них, таких как народные артисты СССР Борис Штоколов и Юрий Гуляев, вошли в золотой фонд отечественной музыки.

Николай Михайлович Хлопков написал теоретические и учебные труды, среди них – «Музыкальный слух и вопросы хорового интонирования», где автор излагает целый ряд ценных мыслей, методических положений по воспитанию, развитию слуха у музыковедов и композиторов-студентов консерватории, который остаётся очень

актуальным и сегодня. Практическим приложением к этому пособию является составленный им «Сборник упражнений по сольфеджио», состоящий из 350 примеров.

С 1964 года Хлопков работал в Краснодаре, сначала на музыкальном факультете педагогического института, затем в институте культуры. А после избрания его в 1966 году председателем краевой организации Союза композиторов, он много сил и времени стал уделять вопросам становления молодой организации, её организационному укреплению и творческому росту коллектива. Николай Михайлович щедро делился своим богатым опытом, знаниями с молодыми композиторами, находил время для выступлений по радио, телевидению, на концертных площадках городов и станиц края, перед воинами. За активную музыкально-общественную деятельность Н. М. Хлопков был награждён Почётной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР.

Композитор постоянно выезжал в станицы края, знакомился с жизнью тружеников полей, устанавливал творческие контакты с коллективами художественной самодеятельности, которые исполняли его новые произведения. Эти многочисленные встречи заметно отразились на музыкальном языке композитора, он стал шире и глубже осваивать кубанскую тематику. В его творческий стиль всё интенсивнее стал входить интонационный строй местной песенности. Это заметно по таким крупным симфоническим произведениям, как поэма «Кубанское море», посвящённая строителям Краснодарского водохранилища, и сюита «Кубанские зарисовки».

Музыка поэмы позволяет мысленно представить картины героико-революционного прошлого Кубани, дружбу кубанских казаков и адыгов, окрепшую в совместном труде и боях с врагами Отчизны. Об этом напоминают темы из народных казачьих песен «Ты, Кубань, ты наша родина»², «Партизанская», интонации адыгейских напевов, использованные композитором. Но самым сложным в музыкальном содержании поэмы является стремление автора показать трудовое воодушевление большой народной стройки.

Второе произведение также построено на тематической разработке кубанских народных песен, образно выражающих патриотизм тружеников Кубани, красоту родного края.

Последним крупным произведением композитора, написанным на Кубани, стала оратория «Слово о матери». Основой её стала одноимённая поэма кубанского поэта Ивана Белякова, посвящённая

² Сегодня эта песня является гимном Краснодарского края.

памяти Епистимии Фёдоровны Степановой. Мать-героиня из Тимашевского района вырастила девять сыновей. Только не пришлось ей с ними доживать свой век. Все они легли на поле брани в битвах с врагами Отчизны. Первый, самый старший сын, погиб на заре Советской власти, сражаясь с бандами кулаков. Второй героически пал у озера Хасан. Остальные отдали жизнь в боях с немецкими фашистами. О судьбе семьи Степановых страна широко узнала только в апреле 1974 года из публикации в газете «Комсомольская правда». А вот премьера музыкального сочинения в Краснодаре прошла задолго до этого, ещё в январе 1974 года (ораторию исполнили хор и оркестр Краснодарского института культуры под управлением И. Косяка).

Свой замысел композитор воплотил в форме оратории камерно-лирического направления. Жанр был найден верно – он позволил вывести на первый план лирическое начало, акцентировать внимание на раскрытии внутреннего мира героини. Произведение написано для хора, солиста баритона, чтеца, оркестра народных инструментов и состоит из 14 эпизодов, взаимно связанных сюжетом и музыкально-тематическим материалом.

Образ матери – центральный образ произведения, обрисован певучей, выразительной мелодией. В ней много от русской песенности, от народной души. Эта тема имеет лейтмотивное значение. Она лаконична, рельефна по мелодическому рисунку. Своей интонацией она чутко выражает душевный облик героини. В теме преобладает эпическое начало. Она звучит мягко, проникновенно, на широком мелодическом дыхании и задаёт эмоциональный тон всему произведению. Сквозное развитие темы придаёт оратории цельность построения.

В ряде эпизодов интонационный образ матери развивается в единстве с другой лейтмотивной темой, имеющей не менее важное значение в музыкальной драматургии оратории. Это образ молодой советской республики, идущей к свободной, радостной жизни. Хор поёт от имени народа, духовно поддерживающего мать-героиню в трудные минуты жизни. И происходит слияние двух основных тем оратории. Образы женщины-матери и матери-Родины получают синонимное значение.

Через год оратория Хлопкова «Слово о матери» была удостоена престижной премии крайкома ВЛКСМ в области литературы и искусства имени Николая Островского.

В 1981 году композитор решил вернуться в ставший для него когда-то родным Свердловск.

Без малого два десятилетия жил и работал на Кубани Николай Михайлович Хлопков, но вот только память о нём не сохранилась здесь. Сегодня многие его произведения, особенного песенного жанра, можно считать конъюнктурными, написанными на потребу дня. Но композитор свято верил в свою страну, в свой народ, и весь свой талант поставил на служение ему...

Примечания:

1. Кирилюк, Л. Праздничная увертюра : [симфоническая поэма «Девушка и смерть» в исполнении оркестра Ростовской областной филармонии] // Комсомолец Кубани. – 1967. – 17 мая.
2. Слепов, А. Щедрый дар // Советская Кубань. – 1968. – 25 декабря.
3. Щеглов, В. Оратория кубанского композитора [«Слово о матери»] // Комсомолец Кубани. – 1974. – 4 января.
4. Слепов, А. Композитор Хлопков // Кубань – 1974. – № 4. – С. 91–96.
5. [Сообщение о присуждении Н. М. Хлопкову за ораторию «Слово о матери» премии крайкома ВЛКСМ в области литературы и искусства имени Н. Островского за 1975 год]. // Комсомолец Кубани. – 1975. – 9 декабря.
6. Янчковская, Е. Композитор Николай Хлопков // Советская Кубань. – 1976. – 16 ноября.
7. Слепов, А. Впереди – новые горизонты // Советская Кубань. – 1978. – 24 декабря.
8. Тексты радиопередач последних известий / Краснодарский краевой комитет по радиовещанию и телевидению. – 1 июля 1966 г. – 9 июля 1966 г. // ГАКК. Ф. Р-1530. Оп. 1. Д. 1121. 168 л.
9. Тексты передач телевизионных известий / Краснодарский краевой комитет по радиовещанию и телевидению. – 1 июля 1966 г. – 15 июля 1966 г. // ГАКК. Ф. Р-1530. Оп. 1. Д. 1189. 134 л.
10. Тексты музыкальных телепередач / Комитет по радиовещанию и телевидению при Краснодарском крайисполкоме. 24 февраля 1967 г. – 18 июля 1967 г. // ГАКК. Ф. Р-1530. Оп. 1. Д. 1320. Л. 121.
11. Личное дело. Доцент, и. о. профессора Хлопков Николай Михайлович / Краснодарский государственный институт культуры. – 1 июля 1969 г. – 22 ноября 1976 г. // ГАКК. Ф. Р-1714. Оп. 1. Д. 710. 30 л.
12. Протоколы заседаний Краснодарского отделения [Союза композиторов РСФСР]. – 1966 – 1970 г. // ГАКК. Ф. Р-1796. Оп. 1. Д. 2. 63 л.
13. Краткий очерк о Краснодарской организации Союза композиторов РСФСР за 1977 год // ГАКК. Ф. Р-1796. Оп. 1. Д. 41. 15 л.

*Барсегян Эдуард Андраникович
(Франция, Париж; Армения, Ереван)*

ОБ ИСТОКАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Аннотация. Говоря об истоках музыкальной культуры вообще, мы не можем не обратиться к самым древнейшим источникам, которые отражены в библейских текстах, и у древних ассиро-вавилонских авторов - Мараба Катины и Бероса. Именно на этих данных основаны суждения армянского историка V века Мовсеса Хоренаци и подтверждается дешифражом клинописи шумеров, которые своей прародиной считали «страну Аратта», или Арарата (Армянское нагорье). Именно здесь, «у истоков Тигра и Евфрата», описывается библейский рай, где возник «человек разумный» (*homo sapiens*). Именно здесь, «к горам Араратским» пристал Ноев ковчег, заложив основу современных цивилизаций монотеизма. В статье раскрывается оригинальная концепция происхождения музыкального языка.

Ключевые слова: музыкальная культура, артефакты, звукоподражание, духовые инструменты.

*Barseghyan Eduard A.
(France Paris; Armenia, Yerevan)*

ABOUT THE ORIGINS OF MUSICAL LANGUAGE

Abstract. Speaking about the origins of musical culture in general, we cannot help but turn to the most ancient sources, which are reflected in biblical texts and the ancient Astro-Babylonian authors – Marab Katina and Beros. It is on these data that the judgments of the 5th century Armenian historian Movses Khorenatsi are based and are confirmed by the deciphering of the cuneiform writing of the Sumerians, who considered their ancestral homeland to be the “country of Aratta”, or Ararat (Armenian Highlands). It is here, “at the sources of the Tigris and Euphrates”, that the biblical paradise where “*homo sapiens*” arose. It was here, “at the mountains of Ararat” that Noah’s Ark landed, laying the foundation for modern civilizations of monotheism. The article reveals the original concept of the origin of musical language.

Keywords: musical culture, artifacts, sound imitation, wind instruments.

Принято говорить, что музыка – это язык, понятный многим людям. Но что такое сущность музыкального языка и почему он должен быть понятен многим? Чтобы ответить на этот вопрос, мы, по-видимому, должны вернуться к истокам музыкального языка и человеческой речи вообще.

Очевидно, что язык развивался под влиянием местного звукоподражания и местных ритмов. Но что означает местное звукоподражание? Возьмем, к примеру, армянское слово «джур», что означает «вода». Очевидно, что оно этимологически родственно русскому слову «журчать». Конечно, в такой горной стране, как Армения, реки текут с гор и «журчат». Жители деревни в Армении заметили странный факт, когда медведь намеренно дотрагивался до сухой ветки и слушал его звук. То есть, эта сухая ветка была для него уже музыкальным инструментом, и звук сухой ветки может служить примером звукоподражания.

Можем предположить, что музыкальный язык в его звукоподражании, ритме и интонации, появился еще до человеческой речи. Что же касается человеческой речи, то сегодня известно, что древнейшая цивилизация, которая оставила разборчивые (читаемые) письменные следы – шумерская. С самого начала шумеры называли истоком своей цивилизации – страну Аратта, где их божеества (хозяева космогонии), жили под именем «Анунаки» [1 и 2]. Это неудивительно, учитывая, что храмовый комплекс X-го тысячелетия до н.э. под названием «Портасар» был обнаружен на юго-западе Армянского нагорья (Аратты). «Портасар» означает пуповинная гора (турки называют его «Гебекли-тепе»).

Шумеры знали о всемирном потопе и Ноевом ковчеге, который пристал к горам Араратским (Аратты). Даже непредвзятому начинающему лингвисту понятно, что Аратта не что иное, как страна Арарата или Урарту. Однако в уже VI веке до нашей эры, персидский царь Дарий упомянул на скале Бехистун (недалеко от города Хамадан), не ассиросемитское «Урарту», а Армина (т.е. Армения). Надо отметить, что в связи с шумерской культурой и Армянским нагорьем, ещё в 1988 году, мне довелось выступить в Ереванский государственной консерватории имени Комитаса, относительно культа древнеармянской богини Нанэ.

Шумерский «Энки-ЕА», считался богом-творцом. Это имя также может быть прочитано как «Энки-ҺАУАН», отсюда и собственное имя армян «ҺАЙ» и их предка – «ҺАЙК [1].

Но в слове «ҺА-УАН», мы находим еврейское Имя Творца «УАНве» и арабск. «Аллах» (Al-il-УАН), что буквально означает «Сущий Бог». В библейской традиции монотеизма Бог создал рай, из которого вытекали четыре реки, две из них – Тигр и Евфрат. Они вытекали из земли,

которую шумеры называли Аратта (Арарат-Урарту). Почему мы подробно рассказываем об этой стране? Потому что выдающиеся лингвисты – Вячеслав Всеволодович Иванов и Тамаз Гамкрелидзе убедительно доказали в 1982г., что праиндоевропейский язык формировался именно на территории от Южного Кавказа до Месопотамии, то есть на территории, которую шумеры называли Араттой, а персидский царь Дарий – Армией (то есть Арменией). Что же касается немецких ученых Отто Вильгельма фон Абиха и Клауса Шмидта, то они эту самую территорию назвали «Армянское Нагорье».



Рис. 1. Науа-Науек – шумерский Бог творец "энки-эа". "эа" читается также к а я "найя" и связано с словом Хай, что означает Бог - прародитель армян

Из вышесказанного следует, что индоевропейский (арийский) язык, образовался на территории Армянского нагорья и распространился на восток, вплоть до Индии, и на запад, до американского континента. Хеттские источники говорят о стране «Хайаса» на Армянском Нагорье, подробно описанной выдающимся историком-лингвистом Григором Капанцяном в его фундаментальном труде «Хаяса – колыбель армян». Страна, жители которой поклонялись хАйку, называлась Хайасса (происходит от имени собственного армян «нау-хай»). Некоторые сочли

государство Хайасса не армянским, но не учли местные наречия, в которых часто вместо звука «h» использовали звук «ха» (хац-хлеб, харс-невеста, хайр-отец, хай=армянин).

Армянский историк V века Мовсес Хоренаци, который использовал более старые источники (Мараба Катина, Вегос), писал, что внук Айка, Арам расширил границы дедовского государства, и соседи стали называть страну по имени Арама, то есть – «Армения». В очень интересной англо-саксонской хронике из британского музея времен короля Альфреда (9 век) отмечается, что «первыми жителями Англии были "бритты, пришедшие из Армении"»(!):

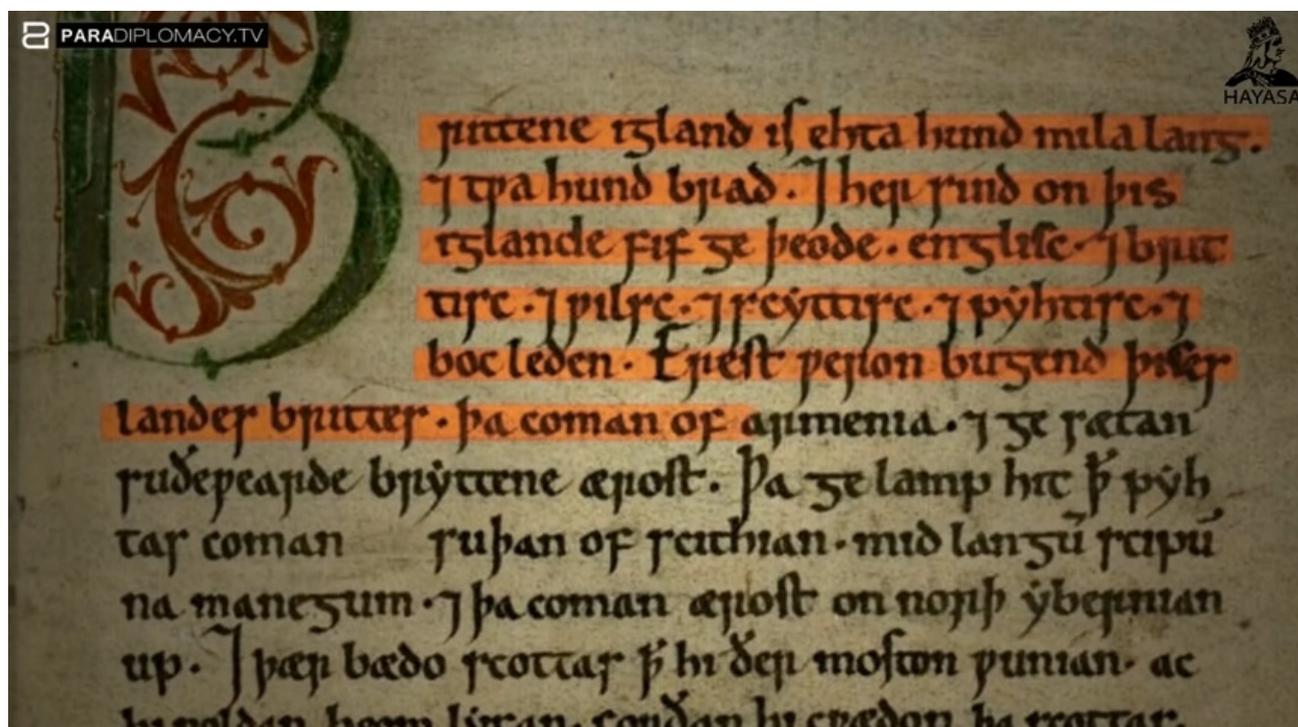


Рис 2. Фрагмент англо-саксонской хроники

Таким образом, мы можем проследить обратный миграционный путь кельтских (галльских) племен-бриттов из Уэльса (на франц. "Pays de Galles"- страна галлов), в Галату Малой Азии (Западная Армения). Вспомним «послание Галатянам» Апостола Павла. С корнем «Гал» мы также можем отметить Португалию, с Испанской Галицией рядом. А далее, вниз по Дунаю, по Дунаю, с его притоками, также можем отметить Галицию в Карпатах и румынский город Галац, прямо в устье Дуная. От Галатии в Западной Армении и далее, на запад, к Атлантическому океану, затем на север – в Ирландию и на юг в Португалию. Конечно, миграция кельтских племён от центра Европы хорошо изучена исследователями, однако название «Армения» мы находим пока только у британского короля Альфреда (9 век) ... Аналогичные миграции можно наблю-

дать и в других направлениях – у этрусков, корсиканцев, басков и других народов.

Что же?! Какова здесь роль **музыкальной** мысли? Дело в том, что народы, как ни удивительно, меняя место жительства, язык, религию, и даже обычаи, хранили музыкально-интонационное мышление... Это касалось не только пения, но и инструментальной музыки (прототип треугольной «кельтской арфы», найден в армянской миниатюре средневековья, а «бомбарда Бретани» – разновидность армянской зурны, волынка «horn-pipe» – арм. паркапзук).



Рис. 3. «Кельтская арфа»

Могу привести очень интересный пример... В армянской ассоциации «JAF-PARIS», существует класс игры на дудуке, который посещают многие ученики разных национальностей. Класс дудука ведет мой бывший стажёр по Ереванской консерватории, Рубен Князян. Он показал мне ученика бретонца, который не только технически освоил армянский дудук, но и прекрасно владел интонационными особенностями, характерными для армянской музыки.

Яркий пример полифонического пения – это хоровая полифония корсиканцев, которая очень напоминает хоровую полифонию народов Кавказа. Мэр французского города Исси-ле-Мулино, урождённый корсиканец

Андре Сантини был удивлен, но сказал: «это вполне Возможно».

Такие люди, как британский король IX-го века Альфред, мэр XXI-го века Андре Сантини, признают восточные корни культуры своих народов. Интересны также работы (в том числе и с точки зрения музыкознания), многих древних и средневековых армянских авторов, таких как Месроп Маштоц (5 век), Степанос Сюнеци (8 век) и особенно автор X века Григор Нарекаци.

Армянские средневековые авторы, рассказывая о том или другом церковном деятеле, наряду со всеми достоинствами подчеркивали, что упоминаемый деятель был также и «великим музыкантом». Это в полной степени относится и к Великому Месропу Маштоцу, который явился создателем не только армянского алфавита, но и способствовал созданию грузинского и албанского алфавитов на Кавказе. Ведь все три

народа находились в едином церковном братстве. До нас дошла также первая гимнодия Месропа Маштоца, записанная армянским алфавитом.

Степанос Сюнеци, воспевая деву Марию, упоминает также и небесную лиру, с которой он хочет воспеть неземную красоту Марии [3, с. 86].



Фото 4. Степанос Сюнеци

Степанос Сюнеци был первый, который вернул лиру в процесс обучения певчих в церкви... Как известно, до этого музыкальные инструменты исключались из церковной службы, а пение было монодическим, согласно догме «Бог един, надо его славить единоголосно». Против музыкальных инструментов в церкви в своё время выступали также Клемент Александрийский, Василий Кесарийский и другие отцы церкви. Видимо, тут роль сыграли связи музыкальных инструментов с языческими богами, как лира Аполлона, авлос Афины, рудра-вина Сарасвати, арфа Инанны...

Степанос Сюнеци обогатил также армянскую музыкальную четырёхгласовую систему (1 глас – «от земли», 2 – «от воды», 3 – «от воздуха» и 4 – «от огня»), добавив к каждому из гласов свой «побочный глас». Степанос Сюнеци, создавая эту восьмигласовую систему, заложил также и основы армянской невменной нотописи («хаз»-ов).

Автор X века Григор Нарекаци, великий философ-богослов, поэт и музыкант оставил глубокий след не только в армянской, но и в общечеловеческой культуре, в целом. Его духовные песнопения, «таг»-и, были настолько жизненны, что можно было назвать их почти полусветскими. Его «Книга скорбных песнопений» была переведена на многие языки. Мы, помимо молитв, находим там формулы для исцеления различных болезней, если читать их внимательно, из глубины сердца. Многие действительно верили этому и клали эту книгу себе под подушку, веря в признаки улучшения состояния их здоровья. Григор Нарекаци был ка-

нонизирован Армянской церковью несколько столетий назад. Вот уже несколько лет, как Ватикан признал его доктором Вселенской церкви, и его памятник, работы известного скульптора Давида Ереванци, стоит в Ватиканском парке.

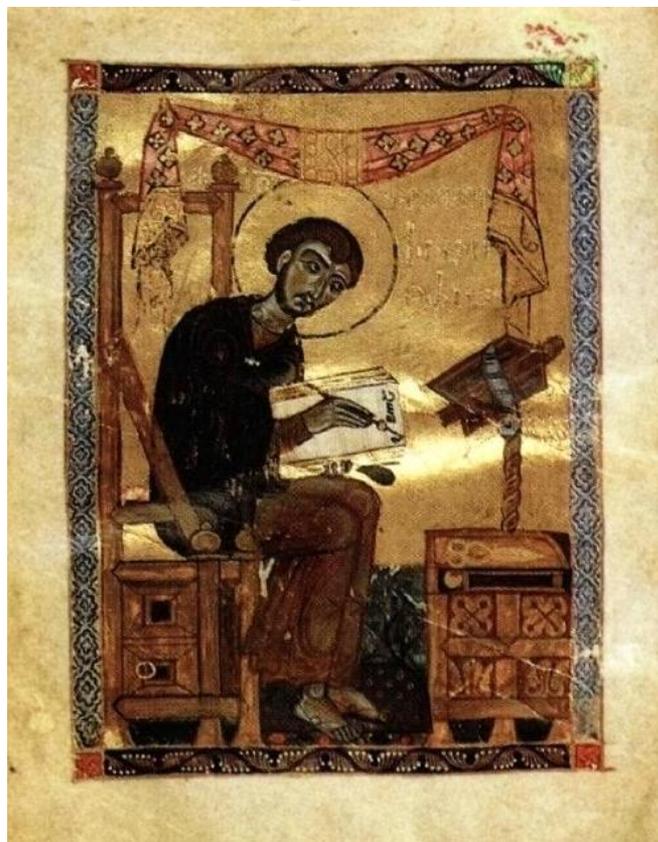


Рис 5. Григор Нарекаци и Книга скорбных песнопений

Григор Нарекаци в одном из своих распевов-«тагов», приветствуя Вознесение Христово, писал «звуками труб – воспойте Вознесение Господа». Он имел в виду, конечно, трубы ангелов, приветствовавших Вознесение Христово.

Итак, основываясь на доступных нам источниках, мы попытались высказать своё мнение относительно возникновения музыкальной культуры и вообще, музыкального мышления человека. Его изначальные задатки, как чувства звукоподражания, интонации и ритма, проявляются даже в животном мире, этим самым выявляя также и биологическую сущность этого явления.

Однако понятие «музыкальная культура», конечно же, включает в себя, в первую очередь, этико-эстетическое, этническое и религиозно-историческое восприятие мира, выраженное звуковой и текстовой палитрой³.

Примечания:

1. Мовсисян, Артак. Армения в третьем тысячелетии до Рождества Христова, на основе письменных источников. – Ереван : изд-во Ереванского Государственного Университета, 2005. – 451 с.
2. Земля Аратта в Шумерских источниках URL: https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fvstroka.net%2Favtorskaya-kolonka%2Fstrana-aratta-v-shumerskih-istochnikah-artak-movsisyan%2F&post=-47904739_9587&cc_key=
3. Средневековая армянская поэзия / перевод с армянского. – Москва : Художественная литература, 1981. – 399 с.

³ Теперь же, вы можете послушать, по YouTube-у, один из «таг»-ов Нарекаци, именно "звуками трубы", в моём исполнении, как завещал великий святой богослов десятого века. <https://www.youtube.com/watch?v=G5YzeBumAdQ>

*Бекетова Наталья Викторовна
(Россия, Ростов-на-Дону)*

СМЕХ ШОСТАКОВИЧА

(о гротескных принципах целостной оперной концепции)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению основ гротескного мышления Д. Шостаковича, как они осуществляются в условиях театральной эстетики композитора. Подчеркивается принципиальная для Шостаковича склонность к симфоническому развитию оперного спектакля, результатом чего оказывается последовательное – от оперы «Нос» к опере «Катерина Измайлова» – развитие гротескного противоречия трагедии-сатиры, утверждаемого методом мышления Шостаковича (причем, не только в операх, знаменовавших начало его композиторского пути, но на протяжении всего творчества). Последовательное становление гротескного противоречия трагедии-сатиры определяет движение оперной гротескной концепции от сатиры-трагедии («Нос») – к трагедии-сатире «Катерины Измайловой», что и позволяет автору статьи понимать оперный диптих Шостаковича как целостную, этапно становящуюся гротескную концепцию. Детальное рассмотрение содержательных параметров гротескной оперной концепции Шостаковича позволяет прийти к выводам о непреходящей актуальности социально-философской (и, если угодно, даже злободневно-политической) направленности наблюдений композитора, связанных с проблемой национального самосознания.

Ключевые слова: гротескное мышление Шостаковича, этапное становление диалектического противоречия трагедии-сатиры, «Нос» – сатира-трагедия, трагифарс, Возвышенное-Низменное, Видимость-Сущность, проблема национального самосознания.

*Beketova Natalya Viktorovna
(Russia, Rostov-on-Don)*

SHOSTAKOVICH'S LAUGHTER

(about the grotesque principles of a holistic opera concept)

Abstract. The article is devoted to the consideration of the foundations of D. Shostakovich's grotesque thinking, how they are realized in the conditions of the composer's theatrical aesthetics. The fundamental tendency

for Shostakovich towards the symphonic development of operatic performance is emphasized, the result of which is the consistent development - from the opera "The Nose" to the opera "Katerina Izmailova" - of the grotesque contradiction of tragedy-satire, affirmed by Shostakovich's method of thinking (and not only in operas, marking the beginning of his path as a composer, but throughout his entire career). The consistent formation of the grotesque contradiction between tragedy and satire determines the movement of the operatic grotesque concept from satire-tragedy ("The Nose") to the tragedy-satire of "Katerina Izmailova," which allows the author of the article to understand Shostakovich's operatic diptych as a holistic, step-by-step an increasingly grotesque concept. A detailed examination of the substantive parameters of Shostakovich's grotesque opera concept allows us to come to conclusions about the enduring relevance of the socio-philosophical (and, if you like, even topical political) orientation of the composer's observations related to the problem of national identity.

Keywords: Shostakovich's grotesque thinking, stage-by-stage formation of the dialectical contradiction of tragedy-satire, "The Nose" - satire-tragedy, tragic farce, Sublime-Low, Appearance-Essence, problem of national self-awareness.

Оперные шедевры Д. Шостаковича «Нос»(1927) и «Катерина Измайлова» (1934) начали активно исследоваться в 60-е –70-е годы прошлого столетия. Изучались условия и история их создания, связанные с ними творческие влияния; принципы и приемы музыкальной сатиры в опере «Нос» (предпочтительно в области ее языка и драматургии – см., например [11; 14]); исключительно ценным представляется открытие симфонических основ драматургии «Катерины Измайловой», которые закономерно способствовали представлению о необычности ее трагедийно-сатирического синтеза (см.: [10; 21]). В 1991-м году была защищена кандидатская диссертация автора⁴, посвящённая особенностям *гротескного мышления* Шостаковича. Ведь именно творчество Шостаковича и прежде всего его оперное творчество – в силу наглядности и *предметного* выражения в нем диалектической логики – обнажает процесс гротескового становления, который реализуется на всех уровнях художественной структуры – в оперном языке, драматургии, композиции, в конечном счете складываясь в целостную *гротескную концепцию*, универсальным способом организации которой становится *гротескное проти-*

⁴ Бекетова Н. Трагическое и сатирическое в операх Д. Шостаковича: дис. ... канд. искусствоведения. На правах рукописи. – М., 1991. – 24 с.

воречие⁵. По нашему определению, «музыкальная концепция есть целостно оформленная идея» [2, с. 198]. Исходя из этого определения, оттолкнёмся от представлений о гротескном мышлении как мышлении *противоречием, амбивалентном мышлении*.

Древнейший способ отражения противоречивой сущности бытия, гротескное мышление в разные исторические эпохи предстает в образе *le monde a l'envers* («мира наизнанку»). Исторически-изменчивые модификации этого концептуального "перевертыша" воспроизводят структуру средневекового «гротескного тела»⁶. Наглядное представление о такого рода исторической изменчивости дают нам оба известных труда М. Бахтина, свидетельствуя о диалоге далеких эпох – Ф. Рабле и Ф. Достоевского – посредством амбивалентных форм карнавального мироощущения. Показателен ретроспективный ход мысли исследователя⁷, ведомой потребностью «расшифровать» генетический код амбивалентного мышления новейшего времени; показательно и обнаружение дистанции между двумя разделенными столетиями, «неслиянными» головами художественного космоса. Эту дистанцию Бахтин обозначает понятием редуцированного смеха [1, с. 191], и тем определяется новый характер карнавальности (назовем ее вслед за Бахтиным «редуцированной») психологического искусства XIX века, а через поэтику Достоевского – уже и века XX. Способность архаической формулы «серьезно-смехового» выразить противоречивую раздвоенность современных «мира и духа» свидетельствует об универсальных возможностях старинного «гротескного тела» и позволяет характеризовать исторически новое качество амбивалентного мышления как соиздание «открытой структуры большого диалога» (выражение М. Бахтина), в котором взаимодействуют трагическое и сатирическое.

Посредством «редуцированной карнавальности» конструируется трагедийно-сатирическая модель «мира наизнанку», в котором господ-

⁵ Комплексное раскрытие законов гротескного противоречия, как оно выражается в музыке Шостаковича, представлено в названной диссертации; краткое изложение этой идеи, рассмотренной в процессе исторического становления музыкальной гротескной поэтики, см.: [4]. Кроме того, исследование различного стилового преломления гротескной образности постоянно проводилось автором в сравнении оперного творчества Прокофьева и Шостаковича [3; 6; 7].

⁶ Максимальное сближение «верха» и «низа», их перевертывание и взаимный обмен, весёлая гиперболизация двойственности лежат в основе «гротескного тела» [15, с. 318].

⁷ Первое издание книги о Ф. Достоевском появилось в 1929 году, а учение о гротеске Ф. Рабле – четырьмя десятилетиями позже.

ствуется боль, и смех возможен только «сквозь слезы». Подобного рода амбивалентность обозначена знаменательными словами Ф. Достоевского: «Трагедия и сатира две сестры и идут рядом...» [18, с. 608]. В подкладке русской сатиры не случайно, по мнению писателя, содержится трагедия. «В России вообще и роман, и комедии, и даже басни... имели отчетливо выраженный, сдерживаемый только цензурой, характер горькой иронии и насмешливой критики» [12, с. 92].

Русский роман обращается исключительно в области патологической анатомии; в нем постоянное указание на грызущее нас зло: постоянное, безжалостное, самобытное...» [13, с. 174-175]. Отсюда принципиальная разность содержания гротескного противоречия новейшего времени и его генетической первоосновы: если раблезианское «гротескное тело», отталкиваясь от средневековой традиции «веселого ада», характеризуется жанром мистериальных «дьяблерий», то отечественный редуцированный смех – «адов смех», жанр им рожденный – «дьяволов водевиль», в котором «Гоголь и Достоевский показали мощь сочетания истории и обыденности, ужаса и пошлости, хохота и отчаяния» [20, с. 102]. Русская трагедия, питая традицию отечественной обличительной концепции от А. Пушкина до М. Булгакова, Д. Шостаковича, В. Шукшина и Ч. Айтматова, А. Платонова, воссоздает уникальный в своем роде – национальный феномен: трагедийно-сатирическое противоречие Свободы-Рабства, сутью которого становится исследование психологии «раба и хама» как причины национальной трагедии⁸.

Постепенно, усилиями нескольких поколений отечественных художников, в русском искусстве создается гигантская концепция лицемерия, которая и составляет содержательную основу гротесковой концепции XX века. В пределах XIX века вершинами ее формирования являются амбивалентное творчество Ф. Достоевского и М. Мусоргского, где пушкинско-гоголевское противоречие живого-мертвого становится главным объектом новой – обличительной – разновидности трагедии «преступления и наказания».

Полюса такого типа трагедийной концепции образует антиномия любовь-товар, позиция сердца – позиция «кармана», духовное-бездуховное, свобода-рабство, – будучи проявлениями антагонизма живого-мертвого. Романтическое в генезисе противоречие идеала и действительности таким образом конкретизируется в противопоставлении

⁸ Одна из первых формулировок кардинальной проблемы национального самосознания принадлежит, конечно, А. С. Пушкину (стихотворение «Свободы сеятель пустынный...», 1823).

двух ценностных систем: человеческого и бесчеловеческого, естественного и извращенного. *Извращение* – центральная смысловая категория трагедийно-сатирического *le monde a l'envers*. Его герой предстает как извращенное проявление извращенного общества. Хрестоматийный пример такого рода – купчиха Измайлова и ее окружение – возникает в русском искусстве на пути от образов царя Бориса и студента Раскольникова, от Германа П. Чайковского, – от трагедии своеволия и эгоизма, обозначенной как зловещий симптом гибели человеческого в человеке еще в «Борисе Годунове», «Пиковой даме», «Маленьких трагедиях» и «Капитанской дочке» А. Пушкина.

Оперы Д. Шостаковича – а при нашем анализе «разумеются музыкальные категории, а не текст», – уточнил бы А. Ф. Лосев [21, с. 173] – являют определенный итог эволюции отечественной обличительной концепции. Отсюда новый тип амбивалентности, новые параметры *le monde a l'envers*. Очевиден возрастающий по сравнению с XIX веком уровень их концептуальности, связанный с небывалой ранее степенью концентрации общественных антагонизмов. Высший уровень философского обобщения возникает в оперном творчестве Шостаковича в движении от внешних реалий бытия, непритязательной видимости к его страшной сущности, что любопытным образом совпадает с логикой развития отечественной обличительной концепции от сатиры к трагедии, от Гоголя к Достоевскому.

Глубоко закономерна в этом смысле сама устремленность, прослеживаемая от «Носа» к «Катерине Измайловой»; обе оперы, по сути, две фазы, два этапа обличения – сатирический и трагический. Впрочем, амбивалентность нового типа, прежде всего, сказывается в универсальном проявлении в этих операх трагедийно-сатирического противоречия, в силу чего движение от сатиры-трагедии к трагедии-сатире; здесь можно отметить перемещение шостаковического «гротескного тела» из фазы сатирической в фазу трагедийную. При этом константным остается некое диалектическое ядро обличительного процесса Шостаковича – *трагифарс*, концентрирующий максимальную степень – уже не «сближения» и не «взаимоотражения», как следует из классического определения «гротескного тела», но – *взаимоотрицания* сведенных воедино полюсов: видимости-сущности, возвышенного-низменного, трагедии-сатиры, специфичных для обличительного метода в целом.

Трагифарс «взрывает» установленные эстетические каноны, подвергая сомнению возможность существования «чистых» форм сатиры и трагедии, чего и нельзя ждать от Шостаковича, который любое явление

трактует в контексте ему противоположного: духовность и человечность – как отрицание бездуховности и безчеловечности, и, напротив, бесчеловечное – как *угрозу* человеческому, бездуховность – как *источник гибели* духовности. «Злое» в его музыке... – одновременно и рождаемая им боль, и яростное, неистовое сопротивление» [19, с. 190]. Это высказывание вполне может быть отнесено и к сатирической опере «Нос», где обличительный пафос гоголевской повести многократно умножается пространством и временем Шостаковича. Сатира Шостаковича – «второе я» трагедии, и наоборот; они мыслимы только одно – *через* другое, чем и определяется их исторически новое качество. Исходя из этого, определим способ рассмотрения двух оперных концепций, как двух полярных исходов – сатирической и трагической – единого трагифарсового образования.

Исходная амбивалентная образная установка оперы «Нос» была задана самой сложной из повестей «петербургского» Н. Гоголя, где убийственная социально-психологическая формула «мертвых душ» достигла гениально-законченной афористичности. Д. Шостакович выбрал «Нос» не только как (по слову самого Шостаковича) «блестящую сатиру на эпоху Николая I», но как квинтэссенцию образа русской бюрократии и русского бюрократического государства, непреходящие в десятилетиях (и даже в столетиях!), черты которого запечатлела гоголевская поэтика «фантастического реализма». Мир «мертвых душ» Гоголя, видоизменяясь и обновляясь, умножаясь в прогрессии, воспроизводится на разных этапах исторического пути России, отражая ее невеселые реалии. Это «мир призраков» М. Салтыкова-Щедрина, он же – мир-фантазмагория мейерхольдовского «Ревизора» с его апофеозом «скотинства в изящном облике», он же – мир тоталитарного кошмара антиутопий Е. Замятина и В. Набокова, где старая карнавальная категория «мир наизнанку» предстает «антимиром» принципиально нового уровня, пропорционально катастрофическим масштабам всеобщего «омертвления душ».

Все названные смыслы присутствуют в гротескной концепции оперы «Нос». Особенностью ее является свойственное стилю Шостаковича в целом *концентрическое развитие*, при котором пласты этих смыслов как бы «прорастают» друг сквозь друга в направлении от гоголевского «ядра» до самых глубоких и трагических откровений искусства XX века. Симптоматичный факт увлечения гоголевским творчеством в конце 20-х годов, заявляет о целенаправленной тенденции освоить «Гоголя – как некое художественное целое, Гоголя – как стиль и Гоголя – как особый мир, Гоголя – как Россию» [22, с. 351]. Характеризуя мейерхольдовского

«Ревизора», слова этим подчеркивают главную цель спектакля, «спровоцировавшего» появление оперы «Нос». Замысел В. Мейерхольда – философский, эпохальный, отталкивался от фразы Пушкина: «Боже, как грустна наша Россия!», – фразы, ставшей эмоциональным камертоном прочтения комедии, позволившей перевести ее «в трагедийный регистр» [там же, с. 353]. Блестящая театральность Мейерхольда помогла высвободить амбивалентность гоголевского смеха через принцип реализованных метафор, способствуя универсальному театральному преломлению гоголевской гротескной поэтики, ее «эксцентризации» и процессуальному прорастанию «вглубь» и «вширь». Именно этими свойствами отличается и «гротескное тело» оперы Шостаковича.

Взять хотя бы центральный сатирический мотив Самозванства Низменного, через который осуществляется комическое противоречие Видимости-Сущности. И у В. Мейерхольда, и у Шостаковича это театральная реализация гоголевской метафоры в духе классического карнавального эксперимента (согласно М. Бахтину – это существенная «знаковая» черта маниппеи) [1, с. 134]: фантастического отделения носа, либо реальной ситуации приезда ревизора. Оба события, однако, равно экспериментальны в качестве «предлагаемых обстоятельств» сатирической коллизии. Нос – Статский советник, гиперболический символ Его величества Чина и таинственный Ревизор – символ Ее величества Власти – равно фантазмагорические корифеи карнавального коллектива (толпы обывателей), провоцирующие обнаружение механизмов психологии бюрократического сознания. Подчиненное Идеалу чиновничества и бюрократической субординации, оно автоматизированно поклоняется любому Идолу, будь то фантастический Нос (у Шостаковича решенный, как фигура совершенно реальная, бытовая) либо реальный проходимец Хлестаков, присвоивший статус «выделенного из среды»; Мейерхольд, а вслед за ним Шостакович акцентируют неадекватность обывательского восприятия «инфернальным» колоритом центрального образа. Нетрудно заметить, что все это имеет прямое отношение к карнавальной идее ряжения, к ситуации короля-самозванца, подлежащего развенчанию, «срыванию» с него карнавальных одежд, «разоблачению» (обратим внимание на семантику слова «раз-облачение», которая восходит к старинному «сбрасывать одежды»!).

Карнавальная анакриса голый-ряженный и есть – *ситуация «голового короля»*, когда «вдруг», «неожиданно» пропадает «нечто», до того благополучно скрывавшее глубоко запрятанную сущность сатирического персонажа. Карнавальная одежда, как внешняя видимость благообразия

– это Нос майора Ковалева, он же – Чин, мундир и «чиляпа с плюмажем». Без носа (равно без мундира) Ковалев – «голый король». Старый фольклорный мотив шапки-невидимки, основанный на фантастической внезапности превращения («вдруг!»), здесь оборачивается на сатирический лад, демонстрируя овеществление людей и призрачную видимость человеческих отношений.

Эксцентрически демонстрируемая идея фарсового шутовства, постоянной карнавальной двойственности развертывается в систему «двойников»: у Мейерхольда – Двойник ревизора-оборотня, у Шостаковича – майор Ковалев, как «низменный» двойник собственного «возвышенного» Носа – реализованная метафора субординации в ее сатирическом варианте «субординации-наоборот». Трагифарсовое наполнение этой синкризы влечет алогический конфликт Ковалев-Нос к переходу в иное качество – явно не сатирического происхождения обличительный конфликт личность – общество (Ковалев – Квартальный, Ковалев – Чиновник, Ковалев – дворники, Ковалев – Доктор, Ковалев – Подточины, а также Ковалев – Цирюльник и Ковалев – Иван: конфликты-мистификации, которые «есть» и которых «нет»). Фарсовая сущность «трагической» видимости выступает в многократном воспроизведении одной и той же пошлой ситуации – совершенно алогических, аморальных отношений личности и общества. Трагифарсовый антагонизм Ковалев – общество кульминирует в «мещанской» интермедии, достигая вершины обличения в виде конфликта-символа, конфликта-парадокса. Ковалев против ковалевых, Ковалев – против себе подобных, марионетка против системы механизмов, винтик против машины уничтожения, – это постепенно становится страшным, вызывая уже не «смех сквозь слезы», но «смех-содрогание», который, по А. Сухово-Кобылину, есть «высшая потенция нравственности».

Еще явственнее трагифарс обнаруживает свою зловещую окраску «черного водевиля» в линии пародийных двойников (алогически связанных между собой образов Цирюльника, Ковалева и Носа). И в развитии идеи субординации, и в качестве тиражирующей конфликт личность-общество. Выясняется, что все пародийные двойники могут быть трагифарсово «выделены из среды», ибо лишенные статуса субординации, они один за другим оказываются в равно «низменном», незащищенном положении перед собственным обществом, немедленно попадая под угрозу уничтожения себе подобными. Каждый из толпы есть жертва и участник насилия – такова интерпретация идеи

субординации композитором XX века. Череда сцен насилия – логический итог саморазвития собирательного образа мещанства, который множится, растет, детализируется за счет бесконечного воспроизведения пародийного ряда – от крайней точки лакейства, забитости, рабства и хамства (Иван, Цирюльник) до массовых сцен, где обнажается звериный оскал «пошлости-подлости». В них сатира «Носа» кульминирует как средство решения трагической темы истребления человеческого в человеке, отчетливо проявляя свою двойственную природу, свое трагическое качество.

Сцены насилия оперы «Нос» – суть *сцены-скандалы, гротескные катастрофы, сцены карнавального растерзания* – отмечены мейерхольдовской трактовкой карнавального коллектива – автоматизированной толпы обывателей, приводимой в действие стадными инстинктами. Реализованными метафорами таких инстинктов являются так называемые мейерхольдовские «взрывы» – внезапные вспышки динамики на фоне томительной статики; из этих полюсов и слагается эксцентрический и инфернальный образ толпы – величайшее завоевание мейерхольдовско-шостаковичевской гротескной поэтики.

Неодолимый рост в искусстве XX века образа Зла, на рубеже XX века повелительно заявившего о себе в образе толпы – это уже размыкание трагической гоголевской темы России через кафкианскую тему манекенного, автоматического мира – к шостаковичевской теме «защиты человеческого в человеке от звериного в человеке». Трагический пласт смыслов, поднимаясь из глубин древнего «гротескного тела», формирует его в направлении того глобального явления, которое мы зовем гротескной концепцией Шостаковича. Новый уровень концепционного обобщения (своеобразное наследие присущего древней мениппе философского универсализма) складывается в ней из последовательного «отрицания-отрицания» следующих смысловых рядов: генетически присущая смеховой концепции идея двойничества заимствует характерный для отечественного «духа отрицания» колорит «раба и хама», рабской униженности «низших» перед «высшими» (здесь мы наблюдали расширение «поля» гротескного алогизма через тему субординации и чиновничества – к гротескной разработке конфликта личность-общество). Итогом является *тема насилия* как неизбежный трагический «знак» тоталитарного сознания.

Эта трагедийная «подкладка» концепции лицемерия «Носа» (при

подчеркнуто сохраняемом ее генотипе – сатирическом) становится основой трагического «гротескового тела» «Катерины Измайловой». Антиномия трагедии-сатиры является стержнем амбивалентной структуры «большого диалога» на всех ее уровнях – от этико-эстетической альтернативы Возвышенное-Низменное до мелких смысловых анакрис (любовь-товар, хвала-брань, слава-развенчание и проч.), пронизывающих «насквозь» трагедийную концепцию лицемерия «Катерины». В итоге трагедия сплошь и рядом оборачивается фарсом, фарс сменяется трагедией.

В отличие от гротескно-сатирической интерпретации темы «преступления и наказания» в опере «Нос» – как трагедии «от противного», травестированной трагедии, – «преступление и наказание» Катерины Измайловой являет свою подлинно-трагедийную природу посредством категорий трагического: трагической ошибки, трагической вины, трагедии совести и т.д. «Опознание преступления» (выражение Аристотеля) Катерины – вплоть до восстановления нарушенного равновесия (то есть утерянной человечности) осуществляется посредством синтеза элементов трагической поэтики с категориями обличительного, из которых трагифарс – важнейшая. Как и в «Носе», она остается диалектическим зерном гротескной концепции, но в условиях трагедии-сатиры служит средством обострения трагедии за счет усиления противоположного ей полюса, тогда как в сатире-трагедии обличение низменного было самостоятельной и конечной целью.

С этим связаны и особенности становления трагифарсового конфликта личность-общество в «Катерине Измайловой», где в сферу обличения кроме Низменного (как в опере «Нос») включается и Возвышенное. *Несостоявшееся* Возвышенное, *изуродованное* Возвышенное, средоточие противоречия свободы-рабства, живого-мертвого – так определяет композитор оба полюса конфликта личность-общество (он же – Катерина-среда, Катерина-народ) в трагедии-сатире. В становлении трагедии Катерины, отличающейся подлинным размахом социально-психологического анализа, неразрывно связанной с трагедией народа, и псевдотрагедии Ковалева, вовсе лишенной развития, конкретизируется разность и подобие сатиры-трагедии и трагедии-сатиры.

Катерина, как плоть от плоти своего народа, виновна вместе с ним, приняв к действию законы «рабов и хамов». Рок Катерины – это концепция лицемерия, свойственная окружающей ее среде и ей самой,

как представительнице данной среды. Этим и определяется универсальный смысл категории Извращения для трагедийного «гротескового тела» оперы. Она обозначает, в том числе, и собственно *извращение трагедии*, фарсовое ее извращение, тем самым характеризуя уже область метода трагедии-сатиры.

Механизм создания трагифарсового образа обнажается уже в безжалостной фарсовой аллюзии на народный плач Мусоргского из оперы «Борис Годунов» – хрестоматийном примере *пошлой пародии на трагедию* (что и может служить определением трагифарса как обличительной категории). Непростая концепционная формула Мусоргского в ее сниженном, опошленном варианте неслучайно заявлена Шостаковичем в самом начале оперы; тем самым трагедийный конфликт царь Борис – народ фарсово интерпретируется, как конфликт хозяин – холопы. Это и становится исходной точкой отсчета дальнейших уродливых метаморфоз «народа-оборотня», который не есть народ в привычном для русского искусства смысле носителя духовных ценностей, но есть аморальная и преступная *толпа*, толкнувшая Катерину на путь злодеяний. Думается, центральный конфликт оперы Шостаковича в неменьшей степени, чем Катерина-среда, мог бы быть назван Катерина-толпа.

Как и в «Носе», толпа в опере «Катерина Измайлова» для Шостаковича – карнавальная коллекция, разыгрывающая лицемерное действие над самой жизнью. Толпа, с автоматизмом своих первичных инстинктов, готовая донести, предать, физически и морально уничтожить, состоящая из завистливых и злобных рабов, лишенных даже искры сострадания, но всегда готовых поживиться. Весьма показательны гротескные «лики» любого звена этой нескончаемой цепи: будь то каторжницы, злобно глумящиеся над истерзанной душой Катерины, и на последней ступени антимира, будучи не в силах простить «купчихе» ее бывшего благополучия; будь то гости на свадьбе, лицемерно славящие новобрачных, и тут же, согласно сменившейся ситуации, с воодушевлением предающие поруганию своих развенчанных королей; и особенно – образ полицейских, перекочевавший в трагедию-сатиру из «Носа», как бы не удовольствовавшись огромным пространством сатирической концепции. Волею композитора Квартальному и его разудалой братии предоставлена здесь отдельная картина – яркая фарсовая вспышка в потоке неумолимо стремящейся к развязке трагедии.

Способствовать последнему ее этапу и предстоит хорошо знакомой

нам по «Носу» кампании «блюстителей общественной справедливости», плотоядное чрево которых служит надежным гарантом успеха «карательной операции» по «ликвидации» «зазнавшейся» купчихи. Подобно тому, как это было сделано в финале седьмой картины «Носа», полицейская погоня сливается в «экстазе уничтожения общего врага» с толпой алчущих обывателей (гости на свадьбе), образуя с ними вместе некое трагифарсовое целое массового психоза, коллективного безумия. Так подтверждается лесковская формула о добровольном люмпенстве как главном источнике тоталитарной российской государственности, сплавляясь в операх Шостаковича с темой «бесов» Достоевского. Воистину, «каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом...» ибо «главное – равенство!» [17, с. 436]. «Сергей тоже был гол и нищ. А теперь может в водке купаться. Почему не меня, а Сергея в мужья себе берет, а чем я хуже?», – «сетует» Задрипаный мужичонка.

Концепционная роль образа Задрипанного мужичонки очень велика. Введенный композитором в действие оперы в качестве «последнего из рабов», это типичный «маленький человек», который «если еще не каналья, то всегда к этому готов», – констатирует исследователь (А. Горелов). Наследник «подпольных героев» Достоевского, он являет свою нехитрую философию, и столь же нехитрые практические действия в полном согласии с психологией добровольного холуйства, оборачивающейся при благоприятных обстоятельствах торжествующим хамством – психологией толпы, корифеем которой он является. Задрипаный мужичонка – классический вариант трагифарсового шута, концентрат идеи «рабства и хамства». Неслучайно именно с этим образом связан сюжетный и драматургический перелом в развитии действия, которому предшествует изложение «теоретического кредо» Задрипанного – вышеприведенная пошлая интерпретация идеи равенства. Она же, как и трагифарсовый идеал «выделения из среды» путем наживы и преступления, – «точные опознавательные знаки» концепции лицемерия трагедии-сатиры.

Лицемерят в ней все. Дух предельной двойственности, обмана, фарсового шутовства буквально пронизывает атмосферу оперы. Юродствуют, каждый по-своему, отец и сын Измайловы (Борис Тимофеевич – как тиран, не имеющий ни предела, ни сопротивления своим прихотям, – см., например, сцену порки Сергея либо сцену «любовных вожделений»); Зиновий Борисович – как раб тирана, жестокий и жалкий одновременно: юродство у него, убогого от природы,

в крови). Юродствует трагифарсовый шут – Задрипанный, юродствуют гости на свадьбе во главе со своим корифеем – Священником.

Священник, лишенный стыда и совести, так же глумливо свершает трагифарсовый обряд славления молодых, как в свое время с циничными прибаутками отпевал почившего хозяина, – ибо все ему едино, что свадьба, что поминки. И не только ему, потому и превращается эта свадьба в поминки наяву. Юродствует полиция, куражась над жалкой забитой жертвой в сцене допроса; еще пуще юродствует она от известия о возможности пожить в богатом доме Измайловых. Юродствуют озлобленные каторжницы; юродствуют, издеваясь ли над слабым (сцена с Аксиньей), проклиная ли втайне сильного – а внешне изъявляя ему свою холопскую преданность (сцена прощания с хозяином) – челядь. Наконец, юродствует сама Катерина, отравленная ядовитыми парами всеобщего лицемерия, постепенно теряющая человеческий облик в извращенной атмосфере злого шутовства, гротескного смеха-глумления.

Но все это – ничто по сравнению с подлым и преступным юродством Сергея, в своем цинизме не имеющем себе равных. Образ этого корыстолюбца и подлеца, самого хищного из холопов, гораздо более страшен, чем откровенные враги Катерины – Измайловы, ибо Сергей – провокатор трагедии Катерины, *низменный двойник возвышенного образа ее любви*. С ним связаны трагифарсовые анакризы, характеризующие нравственные полюса концепции лицемерия: любовь-товар, деньги-душа, возлюбленный-хищник, любовь-преступление. Он – источник трагифарсовых мистификаций и превращений трагедии-сатиры, трагифарсовый *оборотень*.

Будучи «мертвым», Сергей имитирует «живое», для достижения своекорыстных целей искусно подменяя сущность видимостью. Будучи рабом, он, подделяваясь под Катерину, изображает статус свободной личности, статус того самого забытого в затхлой купеческой среде молодечества, по которому тоскует плененная душа Катерины, будучи духовно нищим, он имитирует несуществующие духовные богатства («А я человек чувствительный...» и т. д.), на свой лад цитируя классиков («Книги иногда дают нам бездну пищи для ума и сердца»). Опошленный вариант внутреннего конфликта, который приписывает себе Сергей, интригуя Катерину «глубинами» и «сложностью» мистифицированной «поэзии сердца», ловко прикрывая этим свой прагматический расчет, являет фарсовую пародию на главный признак психологической драмы П. Чайковского (например, внутренний конфликт Германа, который составляет *действительное* существо трагедии Катерины).

Идея лицемерия, персонифицированная методом фарсового двойничества, специфична для амбивалентности нового типа, что и было показано на примере системы фарсовых двойников сатиры-трагедии. В трагедии-сатире эта система значительно усложнена концентрацией всех средств сатирической поэтики на достижение итогового трагедийного качества. Разветвленная система фарсовых двойников в опере «Катерина Измайлова» опирается на трагифарсовую пару хозяин-раб (по этому принципу соотнесены образы отца и сына Измайловых). Та же модель в ее сниженном варианте отмечает соотнесение образов Сергея, волею судьбы получившего «счастливый билет» в «хозяева», и Задрипанного мужичонки («А чем я хуже?»). Эта пара основана на сходном принципе – хозяева-рабы, в силу чего возникают еще две пародийные пары двойников: Борис Тимофеевич-Сергей (альтернатива хозяин-раб обогащается здесь обывательской анакризой молодой-старый, удачливый-неудачливый любовник) и Зиновий Борисович-Задрипанная мужичонка (эта пара дублирует предыдущую в варианте «рабов», слабых, в то время, как и Борис Тимофеевич, и Сергей от природы – сильные хищники, хозяева жизни, а потому и хозяева судьбы Катерины).

Тема трагической женской судьбы, опошленной и униженной, также порождает две пары двойников: Катерина-Аксинья и Катерина-Сонетка; вторая является фарсовым вариантом первой с привнесением коллизии фарсового любовного треугольника, где Катерина – неудачливая соперница Сонетки. В итоге развенчания Катерины из купчих в каторжницы, из возлюбленной в ненавистные, героиня уравнивается с самой последней стадией люмпенства, обозначенной в опере – образом Задрипанного мужичонки. Катерина становится своеобразной «юродивой» мира каторги, горе-купчихой, антиличностью, объектом презрения и осмеяния самых жалких и убогих.

Карнавальному архетипу «антимира» в трагедии-сатире Шостаковича принадлежит важнейшая концепционная роль. Ибо «антимир» – воплощение мертвого, мистифицированного пространства и времени, условие изначально *гротескного* построения системы пространственно-временных координат, основанной на универсальном действии принципа несоответствия. Все, с чем мы столкнулись в «Носе», осуществляется за счет ретардаций, превращений, наложений, параллельного монтажа, сжатия и растяжения, наконец, концентрического развертывания пространственно-временной идеи.

Нечто аналогичное наблюдается и в «Катерине», хотя и не существует здесь без понятия «мир». В результате следует говорить о саморазвитии системы мир-антимир в данной опере, которая отражает общий путь эволюции образа главной героини.

«Мир» – это внутренний мир Катерины, потенциально свойственные ее натуре простодушие, искренность, жажда прекрасного, способность к любви. Поэтому так болезненно отзываются в душе героини *игры* в то, что ей дорого и близко: игра в искренность, патриархальность, игра в нравственные устои, наконец, игра в любовь, имеющая характер взрыва с соответствующим катастрофическим исходом. Три стадии развития концепции лицемерия разыгрываются на «территории» антимира: дом Измайловых, полицейский участок и каторга. Для всех трех характерны признаки редуцированной карнавальности: «относительность всего» (разумеется, невеселая!) – моральных устоев, человечности, личности как таковой – в условиях общества, где «живая кукла попирает своей пятой живого человека» (М. Салтыков-Щедрин).

Редуцируется и идея антиодежд, в карнавальной поэтике связанная с идеей Обнажения, голытьбы. Как мы помним, в ` сатире-трагедии этот мотив был связан с саморазоблачением сатирического персонажа. Тот же смысл имеет он и в трагедии-сатире, будучи связан с развенчанием низменной Видимости и вскрытием ее трагедийной Сущности.

Окончательное демаскирование Сергея на каторге – это ситуация «голого короля», целенаправленная на трагический исход. Тот же принцип наблюдаем последовательно на всех этапах оперы с очевидной тенденцией его сгущения к концу. Неслучайно первая фаза развития антимира (в доме Измайловых) завершается развернутой сценой «юродивого Мценского уезда» – Задрипанного, действующего в классическом «нулевом» (то есть кризисном) пространстве антимира – между славой и уничтожением Катерины. Его «пьяная» песня, видимостью которой является типичное карнавальное осмеяние мира, дурачество, шутовство, страшна своей рабской и хамской сущностью. Так же, как страшны «антиодежды» Нигилиста – существа, состоящего из патологического страха, мертвеющего перед силой разнузданного хамства (как некогда Цирюльник Иван Яковлевич из «Носа»). Все действие в полицейском участке – сплошное раз-облачение, венчающееся сценой доноса, где «справедливость» устанавливается способом, столь далеким от благородных деяний средневековых блаженных.

Неслучайно последней стадией развития концепции лицемерия оказывается каторга (которая вообще является концентрацией всех признаков антимира). Здесь, кроме центральной идеи всеобщего развенчания, мотив антиодежд массированно и натуралистически преломлен в его буквальном значении, воплощаясь в антиматериалах одежд каторжан (модификация рогожи, лыка, тряпья в этой ситуации – шерстяные чулки Катерины).

Не только антиматериалы и антиодежды, но и «антиповедение» характеризует трагедийно-гротесковый *le monde a l'envers*. Идеи антимира – святотатство, разврат, предельный натурализм (М. Бахтин пишет – «трусобный натурализм») окрашены грубым фарсовым колоритом в сценах Сергея и Сонетки – апогее пошлости и наглого, откровенного хамства. Тем же характерны все узловые проявления «звериного в человеке» – сцены-скандалы, череда сцен насилия, длящихся от первой оперы ко второй. Вспомним хотя бы типичнейший пример карнавального растерзания (растерзания в буквальном смысле!) – сцену порки Сергея, с ее откровенным колоритом средневековых кровавых представлений в духе Ивана Грозного. Гротескными скандалами, типичными дostoевскими «карикатурами катастрофы» (выражение Вяч. Иванова) являются обе сцены убийства, и даже картина свадьбы – свадьбы-развенчания, свадьбы-отпевания. Как и в «Носе», карнавальная идея коллективного безумия «Катерины» – это безжалостное и безнаказанное глумление большинства над меньшинством, сильных – над слабыми.

Антимир – мир спутанных отношений, мир скитаний. В «Носе» – странствия майора Ковалева в поисках «утраченного Идеала» («возвышенный» эквивалент изменной части тела). В «Катерине» – «мир страданий» на пути опознания преступления, странствий по «морю бед», которые разомкнуты пространственно-временными пределами девятой картины. Это – важнейший переломный момент концепции: выход из стен душного измайловского дома, неволи купеческого быта на широкие просторы русской природы (столь же суровые, как и жизнь каторжан), от одиночества – к людям, пусть и несчастным, как героиня.

Несмотря на парадоксально максимальное сгущение, «сжатие пространства лицемерия» ведет к прорыву из «антимира» в «мир», к возвращению утраченной сущности; ценой безмерных страданий достигается покаяние и очищение преступной души. В максимально-напряженном, кризисном времени, героиня изживает свою трагическую ошибку. Определенного рода философский универсализм видится нам

также в той степени обобщения, которое возникает в связи с образом Старого каторжанина – впервые в опере появившегося трагедийно-возвышенного образа народа. Совпадающая с духовным очищением Катерины фаза развития линии народа имеет прямое отношение к идее Воскрешения – не только Катерины, но и русского народа, России, русской души. «Я очень склонен уверовать, что наш народ такая огромность, что в ней уничтожатся, сами собой, все новые мутные потоки, если только они откуда-нибудь выскочат и потекут» [18, с. 146], – такова Достоевская идея трагедийного катарсиса оперы Шостаковича.

Сравнив фазы гротескного развития в операх «Нос» и «Катерина Измайлова», отметим трехэтапность их структуры, обусловленную действием противоречия Возвышенного-Низменного в пределах центральной монолинии. В результате карнавальных взаимоперемещений традиционных гротескных «верха» и «низа» образуются две разнонаправленных концепционных «дуги» сатиры-трагедии и трагедии-сатиры. Монодрама Катерины, обличающей и обличаемой, выглядит во времени развертывающейся, как Возвышенное (Катерина-жертва)-Низменное (Катерина-преступница) – Возвышенное (Катерина-жертва, трагический катарсис). Псевдомонодрама Ковалева по аналогии есть сопоставление псевдоВозвышенного (Ковалев с носом)-Низменного (Ковалев без носа) – «Возвышенного» (Ковалев с носом, сатирический катарсис). В первом случае – глубокая логика становления трагедийного конфликта через полюса человеческой нравственности, человеческой психики, человеческого чувства; во втором – становление конфликта сатирического, характерного выделением внешних, чисто формальных признаков действия, подменой его сущности видимостью. Но далее – раздвижением границ Видимости с тем, чтобы открыть за ними глубину Сущего. Как было показано, монодрама и псевдомонодрама, обобщаясь концентрическим развертыванием конфликта личность-общество, становятся способом определения социального диагноза болезни личности и общества. Однако при этом итоги становления двух этапов обличительной концепции Шостаковича различны, что очевидно при сравнении трагедийного катарсиса «Катерины» с его возвышением истинной человечности и сатирического катарсиса «Носа» – с его обывательским счастливым концом, демонстрирующим механику возврата «якобы к исходному». Финалы двух опер Шостаковича выступают как несовместимые – полюса бесчеловечного и человеческого, видимости и сущности, сатиры и трагедии... Такова «открытая структура большого диалога» гротескной концепции

Шостаковича – выдающейся социально-философской концепции нашего времени, которая сегодня обретает всё новые смыслы.

Примечания:

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М: Сов. Россия, 1979. 318 с.
2. Бекетова Н. Концепция национального самосознания в русской музыке. К проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Ч. 1. Музыкальная семиотика: история и методология науки. Астрахань: 2006. С. 196-205.
3. Бекетова Н. О гротесковой специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра. Сб трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 96. М., 1988. 148 с.
4. Бекетова Н. От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции. Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 49-72.
5. Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (к проблеме содержания гротескной концепции) // Вопросы музыкального содержания. Вып. 136. М: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 126-145.
6. Бекетова Н. Смех Прокофьева // Музыкальная летопись. Вып. 13. Краснодар: Изд-во КГИК, 2023. С. 72-84.
7. Бекетова Н. Типы обличительных концепций Прокофьева и Шостаковича // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. М., 1987. С. 65-80.
8. Бекетова Н. Чайковский и трагедия-сатира XX века: «преступление и наказание» // Культурная жизнь Юга России. 2020. №2. С. 14-22.
9. Бекетова Н. Чайковский и трагедия-сатира XX века: метафизика зла (статья 2) // Культурная жизнь Юга России. 2020. №3. С. 9-14.
10. Бобровский В. Симфоническая опера // Советская музыка. 1964. №4. С. 4-49.
11. Бретаницкая А. О музыкальной драматургии оперы «Нос» // Советская музыка. – 1974. №9. С. 40-53.
12. Герцен А. ПСС: В 30 тт. Т. 9. М: Наука, 1956.
13. Герцен А. Русский народ и социализм // Герцен А. Соч.: Т.2. М: Искусство, 1986.
14. Григорьева Г. Первая опера Шостаковича «Нос» // Музыка и современность. Вып. 3. М: Музыка, 1965. С. 68-103.
15. Гуревич А. К истории гротеска. «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 34. 1975. №4. С. 317-327.
17. Достоевский Ф. Бесы / Достоевский Ф. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. М.: Гослитиздат, 1957.
18. Достоевский Ф. Дневник писателя. М.: Современник, 1989. 555 с.
19. Житомирский Д. Из впечатлений минувших лет // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: 1976. С. 175-178.
20. Козинцев Г. Пространство трагедии // Козинцев Г. Собрание сочинений. Т. 4. Л.: Искусство, 1984. 266 с.
21. Лосев А. Два мироощущения. Из впечатлений после «Травиаты» // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
22. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 526 с.
23. Сабина М. Заметки об опере «Катерина Измайлова» // Дмитрий Шостакович. Сб. ст. М.: 1967. С. 132-166.

*Безниско Оксана Николваена
Амбарцумян Лилия Тиграновна
(Россия, Краснодар)*

**ФОРМИРОВАНИЕ АНАЛИТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧИНАЮЩЕГО
ПИАНИСТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ**

Аннотация. В статье подчеркивается роль дисциплины «Фортепианный ансамбль» для исполнительской культуры музыкантов; анализируются подходы к формированию аналитических навыков у начинающих пианистов в системе школа-колледж-вуз с позиций отечественного музыкознания; обобщены исследования в области музыкальной педагогики, а также работы, посвященные деятельности известных крупнейших пианистов, создавших собственные фортепианные школы; выделен ряд эффективных условий развития аналитической способностей будущих исполнителей на разных этапах системы профессионального музыкального образования.

Ключевые слова: аналитический навык, исполнительская культура, фортепианный ансамбль, музыкальная педагогика, начинающие пианисты.

*Beznisko Oksana N.
Ambartsumyan Liliya T.
(Russia, Krasnodar)*

**BUILDING ANALYTICAL SKILLS IN THE BEGINNER'S
PERFORMANCE CULTURE PIANIST IN A PIANO ENSEMBLE
CLASS**

Abstract. The article emphasizes the role of the “piano ensemble” discipline for the performing culture of musicians; approaches to the formation of analytical skills among beginning pianists in the school-college-university system are analyzed from the perspective of domestic musicology; research in the field of music pedagogy is summarized, as well as works devoted to the activities of famous major pianists who created their own piano schools; a number of effective conditions for the development of analytical abilities of future performers at different stages of the professional music education system have been identified.

Keywords: analytical skill, performing culture, piano ensemble, music pedagogy, beginning pianists.

Главной задачей освоения аналитических навыков в исполнительской культуре начинающего пианиста является более глубокое познание явлений музыкального искусства, музыкального произведения, в частности. На раннем этапе обучения исполнительскому искусству, в музыкальных школах, школах искусств необходимо наметить ключевые понятия, способствующие развитию музыкально-аналитических навыков, необходимых будущему музыканту на этом этапе обучения.

Можно сказать, что термин «аналитический навык» несет универсальное начало, символизирует навык человеческого познания. Музыка, окружающая быт человека, воспринимается слухом ежедневно. Аудиосфера человеческого бытия вызывает у индивидуума ее восприятие, переработку, анализ, оценку.

Развитие способности к слуховой аналитике сейчас необходимо как никогда. В этой связи вспоминается еще одна важная для сегодняшнего образования и современной культуры проблема, ставшая предметом обсуждения в педагогическом сообществе: повышение аналитической способности обучающихся как основы их самостоятельной учебной деятельности.

В классе фортепианного ансамбля педагогом-музыкантом воспитывается чувство ритма и формы, уделяется внимание развитию технических навыков, необходимых как для сольного, так и для ансамблевого исполнительства.

Различным сторонам вопроса в формировании музыкально-аналитических навыков в классе фортепиано и фортепианного ансамбля посвящены работы Э. С. Алешинной [1], Н. М. Гариповой [2], Н. В. Калашниковой [3], О. Е. Свирской [5], Д. С. Сомова [7], Н. И. Чиняковой [8] и др. Анализ исследовательских работ в области фортепианной педагогики, музыкального образования показал, что вопросам формирования исполнительской культуры у школьников уделяется значительно меньше внимания в силу юного возраста музыкантов. В основном, исследования касаются профессиональной подготовки музыкантов. Это работы Е. А. Мелешкиной, А. В. Жилиной [4], Л. А. Скороход [6].

Аналитические навыки в отечественной музыкальной педагогике рассматриваются как практические музыкальные способности, относящиеся к проявлениям профессионального музыкального

интеллекта. Как и категория музыкальной формы, музыкальное мышление имеет два значения: в широком смысле слова это осознание процесса созидания и восприятия музыки; в узком смысле музыкальное мышление рассматривается как ряд музыкальных способностей, включая музыкально-аналитические навыки. Нами выявлены специфические особенности мыслительных операций музыканта, к числу которых отнесены: слухообразная природа музыкального мышления; единство аффекта и интеллекта в процессе аналитической деятельности; многофункциональный характер аналитических способностей; сопряженность проявления природных аналитических качеств и их личностно-ориентированного развития в ходе музыкального обучения; взаимовлияние интуиции и сознания. Особое внимание уделяется педагогическому аспекту развития аналитических способностей, что обусловлено недооценкой значимости проблемы интеллектуального развития исполнителя в массовой музыкальной педагогике.

Обобщая суть различных исследований в области музыкальной педагогики, а также работ, посвященных деятельности известных крупнейших пианистов, создавших собственные фортепианные школы, можно выделить ряд эффективных условий развития аналитической способностей будущих исполнителей на разных этапах системы профессионального музыкального образования:

1. В вузе – это совершенствование навыков анализа содержания и формы произведения, системы музыкально-выразительных средств в тесной связи с музыкально-исполнительской практикой; использование в процессе профессиональной подготовки современных достижений исполнительско-педагогической аналитики, значительно обогатившей структурно-содержательные аспекты исполнительского анализа музыкального произведения.

2. В колледже – это активное применение в процессе становления музыканта методов проблемного и интерактивного обучения, направленных на развитие творческой инициативы в решении задач исполнительской интерпретации; опора на ведущие принципы музыкально-исполнительской дидактики (связь теории с исполнительской практикой, единство эмоционального и рационального, взаимосвязь врожденных способностей и процесса их развития).

3. В школе – решающее значение педагогического сопровождения в совершенствовании аналитической деятельности.

Аналитические способности – это способность применять когнитивные механизмы при освоении нового материала, использовать аналитические операции, такие как сбор, агрегирование и идентификация; классификация, сравнение и обсуждение. Аналитические способности представляют собой умение накапливать теоретические знания, навыки, основанные на логическом мышлении и способности к систематизации, интерпретировать информацию, а также преобразовывать полученную информацию на новый уровень высшей теории

Не вызывает сомнения утверждение исследователей о том, что аналитические способности невозможно развить без приобретения новых знаний; что развитие аналитических умений осуществляется при освоении теоретического материала и выполнении практической деятельности, при этом происходит мысленная систематизация полученной информации.

Процесс развития музыкально-аналитических способностей – сложный и длительный, выстраиваемый в системе многоуровневого музыкально-профессионального образования. В музыкальной школе, когда ребенок только начинает интересоваться музыкой, педагогу важно заинтересовать ученика, личным примером исполнения демонстрируя отношение к музыкальному искусству, характеру и содержанию исполняемого произведения. Уже в этот период под руководством педагога осуществляется формирование аналитических умений: способность анализировать, выявлять закономерности, выделять главное, сопоставлять объекты и явления.

В колледже, среднем профессиональном звене уже развитые на этом уровне аналитические способности позволяют рассматривать возникающие проблемы как исследовательскую задачу, например, определять цели и этапы достижения целей, планировать все оперативные процессы, прогнозировать будущие результаты. Все это приводит к развитию у учащихся самостоятельного, осмысленного и критического мышления.

Третий этап связан с обучением в высших учебных заведениях. Особенное значение имеет развитие профессионального мышления студентов на основе аналитических способностей, это имеет ценное значение в профессиональном образовании. Обучение в высшем учебном заведении позволяет студентам специализироваться в деятельности, методах анализа, возникающих при умении делать выводы и сравнивать. Эффективное развитие аналитических

способностей студентов возможно только при включении задач исследовательского типа для самостоятельного поиска решений в учебном процессе.

Тема формирования аналитических навыков является одной из важных составляющих в мире музыкального образования. Эти навыки формируются, начиная с младших классов в соответствии с такими основными принципами музыкальной педагогики как последовательность, постепенность и доступность в обучении.

Однозначно, преподаватель должен точно знать цель и перспективу выработки тех или иных навыков и четко представлять, на каком «этапе развития» находится группа в целом и отдельно каждый ученик для того, чтобы, накопив определенную базу знаний и умений, дети пришли в старшие классы достаточно подготовленными к более трудному теоретическому и практическому материалу.

Б. Асафьев считал, что организация занятий музыкой предполагает определенную структуру, а также последовательность, логику совместных действий учителя и обучающихся при знакомстве с тем или иным музыкальным произведением. Этот метод включает в себя следующие этапы:

1) постановка вопроса (тема урока – изучение какого-либо стиля, жанра, композиторского наследия);

2) формулировка конкретного задания перед прослушиванием (интеллектуально-слуховая «настройка»);

3) прослушивание одного или нескольких сочинений в их сопоставлении (возможно нескольких фрагментов, музыкальных тем с целью выявления их зерна-интонации, в соответствии с определением музыки Б. Асафьевым как «искусства интонируемого смысла»), переживание собственного эмоционального состояния, вызванного музыкой, рефлексия;

4) вербализация своих ощущений, переживаний, впечатлений от музыки, этап устных высказываний школьников по поводу услышанной музыки, диалог и повторное слушание;

5) интуитивно-образное определение стиля в самом общем плане (старинная или современная музыка, национальная принадлежность, народная или авторская, относящаяся к конкретному времени, эпохе, стране);

6) заключительное прослушивание с окончательным резюме педагога или того, кто выбирается из класса в качестве ведущего (эксперта) на данном занятии.

Педагог фортепиано в процессе занятия мотивирует прослушивание музыкального произведения красочным рассказом, раскрывая смысл интонационного потока, он касается вопросов, относящихся к музыкально-языковым особенностям (избранных средств музыкальной выразительности), своеобразия музыкального образа, жанра произведения и его стилевой особенности. Благодаря данному аналитическому подходу у учеников формируется интерес и навык постигать музыкальное произведение в тесной связи целого и частей, слушая, воспроизводя и одновременно понимая художественный образ авторской идеи и средств воплощения. Благодаря таким занятиям, будущие музыканты обретают хорошую базу для накопления опыта слушания и аналитического восприятия музыки.

Существуют два метода, предполагающие музыкально-аналитическую деятельность обучающегося, которые раскрывают звуковые образы произведений и экстрамузыкальные ощущения. Это методы ассоциативного и семантического дифференцирования. Метод ассоциативного тренинга предполагает постепенное освоение интонационной лексики и направлен на ассоциативные механизмы восприятия музыкального слуха и мышления. Такой метод основан на повторях подобных заданий. Обращение к данному методу позволяет использовать в процессе обучения междисциплинарный подход, показывать связи музыки с литературой, живописью, скульптурой, архитектурой и т.п.

В чем же заключается сущность метода семантического дифференцирования в музыкально-исполнительской деятельности? В процессе прослушивания произведения, либо его исполнения, ученик может попытаться дать характеристику какому-либо средству музыкальной выразительности. Например, какой-либо определенный аккорд является мягким, либо наоборот жёстким, колючим или гладким. Предлагается найти своё обозначение, которое учащийся считает более подходящим. Допустим, чистая квинта может представиться «бесцветной, пустой или гладкой», а пунктирный ритм слышаться более «активным, резким, пружинистым». Этот метод крайне эффективен при изучении аккордов, так как это также относится к операциям звукового анализа. Например, тритон может звучать для многих «унылым и вопросительным», нонаккорд – «парящим, зависшим», уменьшенный септаккорд – «напряженным, сосредоточенным», а малая секста – лирической. Конечно, ассоциативный ряд может представляться всем совершенно разным и

даже диаметрально противоположным. Однако разность мнений в работе никак не будет влиять на работу, так как здесь заложена более глубинная дидактическая задача, а именно, активизация слухового внимания и закрепление осваиваемого элемента музыкального языка в музыкальном сознании.

Педагог, учитывая широкий спектр профессиональных возможностей в классе ансамбля должен знать конкретные задачи в работе с дуэтами, а именно: развитие у учащихся навыков дуэта, систематическая отработка некоторых навыков совместного общения: формирование чувства личного контроля; способность прогнозировать цели партнера; создать динамический и структурный баланс; развивать мыслительную деятельность учащихся на основе методов анализа, интеграции и самостоятельного решения задач знаний, умений и навыков, приобретенных во время игры в фортепианном ансамбле; участвовать в различных творческих мероприятиях (концертах, конкурсах, тематических вечерах и т. д.), развивать постоянный интерес студентов к совместному созданию музыки; развивать вкус к музыкальному искусству, расширять репертуар оригинальными произведениями для фортепианного ансамбля, транскрипциями симфоний и классических произведений; развивать у студентов музыкальное мышление, изучая произведения разных стилей и периодов, узнавать новые стороны творчества известных композиторов и приобретать опыт работы с мелодиями. Эмоционально-психологическая среда строится на взаимном доверии, что способствует эффективности занятий, общению преподавателей и учащихся, взаимопониманию сообщества, успешному выступлению на музыкальной сцене.

Целью преподавателя в классе ансамбля является донести учащимся специфику ансамблевого исполнительства и развить культуру художественного исполнения музыкальных шедевров, входящих в репертуар исполнения. Многие композиторы считают камерную музыку одной из ведущих направлений цикла специализации в системе профессионального образования, определяющих подготовку будущих музыкантов.

Ценностью этого курса является образовательный вектор и эффективность в развитии основных профессиональных навыков и личности будущих музыкантов во время учебы. Кроме того, исполнение камерной музыки является очень эффективным способом развития музыкального вкуса, познания его сущности и природы, развития

личностных, мотивационных и интеллектуальных способностей обучающихся. Исследователи отмечают, что принцип создания системы ценностных ориентаций в музыке и музыкальном образовании следует рассматривать как процесс восхождения к ценностям индивидуальной музыкальной культуры, поиска и понимания их ценности. Поиск – это процесс, способствующий обогащению, развитию, расширению кругозора музыкальной культуры и образовательной потребности личности, являющийся универсальным механизмом, направляющим ее, развивающий личностную мотивацию к профессиональной самореализации». Обучаясь по ансамблевой программе, музыканты *развивают* фундаментальные качества, которыми должен обладать начинающий пианист:

- понимание стиля, содержания и жанра музыкальных произведений;

- умение анализировать развитие музыкального образа и понимать функцию каждой части в данном процессе;

- слуховой самоконтроль;

- высокая художественная культура;

- воображение, творческое и художественное мышление;

- творческие коммуникативные навыки внутри команды.

С целью обогащения мастерства и культуры, педагог при выборе музыкальной программы в классе ансамбля, должен строить урок с постепенного освоения технических сторон ансамблевой игры. Таким образом, выбор произведений должен состоять из постепенной градации освоения технической интерпретации музыкальных произведений

В настоящее время в системе детских музыкальных школ и детских школ искусств наблюдается тенденция постепенного отказа от музыкального образования как общей профессии. Осознавая приоритет общей цели музыкального развития учащихся, необходимо изменить структуру и стиль работы учителей, переосмыслить роль и положение фортепианного ансамбля, особенно в подготовке детей раннего возраста. Большой воспитательный потенциал имеет искусство совместного музицирования. Благодаря способности учеников вместе создавать звуковые ландшафты, исполнение ансамбля открывает начинающим пианистам увлекательную сторону музыкального мира. Игра в ансамбле знакомит детей старшего возраста с различными стилистическими направлениями истории мировой музыкальной культуры и тем самым способствует развитию музыкальной мысли. Юные пианисты могут

поделиться своим опытом выступления, учась у своих сверстников. Игра в ансамбле развивает культуру звукоизвлечения, совершенствует тембровый слух, развивает способность распознавать разные пласты фактуры. Овладение различными нюансами, чувством ритма, приемами фортепианной игры развивает профессиональные, выразительные и технические навыки ансамблистов.

Процесс исполнения ансамблевой музыки способствует развитию умения читать ноты с листа, что необходимо профессиональным пианистам. Изучение симфонических, оперных и камерных транскрипций мировой классики на занятиях по фортепиано обогащает музыкальный «багаж» учащихся и формирует основу мысленной интонации, необходимой для чтения с листа. Путем включения в учебную деятельность метода ансамблевого музицирования преодолевается «идеология солиста», доминирующая на сольных занятиях по фортепиано.

Между музыкантами создаются благоприятные условия для творческого общения, формируются исполнительские (а, зачастую, и чисто человеческие) отношения, развивается способность к компромиссу в совместной деятельности. Игра в сообществе развивает важные личные качества, такие как взаимопонимание и взаимная ответственность, и учит находить баланс между своей личностью и личностью партнера. Фортепианный ансамбль – идеальная форма создания музыки для неокрепшего и неустойчивого разума. «Чувство товарищества», возникающее в результате близости партнера по игре, может существенно снизить уровень сценического напряжения. Иногда это единственная возможность для таких студентов выступить на публике. Наконец, фортепианный ансамбль при грамотном педагогическом подходе может стать незаменимой творческой формой взаимодействия молодых музыкантов.

Знание широких профессиональных возможностей предмета «Фортепианный ансамбль» ставит четкие цели перед преподавателем, работающим с дуэтами: развивать у учащихся культуру навыков дуэтной игры путем систематического формирования определенных навыков ансамблевого взаимодействия и чувства личного контроля; способность прогнозировать цели партнера; создание динамичного и структурированного баланса; развивать интеллектуальную деятельность учащихся на основе анализа и интеграции знаний, умений и навыков, приобретенных в ходе игры в фортепианном ансамбле, самостоятельного подхода к решению исполнительских задач; создание

группового сплочения, участие в различных творческих мероприятиях (концерты, конкурсы, тематические вечера и т.п.), формирование устойчивого интереса учащихся к созданию ансамблевой музыки; развивать художественный вкус музыкантов путем расширения репертуара за счет оригинальных произведений для фортепианного ансамбля, а также транскрипций классических симфоний и опер; развитие музыкального мышления учащихся путем изучения произведений разных стилей и эпох, приобретения опыта интонирования при ознакомлении с новыми сторонами творчества уже известных композиторов; эмоционально-психологическая атмосфера, основанная на взаимном доверии, что способствует эффективности уроков, общению преподавателей и учащихся, взаимопониманию партнеров по сообществу и успешному сценическому исполнению музыкальных произведений; формирование и развитие навыков зрительного чтения; создание необходимых условий для реализации потребностей творческого общения студентов.

Исполнение ансамблевой музыки на уроках фортепиано – это прекрасная форма деятельности, которая не только приносит радость совместного творчества, но и способствует реализации принципов развивающего обучения. Интерес детей к ансамблевой деятельности возникает благодаря тому, что удовлетворяются их потребности в общении, а также их совместная работа для достижения результата.

Действительно, создание полноценного дуэта – сложная задача и этот процесс занимает много времени. Но вместе с тем благотворно влияет на формирование аналитических навыков и профессиональные качества будущего музыканта в целом. Еще приятнее видеть положительные результаты, когда учащиеся впервые ощущают удовлетворение от совместной работы, счастье общей мотивации, общих усилий и взаимной поддержки. В результате структурно продуманных уроков значительно улучшаются технические и музыкальные способности, появляется свобода и мастерство, возрастает стремление к профессиональному самосознанию.

Примечания:

1. Алешина, Э. С. Формирование аналитических навыков учащегося в процессе изучения музыкального произведения в классе фортепиано // Научные исследования и современное образование. Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. Редколлегия: О. Н. Широков [и др.]. – 2018. – С. 55-57.
2. Гарипова, Н. М. Развитие креативности в процессе аналитико-слуховой музыкальной деятельности // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 218-221.

3. Калашникова, Н. В. Формирование навыков целостного восприятия музыкального произведения в профессиональном образовании музыканта-исполнителя // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 94. – С. 107-111.
4. Мелешкина, Е. А., Жилина, А. В. Формирование исполнительской культуры музыканта в процессе профессиональной подготовки // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2019. Т. 18. – № 1 (150). – С. 150-157.
5. Свирская, О. Е. Формирование интонационно-аналитических навыков в фортепианном классе // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 3 (46). – С. 85-87.
6. Скороход, Л. А. Исполнительская культура начинающего пианиста: исторический аспект и роль фортепианной музыки в музыкально-эстетическом воспитании обучающихся // Образование и воспитание. – 2022. – № 1 (37). – С. 36-39.
7. Сомов, Д. С. , Максимюк, Е. Н. Возможности музыкальной деятельности, способствующие развитию аналитических умений у старших школьников на уроках музыки в липецких школах // Региональная культура как компонент содержания непрерывного образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 70-летию ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского. – 2019. – С. 214-218.
8. Чинякова, Н. И. Значение аналитической деятельности обучающихся в системе непрерывного музыкального образования // Гуманитарные науки и образование. – 2014. – № 4 (20). – С. 71-75.

Бондарчук Павел Игоревич
(Япония, Осака)

СОВРЕМЕННЫЙ ПРОЦЕСС ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЯПОНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФЛЕЙТЫ СЯКУХАТИ

Аннотация. Японская классическая флейта *сякухати* широко известна во всём мире и находит своё практическое применение на мировой академической сцене с начала XX века. Однако до настоящего момента такие базовые понятия как изготовление и строение современного инструмента всё ещё нуждаются в освещении, так как строение *сякухати* и органологические характеристики не окончательно зафиксированы, хотя в настоящее время они представляют собою совокупность чётких правил. Используя современные издания и материал, собранный в 2023 г., будет освещён процесс изготовления инструмента и его основные характеристики.

Ключевые слова: японская классическая музыка, японская классическая флейта, сякухати, изготовление, мадакэ.

Bondarchuk Pavel I.
(Japan, Osaka)

MODERN PROCESS OF MAKING A JAPANESE CLASSICAL SHAKUHACHI FLUTE

Abstract. The Japanese classical flute, *shakuhachi*, is widely known throughout the world and has found practical application on the global academic musica stage since the early 20th century. However, until now, fundamental concepts such as the manufacturing and structure of the modern instrument still require illumination, as the structure of the shakuhachi and its organological characteristics are not definitively fixed, although they currently represent a set of clear rules. Using modern book resources and materials collected in 2023 in Japan, the process of making the instrument and its basic characteristics will be illuminated.

Keywords: japanese classical music, japanese classical flute, shakuhachi, manufacturing, madake.

История японской классической флейты *сякухати* насчитывает более 12 веков. Разумеется, за столь продолжительное время конструкция инструмента и сфера его применения прошли долгий путь – начиная от использования в придворной музыке *гагаку* и заканчивая современными произведениями для *сякухати* и оркестра. Богатые тембральные характеристики, широкий диапазон создают возможность применения практически с любыми инструментами европейской традиции. Стоит всё же отметить, что это стало возможным только благодаря доведенному до совершенства процессу изготовления, который в полной степени раскрывает возможности материала и конструкции флейты.

Несмотря на то, что *сякухати* используется в диапазонах с основными тонами от *соль* малой октавы до *ля* первой (33-80 см), наиболее распространённым вариантом является инструмент длиной с 54,5 см с основным тоном *ре* первой октавы. Визуальное устройство инструмента крайне простое: звукообразующая вставка *утагуги* (歌口 яп.) и пять отверстий, четыре из которых находятся на лицевой и одно – на обратной стороне. Внутренняя часть канала и процесс его формирования представляет наибольший интерес, и в данной статье мы рассмотрим основные этапы современного процесса изготовления, которые позволяют данной конструкции раскрыть свой потенциал и создать инструмент, который полностью удовлетворяет современным требованиям исполнительского мастерства.

Первым этапом является тщательный выбор и приготовление заготовки. Несмотря на растущую популярность современных материалов, *сякухати* изготавливается только из бамбука сорта *мадакэ* (真竹 яп.). Другие материалы не могут в полной мере удовлетворить требования профессиональных исполнителей.

Поиск заготовки начинается в прохладное время, как правило, это происходит, начиная с ноября. Для изготовления используется корневая часть, на которой с максимальной точностью высчитывается количество узлов, так как на современных *сякухати* оно, за редким исключением, составляет семь. Первые два отверстия флейты находятся между четвёртым и пятым узлами, остальные три – между пятым и шестым соответственно. После выбора заготовки происходит выкорчевывание из земли. Каждая из заготовок всегда извлекается вместе с корневой частью, которая является неотъемлемой частью *сякухати*, впоследствии корни оmyваются, и будущий инструмент в течение месяца высушивается естественным образом в месте, которое лишено воздействия прямых солнечных лучей, дождя и других неблагоприятных факторов.

Второй этап *абра-нуки* (油抜き яп.) заключается в испарении масел из заготовки, это происходит над небольшим пламенем, в итоге цвет заготовки меняется от зеленоватого к светло-жёлтому, впоследствии ствол хранится минимально около двух месяцев при комфортном температурном режиме и влажности, которые не будут способствовать возникновению ни плесени, ни заставят трескаться. Идеальный минимальный срок хранения на данном этапе составляет около года, ибо в этом случае можно будет надеяться на благородное и богатое звучание изготовленного инструмента. Разумеется, чем старше заготовка, тем большую ценность она может представлять.

Бамбук не всегда прорастает идеально ровно, поэтому часто приходится прибегать к технике *тамэнаоси* (ためなおし яп.), которая позволяет исправить неровности и сделать флейту максимально ровной. Для этого используется специальное приспособление, состоящее из деревянной опоры и двух веревок. Бамбук нагревается на медленном огне, используя рычаг, достигается необходимая форма и при помощи вентилятора заготовка охлаждается, сохраняя заданную форму. Данный процесс является третьим этапом, но иногда он не входит в общий алгоритм изготовления.

Сякухати изначально изготавливалась из цельной заготовки и никогда не разделалась надвое, но только когда внутренний канал стал

формироваться при помощи специальной пасты и покрываться лаком изнутри. Поэтому четвертый этап включает в себя разделение инструмента на две части и изготовление втулки, которая их будет соединять. Подобная конструкция позволяет не только упростить процесс изготовления, но и в случае с флейтами больших размеров упростить процесс транспортировки.

Пятый этап – это определение центральной линии *сякухати*, на которой будет выстроена линия лицевых отверстий. И впоследствии мастер переходит к очистке внутреннего канала, во время которого удаляются внутренние перегородки, располагающиеся на узловых частях бамбука. После канал зачищается, достигается максимальная однородность и гладкость. Таким образом, поверхность подготавливается для дальнейшей обработки.

Шестой этап является одним из самых главных, – это формирование *утагути*. Для этого производится разметка и срезается часть под небольшим углом с крайнего, некорневого участка заготовки, формируется углубление и используя вставку из рога буйвола или слоновой кости, завершается изготовление *утагути* в виде полумесяца для школы Тозан (都山 яп.) или же трапеции для школы Кинко (琴古 яп.). *Утагути* – одна из самых чувствительных частей флейты *сякухати*, которая отвечает за формирование звука, контроль звуковысотности, динамики. В дальнейшем поверхность вставки и заготовки тщательно обрабатывается и достигается максимальная гладкость.

Переходя к одному из главных этапов – формированию отверстий, стоит отметить, что это один из немногих, который сложно исправить в случае ошибки. Используя специальную линейку, соответствующую текущей длине инструмента, производится разметка расположения отверстий карандашом и при помощи тонкого шила формируются небольшие отверстия для дальнейшего сверления. Размер всех отверстий практически идентичный, за исключением третьего (отсчёт ведётся, начиная от корневой части).

Если бы мы говорили о *фукэ-сякухати* (普化尺八 яп.), то после следовала бы тонкая настройка инструмента, и это было бы крайним этапом. Однако в настоящее время на профессиональной сцене используются только *сякухати* с сформированным и обработанным каналом, лишь за редким исключением ради исполнения одного или нескольких произведений в концертной программе используются инструменты *дзинаси* (地無し яп.). Поэтому восьмой ступенью

становится именно заполнение канала при помощи специальной пасты *дзи* (地 яп.). Этот процесс проходит в несколько этапов, так как нужно учитывать время высыхания, и каждый раз проводятся корректировки внутреннего канала *сякухати* при помощи пасты. Как правило, паста наносится, формируется и корректируется до четырёх-пяти раз. Именно благодаря пасте, инструмент обретает приятную тяжесть, например некоторые флейты нижнего регистра достигают веса около 770 граммов и больше. Поверхность внутреннего канала играет большую роль и отвечает за то, каким образом будет откликаться инструмент, как будет звучать и какой характер будет иметь в целом.

После того, как канал сформирован при помощи пасты, он покрывается японским лаком *уруси* (漆 яп.). Особенность данного лака заключается в специфике работы с ним, так как в невысохшем состоянии он очень токсичен и при соприкосновении с кожей вызывает ожоги. Подобная характеристика лака позволяет предохранить канал *сякухати* от влаги, насекомых и других разрушительных воздействий окружающей среды.

Завершающим этапом служит тонкая настройка инструмента в соответствии с $A=442\text{Hz}$. В результате, мы получаем инструмент с диапазоном в три октавы, устойчивый к незначительным перепадам температуры, визуально представляющий собою произведение искусства и способный прослужить практически столетие при должном уходе и сервисе.

Проблематика изготовления заключается в том, что на данный момент самому молодому профессиональному изготовителю *сякухати* 38 лет и в ближайшее время последователей нет, что ставит под угрозу не только появление новых инструментов, но и исчезновение нюансов методики изготовления *сякухати*, поскольку академических знаний для освоения всех этапов недостаточно. Это искусство, изучение которого требует как минимум десятилетий.

К сожалению, появление новых материалов, процессов изготовления инструментов, таких как, например, 3D-печать упрощает создание инструментов, но данные *сякухати* не могут быть использованы в профессиональной деятельности и в Японии используются исключительно при проведении мастер-классов, лекций, направленных на практическое знакомство с инструментом, когда необходимо подготовить несколько десятков инструментов за один раз.

Примечания:

1. Энциклопедия сякухати, Китахара Икуя, Мацумото Мисао, Мацуда Акира, Токио Онгагуся, 1990 г.
2. «Изготовление сякухати», Кояма Хосё, 1997 г.
3. Материалы, собранные автором во время экспедиции в г. Мацуяма: из интервью с Охаги Ясуёси, ноябрь 2023 г.

***Буду Александра
(Румыния, Яссы)***

СУЩЕСТВЕННЫЕ ПРИЗНАКИ РУМЫНИЗАЦИИ ПЕСНОПЕНИЙ НАСЛЕДИЯ МИТРОПОЛИТА ИОСИФА НАНИЕСКУ

Аннотация. Иосиф Наниеску был одним из ярких представителей церковной музыки византийской традиции на территории нашей страны, находясь в числе тех, кто помог завершить процесс румынизации песнопений. Хотя его имя и не стоит рядом с именем иеромонаха Макария или Антона Панна, тем не менее, его вклад в этом процессе был очень значительным. Его творения были настолько ценны, что сохранились с течением времени и постоянно используются с 19 века до наших дней.

Ключевые слова: сочинение, осмогласие, псалтырь, румынизация, митрополит, Литургия.

***Dr. Alexandra Budu
(Romania Iasi)***

SIGNIFICANT SIGNS OF ROMANIZATION OF HERITAGE CHANTS METROPOLITAN JOSEPH NANIESKU

Abstract. Joseph Naniescu was one of the brightest representatives of church music of the Byzantine tradition on the territory of our country, being among those who helped complete the process of Romanianization of chants. Although his name does not stand next to the name of Hieromonk Macarius or Anton Pann, nevertheless, we will see below that his contribution in this sense was very valuable. His creations were so appreciated that they have survived over time and have been in constant use from the 19th century to the present day.

Keywords: essay, osmoglanie, psalter, Romanianization, metropolitan, Liturgy.

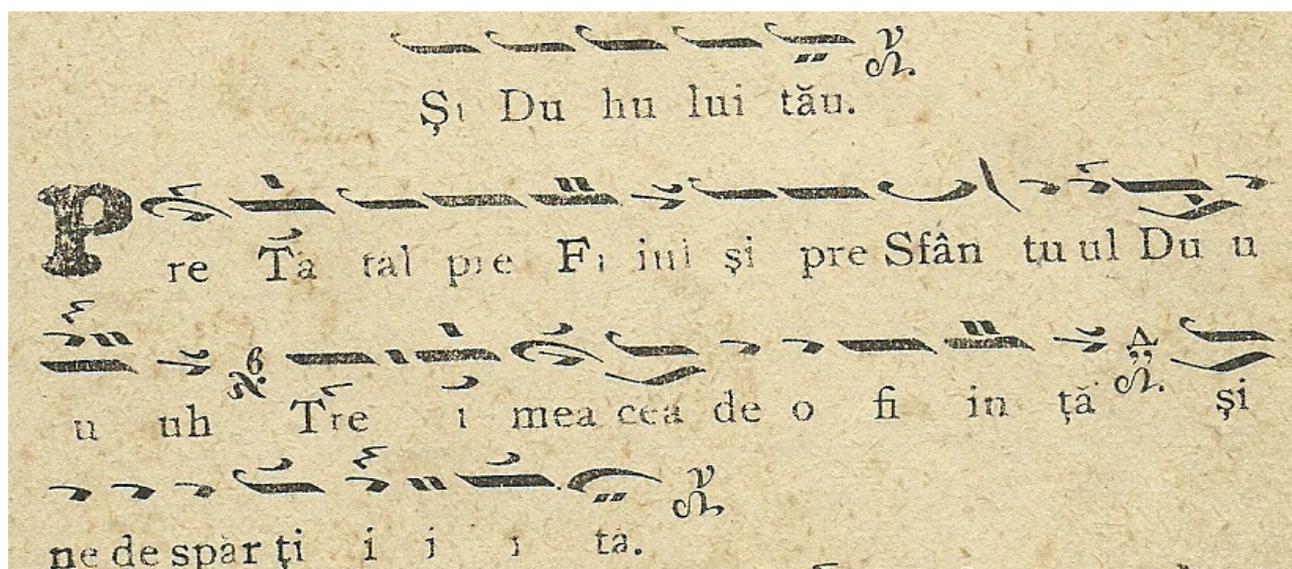
XIX век был особенно важным периодом в развитии церковной музыки как в нашей стране, так и за рубежом. Он начался с реформирования музыкальной системы, насчитывающей более трех столетий, унаследованной от Иоана Кукузеля. Реформа была проведена и на территории нашей страны, причем важнейшей фигурой в этом смысле был Макарий Иеромонагул, инициатор процесса румынизации в христианской записи. Великий учёный и любитель нации, Макарий был наставником всех тех, кто продолжил начатый им процесс румынизации, элитных композиторов, от которых мы унаследовали богатые музыкально-литургические сокровища, созданные Иосифом Наниеску, Антоном Панна, Димитрием Сучевяну и др.

Будучи учеником Макария, Иосиф Наниеску отличался не только особым голосом, но и особенно вдохновенными творениями. Хотя никаких свидетельств на этот счет от Макария до сих пор не сохранилось, мы полагаем, что он ценил творения Наниеску и уважал его как композитора, поскольку часть произведений великого мастера псалтири была вверена его искусному ученику. Работы Иосифа Наниеску будут востребованы всегда, потому что они основаны на некоторых столпах, абсолютно необходимых для того, чтобы творение сохранялось во времени: краткость, ясность, простота, красота. Все это проистекает из творческого гения истинно православного верующего, который при сочинении учел все аспекты: связь музыки и текста, наиболее подходящий голос для выражения определенной идеи и, что не менее важно, литургическое предназначение.

Эти характеристики, упомянутые ранее, очевидны в одном из наиболее значимых творений Митрополита – знаменитой «Милости мира» C-dur, тех, которые до сих пор используются на румынской певческой практике, правда, в версии, обработанной Ионом Попеску-Пашэря. По поводу этого песнопения сам автор заявил: «В юности я положил на музыку песнопения: «Отца и Сына и Святаго Духа» в семинарии в Бузэу, как раз тогда, когда семинария открылась в 1836 году, и до сих пор использую их сегодня в Яссах, и я знаю их, потому что они мои» [1, с. 808].

Поэтому Иосиф Наниеску не только сочинял вдохновенно, но и любил свои творения, часто интерпретируя их во время богослужения. «Милость мира» C-dur – одно из любимых творений автора, судя по

множеству песнопений, написанных в этой тональности [2]. В этих Ответах, как и в других песнопениях, написанных митрополитом, Иосиф Наниеску употребляет преимущественно спокойный темп, скачки немногочисленны, чаще на терцию или кварту. Также почти полностью отсутствуют ключевые знаки, композиция динамизируется случайными знаками.



Более того, для начала «Агиосе» («Свят» – С.Х.) автор использует даже немногочисленные мелизмы. В отличие от оригинала, стандартизированная мелодия ответов, которую мы находим сегодня в сборнике *Cântărizie Sfintei Liturghii și alte cântă berisesti* [3], вносит некоторые изменения, которые, полагаем, существенно изменят композиционный стиль Иосифа Наниеску.



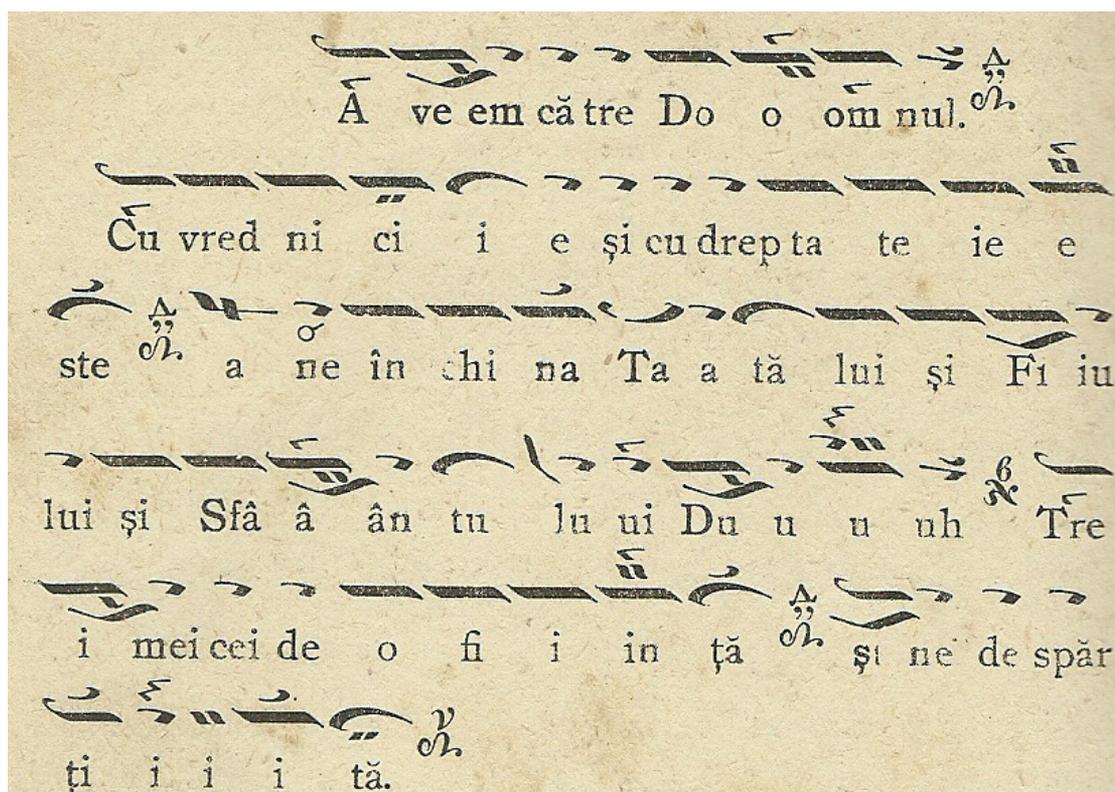
По крайней мере, в начале мелодия полностью изменена. В то время, как Иосиф Наниеску использует поступенное движение, почти речитативное к фразе «и дух твой», в единой мелодии достигается постепенный спуск в нижний регистр к звуку ля. Кроме того, внесены изменения в мелизмы, а также в ход мелодии, причем почти полностью изменена фраза «Троице еднoсуцной и нераздельной». Мелизм финальной каденции также развит в дополнение к имеющемуся в оригинале:



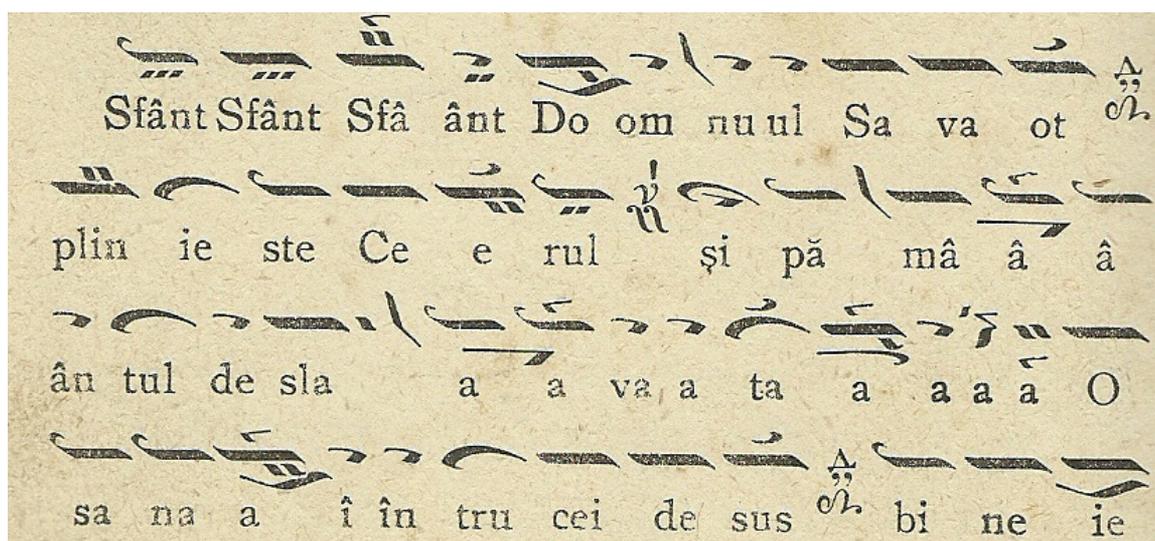
Мы можем только предположить, что был автор, который вмешался в «Агиосе» Иосифа Наниеску, потому что мы не думаем, что в практике церковной музыки можно было внести столько изменений в произведение, принадлежащее одному из самых уважаемых митрополитов Молдовы и Сучевеев – Иосифу Наниеску. Кроме того, подобные изменения в каденционных формулах, а также в мелодическом развитии происходят на протяжении всего произведения, коренным образом меняя композиционный стиль автора. В этих ответах мы можем наблюдать повторение повторяющейся каденционной формулы, состоящей из апострофа с дигоргоном, двух хентимов, олигона с клазмой и элафрона с дипли или за которым следует ион с клазмой. Эта формула очевидна как в предыдущем фрагменте оригинала, так и в приведенном ниже.



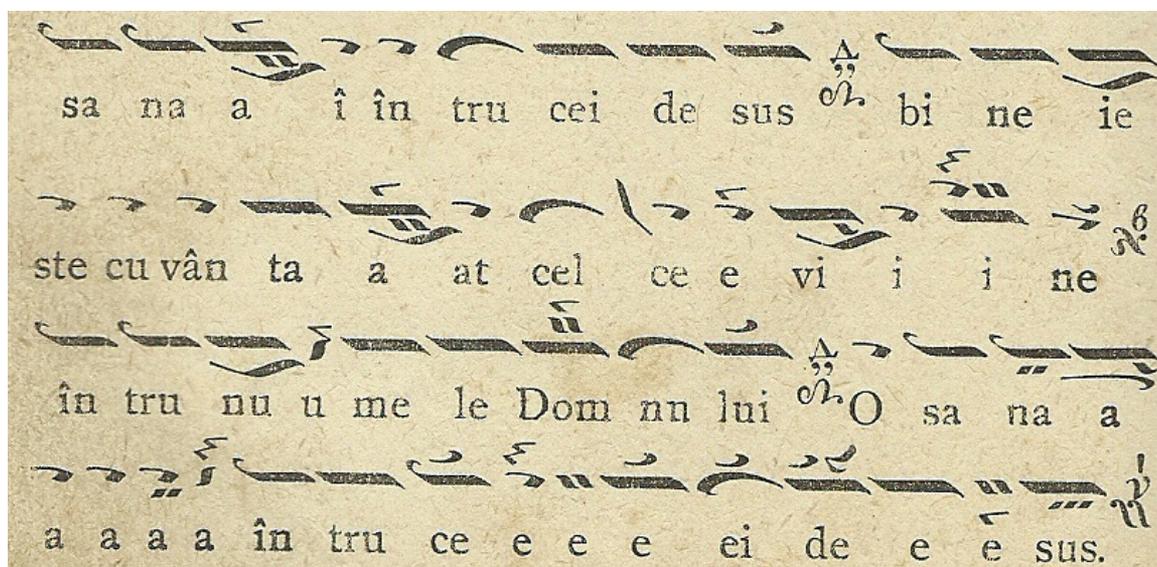
Нас несколько удивляет тот факт, что Иосиф Наниеску не сочинил для этого песнопения также «Верую», которые вкрапляются между «Отца и Сына» и «Милостью мира». Возможно, ему показалось, что восьмой глас недостаточно драматичен для пения данного текста. Другая гипотеза состоит в том, что он все же сочинил это песнопение, но ее не удалось найти среди его бумаг, поскольку она не обнаружена ни в одной из оставленных им рукописей.



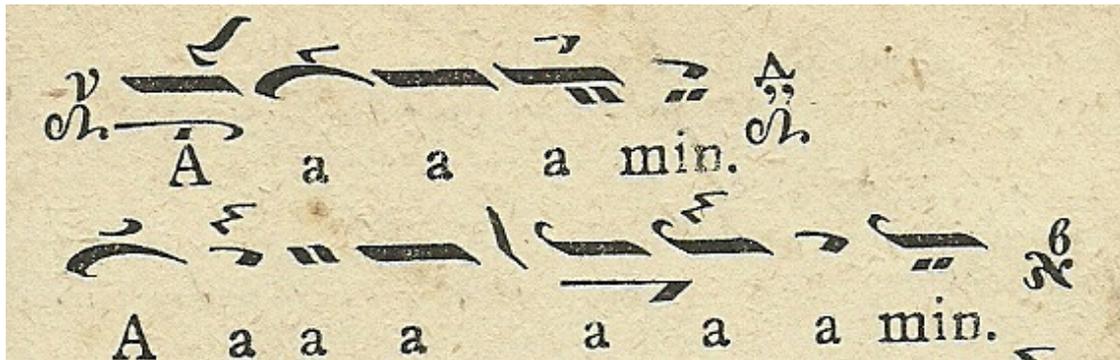
В следующем фрагменте Иосиф Наниеску сохраняет ритмическую структуру, до сих пор ориентируясь на силлабическое движение, преимущественно поступенное. Такой способ композиции заставляет нас отнести приведенные выше фразы к ирмологическому такту, хотя этот такт употребляется главным образом для тропинга. Продвижение в сторону высокого регистра обозначает правильность поклонения Святой Троице, в трех ипостасях, что является основным догматом православной веры. Каденционная формула та же, что и у «Отца и Сына...» и «Милости Мира» – таким образом достигается нерушимое единство творения.



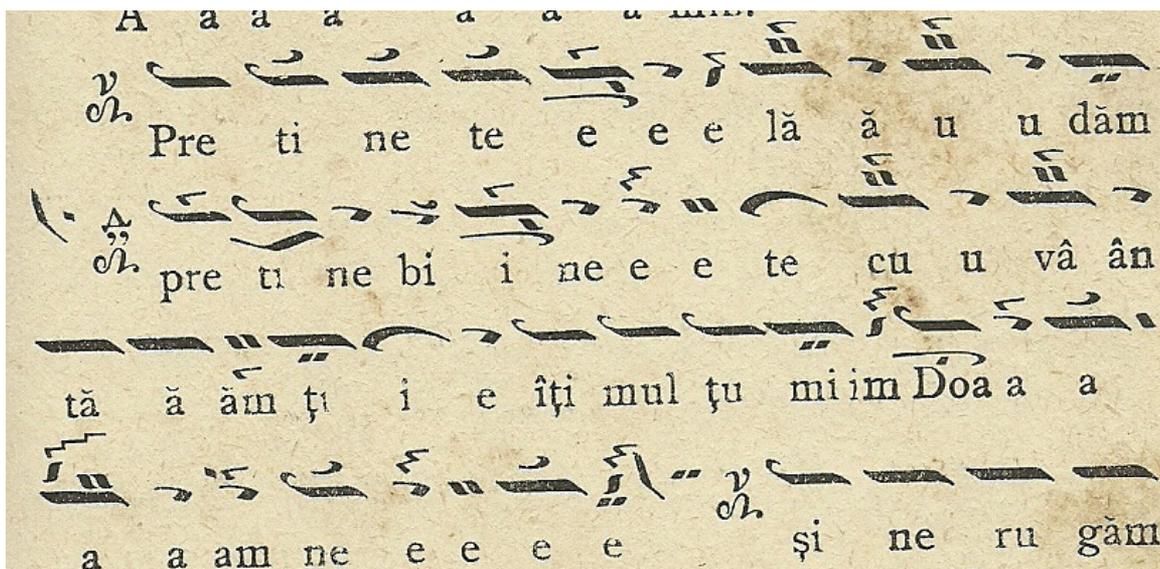
Победная песня начинается у Иосифа Наниеску продвижением в высокий регистр вплоть до верхнего *H*. Эти элементы призваны подчеркнуть святость Всемогущего Бога, а также высоту неба, полного Его славы. Напротив, чтобы показать славу Господа на земле, делается скачок только на нисходящую кварту, поскольку желательно показать неполноценность земли по сравнению с небом, но он не опускается слишком сильно в нижний регистр, потому что Бог прославляется на земле не меньше, чем на небе. Песня, воспеваемая двумя мирами, ангелами и людьми, расположена на уровне среднего регистра, создавая тем самым единство общения: Осанна тем, кто наверху!

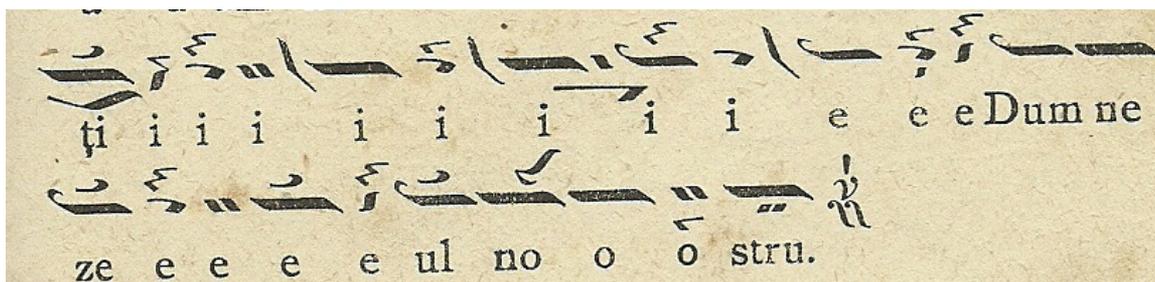


Используя только псифистон и антихейному, Иосиф Наниеску с экономией средств украшает следующий фрагмент, он настаивает, как и в других случаях, на темпоральных знаках, которые он творчески использует в реализации музыкальных фраз. Мы можем наблюдать несколько более широкое развитие мелизмов по мере приближения к концу, а также употребление скачка на квинту для перехода к высокому регистру, поддерживая тем самым просодию: «Осанна сходящим свыше!». О важности заключительной фразы говорят и высокие регистры, использованные композитором. Два возгласа «Аминь», предшествующие самому моменту эпиклезиса, впечатляют своей простотой и мелодичностью.



Они мыслятся как продолжение друг друга, как общее построение, для которого окончание первого слова является отправной точкой второго. Оба являются неотъемлемой частью *Pre Tine Te laudam*, что объясняет несовершенную каденцию в конце второго «аминь». Опять же, как мы привыкли, способом формирования мелизмов является мастерское использование тактовых размеров. «Мы славим Тебя» – построение, завершающее «Милость мира». Ее важность огромна, потому что пока эта песнь исполняется в храме, в Святом Престоле честные дары претворяются в Тело и Кровь Спасителя нашего Иисуса Христа. С этой точки зрения работа Иосифа Наниеску является одной из самых удачных, поскольку вся конструкция излучает дух молитвы, приглашения к размышлению о бескровной жертве. Начиная с нижнего регистра, с высоких смысловых значений в начале, автор стремится ввести нас в атмосферу молитвы. Темп постепенно нарастает, и используемые формулы предполагают плавный переход к среднему регистру, продвигаясь к кульминационной точке всего песнопения, которая достигается в середине второй фразы, при достижении верхнего *si*. Таким образом подчеркивается факт благодарения Бога за все, что имеем.





Очень красиво выражена градация молитвы, которая становится все более истовой, посредством постепенного восходящего марша от начала последней мелодической фразы, содержащей также обильные мелизмы, выполненные с помощью сюиты дигоргона, вариации и омалона. Финальная каденция аналогична той, что в конце песни Holy, Holy, Holy..., еще раз подтверждая, если нужно, нерушимое единство этой композиции. Уникальность всего произведения в том, что здесь нет никаких модуляций, простая мелодия остается в VIII гласе до конца. В ситуации оценки композиционного стиля Иосифа Наниеску мы можем извлечь следующие идеи: а) преобладает постепенная силлабика; б) предпочтение случайных знаков альтерации вместо ключевых при реализации мелизмов; в) между текстом и мелодией существует тесная связь; г) ограниченное количество модуляций; д) использование ритмико-мелодических последовательностей

Творения Иосифа Наниеску соизмеримы с именем, которым он подписывался, Иосиф Иеродиаконул – смиренный по простоте мелодии, используемых формул, по чистоте, которую они излучают, и по предрасположенности к состоянию глубокой молитвы. Его произведения останутся эталоном румынского псалмического творчества XIX века, и мы выражаем надежду, что со временем они будут собраны из рукописей, неизвестных широкой публике, и станут доступными любителям румынской богослужебной музыки.

Примечания:

1. Габриэль Кокора, митрополит Иосиф Наниеску и Бузэул, *Glasul Bisericii*, 1968. – No. 7-8. – С. 808.
2. Амфилохие Йордэнеску, *Buchet de muzica*. – Бухарест, 1933.
3. *Cântăriile Sfintei Liturghii și alte cântă berisesti* // Издательство Библейского и миссионерского института Румынской Православной Церкви. – Бухарест, 2004.

*Горюнова Ольга Сергеевна
(Россия, Москва)*

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМОВОГО ИСКУССТВА В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Аннотация. В статье дается краткая обзорная характеристика произведений пяти отечественных композиторов второй половины XX века, для которых источником вдохновения послужили величайшие образцы древнерусского храмового искусства: Ю. М. Буцко, К. Е. Волкова, В. Ю. Калистратова, В. Г. Кикты, Р. К. Щедрина. Рассматриваются средства музыкальной выразительности и иные композиторские приемы, с помощью которых авторы музыки смогли передать образы, запечатленные в архитектурных и живописных памятниках.

Ключевые слова: отечественный композитор, храмовое искусство, древнерусское искусство, иконопись, архитектура, музыка.

*Goryunova Olga S.
(Russia, Moscow)*

IMAGES OF ANCIENT RUSSIAN TEMPLE ART IN THE MUSIC OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE XX CENTURY

Abstract. This report provides a brief overview of the works of five Russian composers of the second half of the 20th century, for whom the greatest examples of ancient Russian temple art served as a source of inspiration: These are Y.M. Butsko, K.E. Volkov, V.Y. Kalistratov, V.G. Kikta, R.K. Shchedrin. The means of musical expression and other compositional techniques are considered, with the help of which the authors of the music were able to convey the images captured in architectural and picturesque monuments.

Keywords: domestic composer, temple art, ancient Russian art, icon painting, architecture, music

Задача художественного творчества в широком смысле – как изобразительного искусства, так и музыкального – зародить в воображении слушателя или зрителя определенные образы, вызывающие те или иные чувства, эмоции, переживания. Общность целей, несомненно, роднит музыку с изобразительным искусством и

способствует возникновению творческих параллелей и точек пересечения. В музыковедческих работах, публицистических и научно-популярных статьях широко используются термины, происходящие из области изобразительного искусства: мы говорим о звуковой **палитре**, о музыкальных **красках**, программные произведения композиторы называют симфоническим **картинами, диптихами и триптихами**. Так, например, двухчастное сочинение для баяна и органа, посвященное святым равноапостольным Кириллу и Мефодию, современный композитор Кирилл Волков назвал «Складень» по подобию небольшой складной иконы, состоящей из нескольких частей. Н. А. Римского-Корсакова, гениально воплотившего в музыке морские пейзажи, называют композитором-маринистом. Во всем известном со школьной скамьи фортепианном цикле «Картинки с выставки» М. П. Мусоргский передает свои впечатления от знакомства с картинами В. А. Гартмана, а симфоническая поэма С. В. Рахманинова «Остров мертвых» напрямую связана с одноименной картиной Арнольда Бёклина. Virtuозные программные пьесы для фортепиано Рахманинов назвал этюдами-картинами, создав тем самым новый жанр фортепианной литературы.

Наше сообщение посвящено обзору некоторых сочинений современных отечественных композиторов, в которых запечатлены шедевры древнерусского храмового искусства.

В музыке второй половины XX века мы можем встретить некоторое количество произведений, посвященных древнерусской живописи и зодчеству. В приведенной ниже таблице сочинения расположены в хронологическом порядке. Указан жанр каждого произведения и состав исполнителей.

Таблица 1

Композитор	Произведение	Год создания	Жанр	Состав исполнителей
Ю. Буцко	«Древнерусская живопись»	1970	симфония-сюита №1	симфонический оркестр, солист (бас)
К. Волков	«Андрей Рублев»	1970	концерт-картины	оркестр, солирующий квинтет духовых
В. Кикта	«Фрески Софии Киевской»	1972	концертная симфония	арфа, симфонический оркестр
К. Волков	«Русские города»	1975	сюита	квартет арф
В. Калистратов	«Золотые ворота»	1978	оратория	смешанный хор, бас-чтец, солисты (сопрано, меццо-сопрано), колокол.

Р. Щедрин	«Фрески Дионисия»	1981	не указан	9 инструментов
К. Волков	«Ферапонтово» из кантаты «Тихая моя Родина»	1984	кантата	смешанный хор
Ю. Буцко	«Господин Великий Новгород»	1987	симфония-сюита №3	симфонический оркестр, хор, солистка (меццо-сопрано)
В. Кикта	«Андрей Рублев»	2016	балет	симфонический оркестр

Большинство из представленных произведений было написано в конце 70х-начале 80х годов, в преддверии духовного возрождения в нашей стране, ключевой точкой которого стало празднование тысячелетия Крещения Руси в 1988 году. Жанры и исполнительские составы этих произведений весьма разнообразны. Особняком стоит балет В. Кикты «Андрей Рублев», премьера которого состоялась не так давно, в 2018 году в Астраханском театре оперы и балета. В рамках нашей статьи мы не имеем возможности подробно рассказать обо всех представленных сочинениях. Рассмотрим некоторые из них.

Концертная симфония **Валерия Григорьевича Кикты** (р. 1941) «Фрески Софии Киевской» ор. 50 для арфы с оркестром написана в 1972 году и посвящена 1500-летию Киева. Произведение состоит из девяти частей:

- I. Орнамент 1*
- II. Зверь нападает на всадника*
- III. Орнамент 2*
- IV. Групповой портрет дочерей Ярослава Мудрого*
- V. Михайловский придел*
- VI. Борьба ряженых*
- VII. Музыкант*
- VIII. Скоморохи*
- XIX. Орнамент 3*

Все части представляют собой бытовые зарисовки, в которых внимание композитора сконцентрировано на тех фрагментах фресок, которые иллюстрируют сцены из жизни людей: это дочери Ярослава Мудрого, скоморохи, музыкант. Религиозная составляющая памятника древнерусского искусства, как может показаться, вовсе умалчивается. Однако в трех интерлюдиях, озаглавленных словом «орнамент», слышатся интонации церковных распевов, как древних, так и более новых. Невольно возникают ассоциации с фресками первохристианских

катакомб, когда евангельские сюжеты и смыслы зашифровывались в изображении самых простых предметов: рыбы, якоря и тому подобных.

В составе исполнителей этой симфонии нет хора, однако в самом конце произведения композитор предписывает струнной группе оркестра спеть ноту ре в удобной октаве (пример 1).

Пример 1

Фрескам другого знаменитого древнерусского памятника – Ферапонтова монастыря – посвящено сочинение **Родиона Константиновича Щедрина** (р. 1932) «Фрески Дионисия». Жанр произведения не обозначен автором, чаще всего его называют просто пьесой для девяти инструментов. Интересен состав, выбранный композитором для исполнения этой пьесы. Помимо привычных духовых и струнных Щедрин использует довольно редкий инструмент кроталы (crotali), который можно найти также в партитуре «Кармен-сюиты». Он относится к группе ударных и передает звучание колоколов. В данном сочинении используются шесть кроталов (d¹, f¹, c², ges², as², b²)

Пример 2

В приведенном выше фрагменте (пример 2) партия кроталов построена на сочетании тритона и большой секунды – интервалов, нередко используемых композиторами для изображения колокольного звона.

Красота ферапонтовских фресок привлекала и другого композитора, **Кирилла Евгеньевича Волкова** (р. 1943). В 1984 году им была написана кантата на стихи Н. Рубцова «Тихая моя Родина». Четвертая часть этой кантаты носит название «Ферапонтово». Приведем текст стихотворения Н. Рубцова:

*В потемневших лучах горизонта
Я смотрел на окрестности те,
Где узрела душа Ферапонта
Что-то Божье в земной
красоте.
И однажды возникло из грезы,
Из молящейся этой души,
Как трава, как вода, как березы,
Диво дивное в русской глуши!*

*И небесно-земной Дионисий,
Из соседних явившись земель,
Это дивное диво возвысил
До черты, не бывалой досель...
Неподвижно стояли деревья,
И ромашки белели во мгле,
И казалась мне эта деревня
Чем-то самым святым на
земле...*

Большую часть этого номера исполняет мужской хор, разделившись на две группы. Первая группа исполняет мелодию с текстом, а вторая группа служит своеобразным фоном, исполняя унисонную мелодию, своим сдержанным строгим характером напоминая древние распевы.

Пример 3

4. Ферапонтово

Т. *Sostenuto (non troppo) mp*
В потемневших лучах горизонта

Б. I *p*
А-

я смотрел на окрестности те,

где ут-ре-ля ду-ша Фе-ра-пон-та, что-то
 божь-е в зем-ной кра-со-те.
 I
 B.
 II *tr*
 И од-наж-ды воз-ник-ло из гре-зы, из мо-лящей-ся э-той ду-ши,

Среди сочинений Кирилла Волкова есть еще одно произведение, посвященное архитектуре древних русских городов. Это четырехчастная сюита для квартета арф «Русские города». Каждая часть носит название одного города, соответственно Псков, Углич, Суздаль и Владимир. Композитор использует тембровые возможности арфы для передачи колокольного звона.

Обращение композитора **Юрия Марковича Буцко** (1938-2015) к образам древнерусской архитектуры и живописи напрямую связано с кинематографическим искусством. Обе его симфонии-сюиты – «Древнерусская живопись» и «Господин Великий Новгород» – звучат в одноименных фильмах, документальном и художественном.

Симфония-сюита №1 «Древнерусская живопись» написана в 1970 году. Это семичастное произведение. Обратим внимание на название частей. На первой странице партитуры автор поясняет (в сноске): «В подзаголовке каждой части указано название темы (из древнерусского знаменного распева), использованной в ней». Названия частей отсылают нас напрямую к церковному пению, части построены на темах церковных песнопений, но, тем не менее, не поются. Исполняют их солирующие инструменты, чаще всего английский рожок. Трёхголосную Херувимскую «поют» альты, виолончели и контрабасы. Этому можно найти объяснение, если посмотреть на год создания произведения. В 1970 году исполнение церковных песнопений на концертной площадке могло быть принято за религиозную пропаганду. Поэтому композитор поручил исполнить шедевры древнерусской певческой культуры, расшифрованные ведущими отечественными исследователями

Бражниковым и Успенским, музыкальным инструментам, наиболее близким по звучанию тембру человеческого голоса. Но человеческий голос всё же звучит в симфонии – солист-бас исполняет старинный духовный стих «Восточная держава» в пятой части, названной композитором «Стих о Борисе и Глебе». Два года позже Юрий Буцко написал на основе этого музыкального материала отдельное произведение для четырехголосного смешанного хора *a cappella* и солиста.

Музыка симфонии-сюиты № 1 была использована в документальном фильме Валентины Гуркаленко «Древнерусская живопись».

В 1984 году Ю. Буцко написал музыку для исторического художественного фильма «Господин Великий Новгород» режиссера Алексея Салтыкова. Действие фильма происходит во время Великой Отечественной войны. На сайте Мосфильма дано описание картины: «фашистские войска, обуреваемые идеей Гитлера уничтожить не только Россию, но и всю ее историю, рвались к исконно русским городам, чтобы превратить в руины бесценные реликвии русской национальной культуры и искусства. Одним их таких городов был Новгород – крупный центр древней Руси, который наши предки называли "Господин Великий Новгород". В августе 1941 года Новгород готовился к обороне. Крайне важно было спасти музейные реликвии – гигантские колокола Софийской звонницы...» [цит. по 1, с. 228-229]

Впоследствии, в 1987 году на материале музыки к фильму была написана симфония-сюита №3 для хора, меццо-сопрано и большого симфонического оркестра в одиннадцати частях. Первоначальное кинематографическое предназначение музыки определяет её программный, изобразительный характер. В третью, шестую и десятую части симфонии композитор вводит хор, равномерно распределяя «хоровые» части среди других частей симфонии.

На основе хоровых эпизодов этой симфонии построено еще одно сочинение Юрия Буцко – Триптих для меццо-сопрано соло и смешанного хора в сопровождении ударных инструментов, посвященный Г. В. Свиридову. Из пояснений к партитуре этого произведения мы узнаём, что слова и напев народных песен сообщены Серафимой Евгеньевной Никитиной – лингвистом, фольклористом, специалистом в области изучения духовной культуры старообрядчества.

В Триптихе песни расположены в обратном порядке по сравнению с симфонией. Озаглавливая каждую часть произведения, композитор указывает в скобках на ее жанровую принадлежность. Так, первая часть – «Вьюн над водой» обозначена автором как плач, вторая часть – «Ах вы ветры», – причитание, третья часть – «Слава», – величальная. Триптих

«Господин Великий Новгород» был опубликован в 1989 году издательством «Советский композитор» под одним переплётом с кантатой «Вечерок».

Главное отличие третьей симфонии-сюиты от первой в том, что здесь композитор прибегает не к древнерусским церковным распевам, а к фольклору.

То же самое мы можем наблюдать в оратории **Валерия Юрьевича Калистратова** (р. 1942) «Золотые ворота», написанной в 1987 году для смешанного хора, баса-чтеца, солистов (сопрано и меццо-сопрано) и колокола. Либретто составлено по материалам Лаврентьевской летописи и фольклора Владимиро-Суздальской Руси. Цитируются также народные темы, почерпнутые из фольклора Оренбургской и Архангельской областей. С симфонией-сюитой «Древнерусская живопись» Буцко ораторию «Золотые ворота» роднит использование таких фольклорных жанров, как «слава» и «плач», которые, по словам музыковеда Н. Дмитриевой «образуют сердцевину тематизма оратории» [2, с. 127].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что для передачи образов древнерусского искусства в музыке композиторы используют три основных приема:

1. цитирование фрагментов подлинных древнерусских песнопений или сочинение собственных мелодий, интонационно близких древним распевам;
2. изображение колокольного звона;
3. использование народных песен;
4. использование определенных инструментальных тембров: духовых инструментов, по способу звукоизвлечения близких вокальной музыке и инструментов, позволяющих передать образы «колокольности».

В нашем исследовании был дан краткий обзор нескольких сочинений, в которых современные отечественные композиторы стремились передать красоту древнерусского храмового искусства. Каждое из них, несомненно, заслуживает отдельного, более глубокого исследования.

Примечания:

1. Горюнова, О. С. Хоровые фрагменты в симфонических произведениях Ю. М. Буцко // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. №1. С. 223-234.
2. Дмитриева, Н. Г. Неомодальность в сочинениях отечественных композиторов последней трети XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения. Москва, 2005. 316 с.

*Гусак Сергей Сергеевич
(Россия, Краснодар)*

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФЕНОМЕНА «КОНЦА ВСЕМИРНОЙ
ИСТОРИИ» В «КВАРТЕТЕ К ЗАВЕРШЕНИЮ ВРЕМЕНИ»
ОЛИВЬЕ МЕССИАНА**

Аннотация. В статье рассматривается «Квартет к завершению времени» О. Мессиа́на, как его программное произведение в сфере библейской тематики. Анализируется теологическое содержание музыкального произведения, которое основано на книге Откровение Иоанна Богослова. Особое внимание уделено условиям и предпосылкам создания произведения, которое было написано в условиях немецкого лагеря для военнопленных. Подчеркивается личное восприятие О. Мессиа́ном Второй Мировой как завершения всемирной истории и как библейского Апокалипсиса. В результате раскрывается теологический символизм и образность в музыкальной драматургии «Квартета к завершению времени» О. Мессиа́на.

Ключевые слова: библейский апокалипсис, завершение всемирной истории, отражение событий войны в музыке.

*Gusak Sergey S.
(Russia, Krasnodar)*

**REPRESENTATION OF THE PHENOMENON OF “THE END OF
WORLD HISTORY” IN “QUARTET AT THE END OF TIME” BY
OLIVIER MESSIANE**

Abstract. The article examines O. Messiaen's “Quartet for the End of Time” as his programmatic work in the field of biblical themes. The theological content of the musical work, which is based on the book of Revelation of John the Theologian, is analyzed. Particular attention is paid to the conditions and prerequisites for the creation of the work, which was written in the conditions of a German prisoner of war camp. The personal perception of O. Messiaen of the Second World War as the end of world history and as the biblical Apocalypse is emphasized. As a result, the author reveals theological symbolism and imagery in the musical dramaturgy of “Quartet for the End of Time” by O. Messiaen.

Keywords: biblical apocalypse, completion of world history, reflection of the events of the war in music.

Написание «Квартета к завершению времени» О. Мессиана является результатом стечения трагических обстоятельств в жизни композитора, поскольку он был создан в 1941 году в немецком лагере для военнопленных, расположенном в Силезии, неподалёку от города Гёрлиц. «Было минус 5 градусов; механика рояля искажалась, некоторые клавиши проседали и не поднимались; у виолончели было всего три струны, а у кларнета отсутствовали клапаны в ля и си-бемоль» [6, р. 293]. Это действительно был «конец времени», поскольку шанс сохранить свою жизнь казался весьма призрачным! Это и породило эсхатологическую концепцию произведения.

«Квартет к завершению времени» состоит из восьми частей, потому что, как объясняет автор в предисловии, 7 – это совершенное число, число завершённых циклов: восьмая часть вневременна и продлевает на вечность остаток седьмого дня, указанный в Книге Бытия [2, с. 17].

Первая часть называется «Хрустальная литургия». Кларнет поёт сладкую мелодию в сопровождении фортепиано, акцентированного тройными дрожаниями скрипки. Виолончель как бы стоит особняком: она развивает песню в долгих значениях, пианиссимо, в гармонических нотах [7, р. 19]:

Пример 1
О. МЕССИАН

1. Liturgie de cristal

VIOLON

CLARINETTE en Si \flat

VIOLONCELLE

PIANO

Bien modéré, en poudrolement harmonieux (♩=54 environ)

comme un oiseau
pp son état.

comme un oiseau
p express.

pp (vibr.)

Bien modéré, en poudrolement harmonieux (♩=54 environ)

pp legato (très enveloppé de pédale)

Далее следует трехчастный «Вокализ ангела, возвещающего конец Времени». Два коротких воспоминания о силе этого ангела обрамляют «почти медленный, неосязаемый, далекий» момент, когда скрипка и виолончель поют в унисон (приглушенно). Фортепиано сопровождает их аккордами, указанными в партитуре: «капли воды в радуге» [7, р. 28]

2. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

Violon

Clarinettes en Si \flat

Violoncelle

Piano

A Robuste, modéré ($\text{♩}=54 \text{ env.}$)

Presque vif, joyeux ($\text{♩}=104 \text{ env.}$)

mf

ff

ff

ff

8°basse

8°basse

Третья часть написана для кларнета. Эта монодия изложена аметрически (произведение не разделено тактовыми чертами). О. Мессиа́н объясняет (в своей книге «Техника моего музыкального языка») образование этих ритмов добавлением неровностей. Они придают большую выразительность мелодии. Плач, обозначенный как «медленный, выразительный и грустный», прерывается обозначенными более быстрыми эпизодами: «солнечный, как птица, очень свободный в движении». Это птицы, чья песня и радостная подвижность противостоят заустению уходящего времени [7, p. 41] (Пример 3).

3. Abime des oiseaux

Clarinettes en Si \flat

Piano

Lent, expressif et triste ($\text{♩}=44 \text{ env.}$)

p désolé

«Интермедия» для кларнета, скрипки и виолончели менее эмоционально заряженная, чем другие части, поскольку она была написана О. Мессиа́ном прежде, чем у него сформировалась идея квартета:

4. Intermède

A Décidé, modéré, un peu vif (♩=96 env.)

Violon

Clarinette en Sib

Violoncelle

Пятая часть называется «Хвала бессмертию Иисуса». О. Мессиа́н уточняет в предисловии, что считает Иисуса в этой пьесе «прежде всего Словом». Виолончель произносит и продолжает в вариациях фразу, обозначенную как «величественная, собранная, очень выразительная». Фортепианный аккомпанемент предельно прост: очень медленно повторяются аккорды с педалью. Начиная с пианиссимо, искусно проведенное крещендо приводит к кульминации, фортиссимо, затем *pianissimo subito* подводит итог, в котором время, кажется, исчезло [7, p. 53]:

5. Louange à l'Éternité de Jésus

A Infiniment lent, extatique (♩=44 env.)

Violoncelle

p majestueux, recueilli, très expressif

Infiniment lent, extatique (♩=44 env.)

Piano

p

ped.

Шестая часть (она лишь вторая, в которой участвуют четыре инструменталиста) называется «Танец ярости для семи труб». На нем стоит указание: «решительный, гранитный, немного живой». Большая часть его исполняется в унисон всеми четырьмя инструментами, и **ff** [7, p. 64]:

6. Danse de la fureur, pour les sept trompettes

A Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩)=176 env.)

Violon

Clarinette en Si_b

Violoncelle

Piano

Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩)=176 env.)

non legato, martelé

«Радужная мешанина для Ангела, возвещающего Конец Времени» погружает в поэтическую и сказочную вселенную О. Мессиана. Различные тематические фрагменты предшествующих произведений сливаются в тонкую полифонию (полифонию следует понимать в ее первом смысле: одновременное пение самостоятельных голосов. Здесь полифония не строится на подражании, контрапункте) [7, p. 73].

О. Мессиаан отмечает: «Во сне я слышу и вижу классифицированные аккорды и мелодии, известные цвета и формы; затем, после этой переходной стадии, я перехожу в нереальное и с экстазом претерпеваю вихревое взаимопроникновение сверхчеловеческих звуков и красок. Эти огненные мечи, эти сине-оранжевые потоки лавы, эти внезапные звезды, вот это месиво, вот это радуга!» [5, с. 66].

Последняя часть называется «Хвала бессмертию Иисуса», как и пятая. По аналогичной концепции и конструкции он заменяет виолончель скрипкой [7, p. 81] - пример 7.

Музыка квартета соединяется с основной целью О. Мессиаана, которую он сформулировал в 1977 году – «достичь посредством звука прорыв к запредельному, к невидимому и невыразимому» [3, с. 3].

В период пребывания в лагере военнопленных О. Мессиаан черпает из Библии видение надежды, которое также родилось в ситуации глубокого кризиса. В контексте ожесточенных конфликтов с политикой римского государства и внутренних раздоров в христианстве автор Откровения (Апокалипсиса) святой Иоанн Богослов обещает своим братьям утешение

и надежду, которая, помимо обстоятельств, относится к окончательному возвращению Христа во славе, обещая праведность. Именно в этом эсхатологическом послании надежды О. Мессиа́н находит свои силы, находясь в лагере для военнопленных зимой 1940-1941 гг., и именно через свою музыку он воплощает это послание в жизнь и для своих товарищей по плену [8, p. 285].

Пример 7

VII. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

The image shows a musical score for the piece 'Fouillis d'arcs-en-ciel' by Olivier Messiaen. It is arranged for Violoncelle (Cello) and Piano. The Violoncelle part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It is marked 'Rêveur, presque lent (♩=50 env.)' and '8^{me} réelle'. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It is marked 'p' and 'Rêveur presque lent (♩=50 env.)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ужасные сцены Апокалипсиса не выходят на передний план «Квартета к завершению времени». Более того, О. Мессиа́н отказывается комментировать в своем творчестве параллелизм между апокалиптическими катастрофами и ужасами войны. Его интерпретация Апокалипсиса святого Иоанна Богослова во многом отмечена «столкновением света и цвета» и «счастливыми видениями [...] тел воскресших, восходящих к славе» [8, p. 286].

С помощью богатыми образами и красками музыкального языка автор Апокалипсиса Иоанна решает герменевтическую проблему невозможности говорить с точностью о последних временах, уходящих за человеческий горизонт. О. Мессиа́н разворачивает в квартете различные мотивы этого изобразительного языка посредством звукового языка, имеющего также и символическую цель. При этом он прекрасно осознает невозможность сказать музыкальными средствами, фундаментально привязанными к пространству и времени, что-то о вечности: «Как вечность положить на музыку? Мы не можем перевести его, мы можем только дать ему приблизительное значение [5, с. 46].

«Все формы музыкального выражения – дважды повторяет О. Мессиа́н в предисловии к квартету – лишь пробы и запинки, если подумать о сокрушительном величии предмета» [3, с. 32]. Этот жест смирения свидетельствует об осознании того, что любое приближение к вечности через

музыку должно оставаться частичным. О. Мессиа́н формулирует здесь важную герменевтическую посылку для интерпретации произведения.

Центральная тема «Квартета» – это, как следует из названия, «конец времени». На музыкальном уровне это означает для О. Мессиа́на конец музыкального времени, в котором доминируют мера и метр. В «Квартете к завершению времени» О. Мессиа́н не использует традиционные темпоральные структуры музыки, понимаемые как регулярные пульсации, в пользу музыки, свободной с точки зрения метрики. Это видно уже по отсутствию метрических указаний в третьей, пятой и шестой частях. Нарисованные тактовые черты больше служат не метрической организации музыки, а музыкальной направленности. В центральной части третьей части О. Мессиа́н доверяет мелодию исключительно импровизированной и творческой песне птицы, которая выходит за рамки структур ритма и метрических условностей, которая для О. Мессиа́на воплощает «противоположность Времени».

Кроме того, О. Мессиа́ну удается с помощью различных ритмических приемов, таких как удлинение продолжительности определенных звуков путем добавления ноты, точки или паузы («добавленные значения»), а также увеличение или сокращение целых групп ритмов («расширенные или уменьшенные ритмы»), чтобы превзойти обычный музыкальный размер. В «Квартете к завершению времени» обретает форму глубокое исследование темпоральных структур музыки, которое уже очаровало О. Мессиа́на. Он не раз ссылаясь на причину своих обширных исследований времени: «Время заставляет нас понять Вечность по контрасту» [3, с. 82]. В основе лежит эпистемологическая посылка Фомы Аквинского, чья «Сумма Теологий» была тщательно и многократно прочитана О. Мессиа́ном: «Мы можем подняться к познанию простых вещей только посредством сложных вещей; поэтому мы можем получить представление о вечности только из времени [3, с. 85].

Согласно мысли О. Мессиа́на, именно музыкант может через ритм прийти к полному знанию времени и, таким образом, к идее вечности. Композитор разъясняет свою мысль следующим образом: «На этот раз, как ритмик, я попытался разделить ее и лучше понять ее, разделив ее; без музыкантов время было бы менее понятно. Философы менее продвинуты в этой области. Но у нас, музыкантов, есть великая сила сокращать время и понижать его» [4, с. 63].

Именно эта игра со временем лежит в основе одного из важнейших ритмических приемов квартета: «неретроградных ритмов». Эти ритмы состоят из двух последовательностей длительностей, ведущих себя симметрично друг другу, организованных как зеркало вокруг общего меди-

анного значения. Подобно палиндрому, они одинаково читаются слева направо или справа налево. Начало и конец этих ритмических фигур уже не различимы – прошлое превращается в будущее, будущее в прошлое.

В отличие от времени, движение которого к будущему только линейно, этот «неретроградный» ритм можно спроецировать вперед или назад, не теряя своей фундаментальной структуры. Идеально замкнутый ритм, он бесконечно крутится сам по себе, не образуя новой вариации. Это то, что делает его символом вечности. Кульминацией использования ритмических структур является шестая часть «Танец ярости для семи труб».

Ангел Апокалипсиса – ключевая фигура в понимании произведения. Эсхатологический вестник надежды, он не только определил композицию произведения в лагере для военнопленных – строки музыкального письма также восходят к характеру ангела, возвещающего «конец времен» и чьи волосы подобны волосам радуги. В этом месте, в символе радуги, О. Мессиаана прельщали, прежде всего, цвета и свет. Видение ангела стало настолько привычным для О. Мессиаана, что он думал, что видел его в «цветных снах» – явление, которое О. Мессиаан приписывал нехватке еды в лагере [4, с. 64].

Решающим моментом является тот факт, что О. Мессиаан переносит цвета ангела непосредственно в свою музыку: «Эта радуга ангела была моим восторгом, потому что она мотивировала мои каскады аккордов».

О. Мессиаан, чей музыкальный язык основан на отношениях между звуком и цветом, явно обращает внимание в произведении на определенные цвета. Это «написание красок» в музыке имеет для О. Мессиаана реальную подоплеку: он обладал исключительной способностью видеть определенные цвета мысленным взором, когда слышит звук – синестезия [5, с. 19]. В том числе и благодаря своему интенсивному цветовому восприятию О. Мессиаан разработал систему ладов ограниченной транспозиции.

Использование О. Мессиааном двух дополнительных цветов, синего и оранжевого, ничем не обязано случаю. Дополнительные цвета возникают перед внутренним взором, когда после длительной фиксации цветного предмета на белом фоне возникает контрастный цвет. Это явление, затрагивающее пределы чувственного восприятия, устанавливает понимание его богословско-эсхатологического музыкального языка – на религиозном уровне оно для О. Мессиаана «связано с чувством священного, с ослеплением, порождающим Благоговение, Поклонение, Хвалу» [5, с. 32].

В музыке «Квартета к завершению времени» О. Мессиаан сгущает свою надежду на пришествие Христа и завершение космоса, которую он

черпает во время крайнего бедствия из Апокалипсиса святого Иоанна. На передний план выходит не богословская спекуляция, а личная эмоция, порожденная конкретными образами и представлениями Откровения [1].

Облеченное в свой удивительно выразительный звуковой язык, библейское послание утешения обретает новое сияние и оживает реальным опытом для слушателя, будь то свидетели творения или современная концертная публика. Музыка О. Мессиаана, включающая в себя столько разнообразных элементов, говорит на универсальном языке, метаязыке, языке музыки.

«Квартет к завершению времени» впечатляет первых слушателей независимо от их нации или языка, социального положения, музыкальной подготовки или религиозной принадлежности. Тот факт, что процесс художественного творчества происходит среди однообразия военного плена, то, что музыка звучит впервые, содержит в себе надежду.

Кроме того, своим музыкальным языком О. Мессиаан воплощает в жизнь часть послания эсхатологической надежды. Действительно, вечность в конечном счете невыразима, однако О. Мессиаан стремится через свою ритмику уже прикоснуться к вечности и через краски своей музыки набросать предвосхищение этого эсхатологического видения, которое, по Мессиаану, будет «вечным ослеплением».

Таким образом, с музыкальной и теологической точки зрения «Квартет к завершению времени» свидетельствует об эсхатологическом напряжении между спасением, уже начавшимся во Христе, и его осуществлением, которое еще предстоит. В рукописной заметке Этьен Паскье, виолончелиста первого исполнения «Квартета к завершению времени», которое состоялось в лагере для военнопленных, особенно трогательно выражается сила, которую оказывала музыка: «Лагерь Гёрлиц... Барак 27Б, наш театр... Снаружи, ночью, снег и запустение. ... Вот чудо, «Квартет к завершению времени» переносит нас в дивный рай, уносит нас из этого ужасного мира – бесконечная благодарность нашему дорогому Оливье Мессиаану, поэту вечной чистоты» [6, р. 327].

Примечания:

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями: в синодальном переводе. – Москва: Никея, 2016. – 1592 с.
2. Голованёва, М. С. Апокалиптические произведения Оливье Мессиаана (к вопросу о соотношении литературного текста и музыки) // Культура и искусство: поиски и открытия: Сб. науч. статей. – Кемерово: КемГУКИ, 2014. – С.15-19.
3. Мессиаан, О. Техника моего музыкального языка / пер. и коммент. М. Чебуркиной; науч. Ред. Ю. Н. Холопова. – Москва: Греко–латин. каб. Ю.А. Шичалина, 1994. –124 с.
4. Рудник, О. Л. Образы священного писания в творчестве Мессиаана: дис. ... кандидата искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. 155 с.

5. Старикова, Е. Н. Синестетичность как основа «витражного мышления» Оливье Мессиаена: дис. ... кандидата искусствоведения. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2016. 248 с.
6. Boswell-Kurc, L. Olivier Messiaen's Religious War-Time Works and Their Controversial Reception in France (1941–1946). Ph.D. diss. New York: New York University, 2001. 422 p.
7. Pople, A. Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps. Cambridge University Press, 1998. 115 p.
8. Sprout, L. A. Messiaen, Jolivet, and the Soldier-Composers of Wartime France // MusicalQuarterly. 2004. 87. No.2. P. 259-304.

***Густова-Рунцо Лариса Александровна
(Беларусь, Минск)***

ФЕСТИВАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ

Аннотация. В Беларуси в период 1989 – 2009 гг. проходил Международный фестиваль Православных Песнопений. С 1993 г. разрабатывала его концепцию и осуществляла художественное руководство автор статьи⁹. В рамках фестиваля проходил конкурс хоровых коллективов. В жюри конкурса приглашались регенты, священники, знаменитые дирижеры и искусствоведы. Кроме конкурса и концертов в дни фестиваля проходили презентации музыкальных изданий, мастер-классы приглашенных в жюри известных музыкантов. В статье рассказывается о деятельности в Беларуси известного болгарского музыканта профессора Софийской консерватории Драгомира Нэнова.

Ключевые слова: Международный фестиваль Православных Песнопений, Беларусь, Болгария, Драгомир Нэнов, дирижер, композитор, конкурс, концерт, репетиция.

***Gustova-Runzo Larisa A.
(Belarus, Minsk)***

FESTIVAL MEETINGS

Abstract. In Belarus in the period 1989 – 2009. The International Festival of Orthodox Chants took place. Since 1993, the author of the article developed its concept and provided artistic direction. As part of the festival, a choir competition was held. Regents, priests, famous conductors and art critics were invited to serve on the competition jury. In addition to the competition and

⁹ Густова Л.А., в то время кандидат искусствоведения, доцент осуществляла и административное руководство тоже.

concerts, presentations of music publications and master classes by famous musicians invited to the jury took place during the festival. The article describes the activities in Belarus of the famous Bulgarian musician, professor of the Sofia Conservatory, Dragomir Nanov.

Key words: International Festival of Orthodox Hymns, Belarus, Bulgaria, Dragomir Nanov, conductor, composer, competition, concert, rehearsal.

В 1999 году в состав жюри хорового конкурса Международного фестиваля Православных Песнопений был приглашен известный дирижер, народный артист Болгарии профессор Драгомир Нэнов¹⁰. Знаменитый музыкант согласился и приехал в Беларусь – неизвестную ему страну. Несомненно, это было чудо, потому что мы не предложили именитому Маэстро никакого гонорара в силу того, что наш фестиваль – благотворительный.

С 2000 года Драгомир Нэнов стал постоянным членом жюри конкурса хоровых коллективов фестиваля. Международный фестиваль Православных Песнопений включал не только конкурс хоровых коллективов, но и выставки, и вечера поэзии, и концерты, и мастер-классы. Все организуемые нами многочисленные мероприятия господин Нэнов старался посетить. Удивительно, но этот человек, за плечами которого огромный жизненный, артистический и преподавательский опыт, никогда не высказывал никакого критического замечания тому, что он видел и слышал, а только всему искренне и открыто радовался.

Драгомир Нэнов стал другом всем представителям дирекции фестиваля, войдя в нашу фестивальную семью и ощущая себя ее членом всегда, даже за пределами Беларуси. Он корректно, ненавязчиво мог дать какой-то совет, и его мнение всегда было точным и определенным. Маэстро никогда не говорил громких слов о своем отношении к Православной церкви. Человек высокой культуры, он проявлял глубокое уважение к верующим людям и к православной культуре в целом.

Маэстро Нэнов, работая в жюри конкурса хоровых коллективов, которые исполняли литургические песнопения, высказывал свои замечания на обсуждении выступлений участников предельно корректно, с большим тактом и, одновременно, добивался уважения коллегиального мнения. Однажды (это было в 2005 г. на VIII фестивале) жюри коллегиально решило, что в концерте Закрытия на сцене Белорусского государ-

¹⁰ Драгомир Нэнов (1927–2016) – почетный гражданин городов Добрич (Болгария), Пиза (Италия), академик Болгарской академии науки и искусства (2013). Награжден Почетной грамотой Министерства культуры Беларуси, орденом Св. Кирилла Туровского (2009), орденом святых Кирилла и Мефодия I степени (2013)

ственной филармонии в исполнении лауреата (категория «взрослые любительские хоры») Рижского православного камерного хора «Благовест» под управлением Александра Брандавса прозвучит концерт А. Гречанинова «Внуши, Боже, молитву мою». На мою¹¹ просьбу поменять эту композицию на песнопение «Отче наш» в интерпретации А. Шнитке жюри ответило отказом. Старшие коллеги мотивировали свое решение тем, что композиции Шнитке в церкви не звучат. Однако, составляя программу концерта Закрытия, я все же включила в нее именно композицию А. Шнитке, добиваясь, что бы минские слушатели познакомились с этой замечательной музыкой гениального композитора. Маэстро Нэнов не простил мне волюнтаризма и постоянно пенял мне, что так делать нельзя (несмотря на то, что цель моего своеволия он разделял).

Однажды мы организовали мастер-классы оперной драматургии маэстро Нэнова для студентов-вокалистов Белорусской государственной Академии музыки и Белорусского государственного педагогического университета им. М. Танка. На эти встречи собиралось огромное количество преподавателей и студентов. Все, о чем говорил профессор, было новым, необычным. Даже общеизвестные вещи господин Нэнов освящал с совершенно иной для нас точки зрения.

Маэстро стал известен в Минске и через несколько лет он был приглашен в жюри очень престижного Международного конкурса вокалистов им. Л.П. Александровской. Несомненно, неоднократное его участие в работе жюри – значимый факт в истории белорусской культуры. Одним из ярчайших событий конкурса стало выступление г-на Нэнова на заключительном концерте фестиваля в качестве дирижера.

... Маэстро поднял палочку, наклонил голову и улыбнулся. И стало ясно, что сейчас произойдет чудо. Это определялось по лицам и позам и дирижера, и музыкантов, которые подняли свои смычки и инструменты, и замерли. Эта пауза-вдох стала мигмом между прошлым и будущим, дверью в мир, который всегда гармоничен и прекрасен.

И полился поток ликующей музыки. Это был божественный Моцарт – тайна, которую раскрыть не так-то просто. Музыка увертюры к опере «Свадьба Фигаро» была представлена мудрым Маэстро как единое целое радости и смирения, мира и блаженства, мужества и свободы.

Музыканты играли с огромным удовольствием и увертюру, и арии из опер Верди и Россини, аккомпанируя под руководством г-на Нэнова вокалистам-победителям на заключительном концерте конкурса. И еще долгое время все участники этого концерта вспоминали великолепные репетиции, которые проводил, готовясь к концерту, знаменитый Маэстро.

¹¹ Густова Л.А. являлась членом жюри фестиваля.

Когда мы познакомились с Маэстро, то в качестве подарка он преподнес мне свою книгу «Един диригент за операта» (болг. – «Дирижер оперы») [1]. Я ее прочитала, как смогла, и, понимая ценность этой книги для современных музыкантов, «заболела» идеей издать эту книгу на русском языке. Книга господина Драгомира Нэнова «Дирижер об опере» на русском языке вышла в издательстве «Четыре четверти» [2]. В издании приняли участие Министерство культуры Республики Болгарии и Его Превосходительство Посол Республики Болгария в Республике Беларусь профессор Петко Ганчев.

В апреле 2007 года в рамках IX Международного фестиваля Православных Песнопений в концертном холле Национального художественного музея состоялась презентация книги маэстро Нэнова «Дирижер об опере» на русском языке. Специально к презентации студентками Белорусской государственной академии музыки были разучены «2 русских романса» на стихи А.Фета, которые композитор Драгомир Нэнов посвятил своим белорусским друзьям.

Присутствуя на репетициях, которые проводил Маэстро за несколько дней до презентации, я вновь открыла для себя поэзию Афанасия Фета. «Какая ночь!» – вновь и вновь повторяла солистка. И снова, и снова останавливал ее Маэстро, добиваясь в вокальной интонации и восторга, и нежности, и восхищения, и ощущения дрожащего воздуха. Композитор Драгомир Нэнов выразил музыкальными звуками любовь и страдание, упоение и разочарование, которые, несомненно, пережил когда-то и смог донести их до исполнителей.

Когда на презентации прозвучали последние звуки его романсов, то стало понятно, что и исполнители, и слушатели стали близкими и композитору, и друг другу людьми. Волшебные звуки музыкиполнили число белорусских друзей Маэстро, о чем он говорил до последних своих дней.

После представления публике своего композиторского творчества, г-н Нэнов познакомил присутствующих и со своей книгой. Как замороженные слушали присутствующие рассказ автора о его работе с лучшими оркестрами и оперными труппами Европы. Маэстро щедро делился с музыкантами-профессионалами и любителями своими находками в работе с солистами над оперными партиями, своими наблюдениями за развитием европейского оперного искусства.

Интереснейшая презентация, конечно, была отмечена прессой.

Уже растворились в потоке времени и звуки «Русских романсов» Драгомира Нэнова, и звуки IX Международного фестиваля Православных Песнопений, а резонанс от выступления маэстро Нэнова еще долго слышался в белорусском музыкальном обществе.

Этой небольшой статьей я не только хочу рассказать читателям о замечательном музыканте, но и выразить слова признательности замечательному человеку, который бескорыстно поддерживал развитие белорусской музыкальной культуры в нелегкое для нее время.

Примечания

1. Нэнов, Д. Един диригент за операта / Драгомир Нэнов. Казанльк: Ирита, 1999. 208 с.
2. Нэнов, Д. Дирижер об опере / Драгомир Нэнов; перевод с болг. [К.В. Михно ; науч. ред. С. Немогай]. – Минск: Четыре четверти, 2007. – 198 с.

*Демина Вера Николаевна
(Россия, Ростов-на-Дону)*

ОСОБЕННОСТИ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ СТАРООБРЯДЦЕВ СТАНИЦЫ ХАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ АДЫГЕЯ ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ 2022 ГОДА

Аннотация. Статья посвящена изучению вопросов сохранения певческих традиций старообрядческого прихода храма Рождества Пресвятой Богородицы станицы Ханской Республики Адыгея. Рассматривая системообразующие компоненты церковно-певческой культуры старообрядческой общины, автор выделяет несколько ключевых направлений, изучение которых может позволить установить специфику развития старообрядческих традиций в указанном регионе. В центре внимания автора оказываются принципы сохранения традиции в динамике культурных процессов в современной России.

Ключевые слова: певческая традиция старообрядческого прихода храма Рождества Пресвятой Богородицы станицы Ханской.

FEATURES OF THE SINGING TRADITION OF THE OLD BELIEVERS OF THE KHAN'S VILLAGE THE REPUBLIC OF ADYGEA BASED ON THE MATERIALS OF FIELD RESEARCH IN 2022

Abstract. The article is devoted to the study of the issues of preserving the singing traditions of the Old Believers parish of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary of the Khan`s village of the Republic of Adygea. Considering the system-forming components of the church-singing culture of the Old Believer community, the author identifies several key areas, the study of which can make it possible to establish the specifics of the development of

Old Believer traditions in the specified region. The author focuses on the principles of preserving tradition in the dynamics of cultural processes in modern Russia.

Keywords: singing tradition of the Old Believers parish of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary of the Khan`s village.

Певческая традиция старообрядческих приходов представляется одним из важнейших компонентов культуры Южного Федерального округа. Несмотря на этническое многообразие региона, она сохранилась в первоначальном виде, оставаясь, несмотря на свое уникальное значение, малоизученной областью современной науки. Ее исследование было одним из направлений научной деятельности основателя Лаборатории народной музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова доктора наук, профессора Татьяны Семеновны Рудиченко. Изучение особенностей внебогослужебной и богослужебной практики старообрядческих приходов Ростовской области проводилось ею на протяжении нескольких десятилетий. Важнейшим периодом исследования этой традиции были 2002–2021 гг., в течение которых под её руководством были осуществлены экспедиционные работы и сделаны записи представителей старообрядческой общины донских казаков, проживающих в г. Ростове-на-Дону [3].

Также в рамках экспедиций, реализуемых Лабораторией народной музыки в начале XXI века, были собраны сведения о старообрядческой культуре в Серафимовичском районе Волгоградской области (2014 г.) и осуществлена фиксация образцов церковно-певческой традиции в станице Николаевской Константиновского района Ростовской области (2021 г.). Следующим этапом должно было стать изучение традиций старообрядческой общины станицы Ханской в Республике Адыгея, близкой к уже исследуемым традициям прихода Старообрядческого Покровского собора г. Ростова-на-Дону (в отношении ее певческой составляющей). В соответствии с планом, Лабораторией народной музыки РГК в июле 2022 г. была осуществлена экспедиция в станицу Ханская, в один из немногих сохранившихся старообрядческих приходов храма Рождества Пресвятой Богородицы. Ее цель заключалась в предварительном обобщении сведений о певческой традиции старообрядческого прихода станицы. В задачи входило: сбор и систематизация полученных данных, и их сравнение с результатами экспедиций XX–XXI вв., осуществленных Лабораторией народной музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

При подготовке и в процессе экспедиционной работы собирались сведения об истории станицы и общины. Как отмечает автор книги «Станица Ханская. Исторические размышления» В. А. Леонов: «После завершения Кавказской войны в 1864 году эти земли вошли в состав России. В целях закрепления занятых русскими войсками позиций на Северном Кавказе сооружались укрепленные линии. Оборонительные сооружения этих линий состояли из отдельных фортов и редутов, расположенных на расстоянии 25-50 километров друг от друга. В их числе были Майкоп, станицы Гиагинская, Белореченская, Тульская и другие. В 1860 году начала формироваться Белореченская укрепленная линия. В систему её укреплений и вошла станица Ханская, основанная 1 мая 1862 года» [2, с. 4].

В процессе экспедиционной работы были зафиксированы сведения по истории общины и основных сферах деятельности прихожан храма Рождества Пресвятой Богородицы, и его настоятеля протоиерея Иоанна Рыбакова. По сведениям протоиерея Иоанна, значительную часть казаков-переселенцев, основавших в 1862 году станицу, составляли старообрядцы. В 1870 году был воздвигнут деревянный храм св. Николая (в 1890 году он сгорел). Затем была построена новая пятикупольная деревянная церковь. 8 мая 1912 года ее освятил епископ Феодосий Кавказский. В начале войны, в 1941 году этот храм был разрушен. Иоанн Рыбаков был назначен настоятелем общины 30 марта 1968 года. В 1973 году была проведена значительная реконструкция храма, пристроен алтарь. Впоследствии община выкупила у хозяйки здание храма, участок, и прилегающий дом [4].

Деятельность старообрядческой общины станицы исследовалась с учетом ее истории и специфики. Одной из важных особенностей общины является ее удаленность от других центров старообрядческой культуры. Также значимость представляют установившиеся в течение нескольких десятилетий связи с общиной Покровского собора г. Ростова-на-Дону [1, с. 933]. В контексте обозначенных специфических особенностей истории общины, особый интерес представляют сведения о богослужебных книгах старообрядческого прихода, а также сведения об обучении пению. В процессе экспедиционной работы было установлено, что обучение проводится, как и в приходе Покровского храма г. Ростова-на-Дону, по «Азбуке церковного знаменного пения» А. Ф. Калашникова. Были осуществлены записи богослужений – Всенощного бдения и Литургии. Важность представляют записи богослужебных песнопений праздников и духовный стих, записанные от певчих храма, Анны Иоановны Рыбаковой и о. Иоанна Рыбакова. Полностью зафиксирован духовный стих «Боярыня Морозова»:

*«Снег белый украсил светлицы,
Дорогу покрыл пеленой,
По улице древней столицы,
Плетется лошадка рысцой.
На улице шум и смятенье,
Народ словно море шумит,
В сенях, не страшась заключенья,
Боярыня гордо сидит...».*

Приведенные сведения указывают на общность певческих традиций общин церкви Рождества Пресвятой Богородицы станицы Ханской и Покровского собора г. Ростова-на-Дону. Собранные в процессе экспедиционной работы материалы требуют дальнейшего изучения, в особенности в контексте связи традиций различных старообрядческих общин Юга России.

Примечания:

1. Данильченко, А. Е. История старообрядческой общины станицы Ханской Республики Адыгея // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире. Сборник материалов международной научной конференции. Редактор-составитель С. И. Хватова. – Майкоп: Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2017. – С. 918-936.
2. Леонов, В. А. Станица Ханская: исторические размышления. – М.: Издательство «Перо», 2021. – 104 с.
3. Рудиченко Т. С., Демина В. Н. Богослужebно-певческая традиция старообрядцев Покровского собора г. Ростова-на-Дону: обучение и трансмиссия // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире. Выпуск 3: в 2 т. Том 1. / Редактор-составитель С. И. Хватова. 2017. – Майкоп: Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2018. – с. 69-81.
4. Рыбаков И. А. «Община станицы Ханской, Майкоп, Адыгея». – URL: https://ruvera.ru/commune/hram_rojdestva_presvyatoi_bogorodicy_hanskaya?ysclid=lqjxsxutu767971162 (31.12.2023).

Дуань Шинань
(Китай, Цзиньчжун; Россия, Краснодар)

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЭКСПАНСИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В КИТАЙСКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Аннотация. В статье анализируются предпосылки экспансии европейских музыкальных инструментов в китайскую музыкальную культуру и рассматриваются пять отличительных черт традиционной китайской культуры. В центре внимания – ее всеохватывающий характер и философская основа. Применен исторический метод исследования, а

также источниковедение, музыковедческий анализ аудио и видеоматериалов. Автор приходит к закономерному выводу о том, что предпосылкой для экспансии европейской инструментальной культуры на китайскую музыкальную культуру является широкий инклюзивный характер традиционной китайской культуры с духом самосовершенствования и борьбы в качестве важной внутренней движущей силы. Их философской основой является конфуцианство.

Ключевые слова: европейские музыкальные инструменты, экспансия, китайская музыкальная культура, предпосылки, инклюзивность, самосовершенствование, философские основы, конфуцианство.

Duan Shinan
(China, Jinzhong; Russia, Krasnodar)

SOCIOCULTURAL PREREQUISITES FOR THE EXPANSION OF EUROPEAN INSTRUMENTS INTO CHINESE MUSICAL CULTURE

Abstract. The article analyzes the prerequisites for the expansion of European musical instruments into Chinese musical culture. The article focuses on five distinctive features of traditional Chinese culture - its comprehensive nature and philosophical basis. The historical research method was used, as well as source study, musicological analysis of audio and video materials. The author comes to the logical conclusion that the prerequisite for the expansion of European instrumental culture into Chinese musical culture is the broad inclusive nature of traditional Chinese culture with the spirit of self-improvement and struggle as an important internal driving force. Their philosophical basis is Confucianism.

Keywords: european musical instruments, expansion, Chinese musical culture, prerequisites, inclusivity, self-improvement, philosophical foundations, Confucianism.

Китайская цивилизация имеет пять отличительных черт: непрерывность, инновации, единство, инклюзивность и мир. Толерантность и принятие Китаем иностранных культур способствовали инновациям и развитию традиционной китайской культуры. Поэтому предпосылкой для распространения европейской инструментальной музыкальной культуры в китайскую музыкальную культуру является широкая инклюзивность китайской традиционной культуры.

Как понять инклюзивность китайской цивилизации? Каково ее

значение для формирования плюралистического единства китайской нации и для мировых культурных обменов? Все эти вопросы требуют ответа в традиционной китайской философии.

У Чжэнь, профессор философской школы Фуданьского университета, отметил: «Исходя из признания различий и многообразия разных культурных традиций, мы должны опираться на мудрость мысли о ‘гармонии и различиях’ (упр. 和而不同) в традиционной китайской философии и способствовать миру, равенству, справедливости и общему развитию в мире с толерантным культурным отношением» [5, с 13].

С точки зрения культуры, культурная инклюзивность определяет, что культурные обмены между различными этническими группами основаны на взаимном упоминании и интеграции как основной исторической ориентации, что различные этнические группы склонны уважать друг друга и сосуществовать в гармоничной модели плюрализма с точки зрения их религиозных убеждений; что еще более важно, культурная инклюзивность определяет, что традиционная китайская культура обладает открытым сознанием и фундаментальной установкой на совместимость и принятие других цивилизаций мира, а не на отвержение и конфронтацию.

В истории китайская цивилизация пережила два крупных «философских прорыва» [1, с. 9]. Первым был «философский прорыв» в период Весны и Осени. На основе наследования древних цивилизаций Лаоцзы и Конфуций совершили смелые идеологические инновации и прорывы, последовательно основали даосскую и конфуцианскую школы мысли, заложив идеологический фундамент традиционной китайской культуры. Второй – «религиозный прорыв», произошедший во времена династий Хань и Тан. Во-первых, даосизм отделился от даосской школы в конце правления династии Восточная Хань и превратился в местную китайскую религию; с другой стороны, – буддизм проник в Китай в начале правления династии Восточная Хань и достиг своего расцвета при династии Тан, завершив, по сути, превращение в местную религию, которая вместе с конфуцианством и даосизмом составила базовую модель китайской традиционной культуры. Эти два крупных философских прорыва свидетельствуют о том, что китайский народ не только очень терпим к иностранным культурам, но и очень терпим к новым местным культурам.

Традиционная китайская культура основана на трех столпах – конфуцианстве, даосизме и буддизме. Однако конфуцианство долгое время было главной опорой традиционной китайской культуры с его выдающейся гуманистической приверженностью, социальной заботой и

высокими идеалами помощи людям во всем мире, и инклюзивность традиционной китайской культуры также в основном отражена в конфуцианстве.

Конфуций выдвинул этическую идею «Люби всех и будь добр ко всем» (упр. 泛爱众，而亲人), а Менций отстаивал социально-политическую идею «Будьте добры к людям и заботьтесь о живых существах» (упр. 仁民爱物), а также космическую концепцию «Природа всех вещей принадлежит мне» (упр. 万物皆备). Упомянутые здесь идеи заботы о других, заботы обо всех вещах и о том, что природа всех вещей та же, что и у человека, отражают терпимость и доброту конфуцианских ученых по отношению к другим людям и другим существам. Применение этой идеи к культурному обмену означает принятие и уважение иностранных культур.

Конфуцианская классика, «Ли цзи» (упр. 礼记), проповедует социальную идею «одна семья под небом, один человек в Китае» (упр. 天下一家，中国一人), то есть идею Великое Единство (упр. 大同). Чжан Цзай, конфуцианский ученый династии Сун, подчеркивал целостную идею «единства Неба и человечества» (упр. 天人合一), то есть единства человека и Вселенной. Лу Цзюбуань, конфуцианский ученый династии Южная Сун, подчеркивал: «Будь то люди региона Восточного моря или люди региона Западного моря (имея в виду весь китайский народ), их сердца и идеалы одинаковы». Конфуцианский ученый эпохи Северной Сун Чэн Хао и конфуцианский ученый эпохи Мин Ван Янмин стремились создать теоретическую основу для человеческого сообщества, в котором «все вещи едины» (упр. 万物一体). Это также является идеологическим прототипом ценности «сообщества человеческой судьбы», которая неоднократно подчеркивалась китайскими лидерами в последние годы [4, с. 10].

Подводя итог, можно сказать, что конфуцианские ученые разных эпох выдвигали широкий спектр идеологических предложений, охватывающих различные области, такие как философия, общество, политика и этика, но все они отражают одну основную концепцию: вселенная и человеческое общество должны и могут представлять собой тесно связанное, взаимосвязанное, интегрированное и непрерывное целое. Человек и человек, человек и общество, человек и природа, страна и страна также должны быть гармоничным целым. Все эти понятия отражают акцент конфуцианства на всеохватности. Эта концепция также глубоко укоренилась в недрах китайского мышления, изначально сформировав восточную цивилизацию, отличающуюся терпимостью,

дружелюбием и гармоничным развитием.

С диалектической точки зрения, культурная инклюзивность не означает, что различные культуры полностью сливаются воедино и становятся «одной». Научный смысл инклюзивности заключается в том, что на основе признания и уважения различий разных культур можно достичь культурного плюрализма с помощью эклектического подхода. Конфуций кратко сформулировал это как «гармония без единообразия» (упр. 和而不同). С музыкальной точки зрения, различные гаммы могут быть разумно объединены в гармоничное и полное музыкальное произведение; различные инструменты могут быть разумно объединены в гармоничный акустический эффект. Таким образом, гармония не означает полной ассимиляции в одном объекте, равно как и не означает необходимости полной интеграции в один объект.

Древнекитайские конфуцианские ученые, стремясь научно объяснить философские идеи инклюзивности, гармонии и различий, выдвинули идею о том, что «гармония – это живое существо, а однородность недолговечна» (упр. 和实生物, 同则不继). Это означает, что если в цивилизации отсутствует инклюзивность по отношению к чужим культурам, она стремится к гомогенности и отвергает чужие культуры, то это непременно приведет к сингулярности этой цивилизации, со временем она также потеряет возможность устойчивого развития и в конечном итоге пойдет по пути закрытости, стереотипизации и даже вымирания.

Поэтому всеохватность традиционной китайской культуры глубоко почвенна, и выражается в слове «гармония» (упр. 和). Это означает, что на основе признания и уважения различий разных культур можно достичь культурного плюрализма через совместимость. Короче говоря, это означает, что различные культуры могут жить в гармонии и развиваться вместе.

Помимо условия инклюзивности, техническое самосовершенствование также является необходимым условием для развития европейской инструментальной музыкальной культуры в Китае. В современную эпоху западная культура прочно вошла в Китай. Китайский народ не только принял ее, но и взял на себя инициативу учиться у нее, и с 1840 года Китай провел ряд бурных движений, таких как Движение по усвоению заморских дел, Реформа ста дней, Революция 1911 года, Движение за новую культуру, Антияпонское движение спасения, Освободительная война, Реформа и движение за открытие и т. д., с целью защиты родины и ее развития.

С 1870-х годов в китайской культуре и образовании было две волны обучения за рубежом. Первый пришелся на начало 1900-х и 1930-е годы, основными представителями которых были Ли Шутун, Сяо Юмэй, Ван Гуанци и Хуан Цзы.

Ли Шутун (23 октября 1880 - 13 октября 1942) – известный китайский музыкант, педагог по искусству, каллиграф, театральный деятель, один из пионеров китайской драмы. В 1905 году он отправился учиться в Японию, а в 1906 году стал редактором «Журнала музыки» в Токио. В том же году он и его одноклассник Цзэн Яньнянь создали первую в Китае драматическую труппу и выступили в спектаклях «Дама с камелиями» и «Новый сон бабочки». В 1908 году он основал драматическое общество и сосредоточился на живописи и музыке. Он сочинил такие песни, как «Песня заката» (1902), «Весеннее путешествие» (1913), «Прощание» (1915) и «Песня Нанкинского университета» (1916). Кроме того, он был первым музыкантом в Китае, сочинившим музыку с пятистрочной нотацией, и первым, кто стал пропагандировать фортепиано в Китае.

Сяо Юмэй (7 января 1884 - 31 декабря 1940) – знаменитый китайский композитор, педагог, музыкальный теоретик, первый в Китае доктор музыки, один из основателей Шанхайской консерватории музыки, пионер и основатель современной музыки и современного профессионального музыкального образования в Китае, известен как «отец современной китайской музыки». Его учениками были такие известные китайские музыканты, как Сянь Синхай и Дин Шандэ.

В 1901 году Сяо Юмэй отправился в Японию, чтобы учиться в Токийской высшей педагогической школе, а затем поступил в Токийский императорский университет и Токийскую музыкальную школу. В 1912 году он был направлен в Германию для обучения в Лейпцигской музыкальной консерватории, где в 1916 году получил степень доктора, а в 1920 году вернулся в Китай, чтобы преподавать в Пекинском университете и в Пекинской национальной школе изящных искусств. Он активно пропагандировал западную музыку, а в 1922 году основал первый небольшой оркестр, состоящий из китайских музыкантов, которым лично дирижировал. С 1922 по 1927 год он организовал более 40 концертов с исполнением произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и других композиторов, благодаря чему жители Пекина начали понимать и наслаждаться западным искусством (в основном инструментальными произведениями).

В 1927 году вместе с Цай Юаньпэем он основал Национальную музыкальную консерваторию. Чтобы повысить уровень преподавания в

школе, он часто ездил по стране и нанимал известных китайских и иностранных музыкантов для преподавания в школе. Например, в 1929 году в Шанхае жил всемирно известный пианист Чахаров из России. Сяо Юмэй нанес ему множество визитов, и, в конце концов, Чахаров согласился преподавать в Шанхайской музыкальной консерватории. Чахаров сыграл важную роль в повышении уровня преподавания фортепиано в Китае, а умер знаменитый русский пианист в Шанхае в 1942 году.

Ма Сыцун (7 мая 1912 - 20 мая 1987) – один из первых поколений китайских скрипачей, известный китайский композитор и музыкальный педагог, занимающий важное место в истории современной китайской музыки. В 1923 году, в возрасте одиннадцати лет, он вслед за старшим братом уехал жить во Францию, где последовательно учился игре на скрипке в консерватории Нанси и в Парижской консерватории. В 1930 году он начал изучать композицию, а в 1932 году вернулся в Китай, где преподавал в консерваториях Гуанчжоу, Гонконга, Шанхая, Нанкина и др. В 1950 году он стал первым директором Центральной консерватории музыки, а также вице-председателем Китайской ассоциации музыкантов и главным редактором журнала «Музыкальная композиция». На протяжении всей своей жизни он занимался скрипичным исполнительством, композицией и преподаванием, внес значительный вклад в развитие скрипичного искусства в Китае и считался «первым китайским скрипачом».

Ли Шутун, Сяо Юмэй и Ма Сикун – выдающиеся представители первой партии китайских иностранных студентов. Они отправились учиться за границу в разрушенный войной и отсталый старый Китай, и помимо языкового давления им пришлось терпеть презрение и даже издевательства, вызванные отсталостью страны. Однако благодаря тяге к музыке, древнему духу самосовершенствования и упорству они преодолели все виды языковых, экономических и душевных мук, в конце концов завершили обучение и познакомили Китай с западным музыкальным искусством, заложив основу современного музыкального образования в Китае.

В начале периода реформ и открытости в китайской музыкальной индустрии было распространено мнение, что «традиционные музыкальные инструменты уступают западным». Это мнение привело к тому, что многие университеты и колледжи с трудом набирали студентов на отделения народной музыки, а композиторы отдавали предпочтение западным инструментам в своих сочинениях. Однако после 2000 года

молодые композиторы во главе с Цинь Вэньчэнем, Го Вэньцзином и Ян Цином стали обращать свое творческое внимание на традиционные китайские инструменты. В своей многолетней творческой практике они объединили традиционные китайские инструменты с западными, сформировав новый тип оркестра и создав множество новых произведений. В основном это камерная музыка, представленная «Большим концертом» (упр. 《大协奏曲》) Чэнь Синьруо для смешанного камерного оркестра, «Восток и Запад II - Гармония со светом» (упр. 《东西 II-和光同尘》) Чжан Шуая для смешанного камерного оркестра и «Элегантная вселенная» (упр. 《优雅宇宙》) Чан Пин для камерного оркестра.

Реформа и открытие в 1978 году положили начало второму буму обучения за рубежом в Китае. 23 июня 1978 года, выслушав доклад Министерства образования, Дэн Сяопин произнес такие слова: «Я выступаю за увеличение числа иностранных студентов. В основном для изучения естественных наук. Их нужно посылать тысячами, а не десятью или восемью. Министерство образования должно узнать, сколько это будет стоить. Стоит потратить столько, сколько потребуется!» [2, с 2] Слова Дэн Сяопина послужили сигналом для молодых китайских студентов отправиться в мир, и в Китае началась вторая кульминация обучения за рубежом, подготовившая ряд выдающихся талантов для модернизации Китая. Цинь Вэньчэнь, Чжу Шируй, Чэнь Циган, Цюй Сяосун и Тань Дунь –некоторые представители этих студентов-музыкантов.

Цинь Вэньчэнь родился в 1996 году в автономном районе Внутренняя Монголия, Китай, в 1984 году поступил на композиторское отделение Школы искусств Внутренней Монголии, в 1987 году – на композиторское отделение Шанхайской консерватории музыки, а в 1992 году – на композиторское отделение Центральной консерватории музыки, где был назначен преподавателем на кафедре композиции. В 1999 году он занял второе место на Международном конкурсе композиции в Ганновере с произведением «Единство» (упр. 《合一》), а в 2001 году получил высший диплом по композиции в Германии, заняв первое место, и в том же году его произведение «Следы звука» (упр. 《际之响》) получило награду «Buerger Pro A» в Германии. В 2005 году документальный фильм «Crossover aus China», посвященный творчеству и жизни Цинь Вэньчэня, был показан на английском, немецком и французском языках по немецкому телевидению. 30 сентября 2023 года по московскому времени

РИА Новости сообщило, что в Московской консерватории с успехом прошел концерт китайского композитора Цинь Вэньчэня.

Чэнь Циган родился 28 августа 1951 года в Шанхае (Китай), известный французский композитор, окончивший композиторский факультет Центральной консерватории музыки. В 1984 году он отправился во Францию учиться под руководством всемирно известного композитора Мессиана, а в 1987 году получил Гран-при на двух международных конкурсах композиторов в Германии и Италии за произведения «Путешествие мечты» (камерный секстет) и «Источник» (масштабное оркестровое произведение), которые ознаменовали зрелость его композиторского стиля. В 2004 году Чэнь Циган был назначен композитором-резидентом Страсбургского филармонического оркестра, став первым нефранцузским музыкантом, удостоенным этой чести в истории французской музыки. В 2005 году он был удостоен Симфонической премии, «Французской Нобелевской премии». В 2013 году французское правительство наградило Чэнь Цигана Кавалером Ордена искусств и литературы в знак признания его профессиональных достижений и активной роли в культурных обменах между Францией и Китаем.

В тот же период молодые китайские композиторы также добились немалых успехов, даже превзойдя тех, кто учился в Европе и США. Го Вэньцин – один из лучших представителей местных молодых композиторов.

Го Вэньцин родился в Чунцине в 1956 году, в 1977 году поступил на композиторский факультет Центральной музыкальной консерватории под руководством известных китайских композиторов профессора Лай Инхая и профессора Су Ся, а премьера его дипломной работы «Симфоническая поэма» состоялась в США в 1984 году. В 1988 году премьера «Трудны сычуаньские тропы» (симфонический хор) и «Симфонической поэмы» состоялась в Глазго (Англия) в исполнении Симфонического оркестра Би-би-си. В июне 1994 года состоялась премьера оперы Го Вэньцина «Дневник сумасшедшего» на китайском языке в европейском составе с оркестром на фестивале в Нидерландах, а в 1998 году по заказу оперы «Алмейда» он написал камерную оперу для четырех спектаклей «Ночной банкет», премьера которой состоялась в июле в лондонском театре «Алмейда». В 2001 году Го Вэньцин по заказу Европейской конференции арфистов написал Концерт для арфы, премьера которого состоялась в августе в Концертгебау в Амстердаме, Голландия.

Судя по наградам, полученным за их произведения, творческие способности молодых китайских композиторов были хорошо приняты и признаны европейской аудиторией. Причины этих достижений кроются не только в солидном композиторском мастерстве самих композиторов, но и в духовной мотивации – нежелании отставать и самосовершенствоваться, которая вдохновляет их на все более высокие достижения.

Подводя итог, можно сказать, что предпосылкой для распространения европейских музыкальных инструментов в Китае является всеохватность традиционной китайской культуры, а дух самосовершенствования – важная внутренняя мотивация, сочетание которых привело к укоренению, распространению и развитию европейской музыкальной культуры в Китае.

Наконец, следует отметить, что терпимость Китая к иностранным культурам направлена на достижение культурного единства, и это единство всегда стоит на первом месте [3, с 8]. Китайская традиционная культура имеет долгую историю, и китайский народ не сможет легко отказаться от своих традиций после тысячелетнего культурного накопления. Поэтому, как бы долго она ни развивалась, как бы ни подвергалась влиянию иностранных культур, ядро традиционной китайской культуры никогда не было утрачено.

Примечания:

1. Ван Ка. Лаоцзы и прорыв китайской философии // Религиоведение коренных народов Китая. 2018. С. 8-14. 王卡.老子与中国哲学的突破[J].中国本土宗教研究,2018:8-14.
2. Ван Лэйтин, Чжу Лэй. Образовательная мысль Дэн Сяопина «Три направления» и мысли о развитии образования в новую эпоху // Журнал Тайшаньского университета. 2022. № 44 (06). С. 1-10. 王雷亭,朱磊.邓小平“三个面向”教育思想与新时代教育发展思考[J].泰山学院学报,2022,44(06):1-10.
3. Ли Далун, Ван Цзюэ. «Великое объединение» и китайское национальное сообщество // Исследование истории и географии границ Китая. – 2023. – №33(03) . – С. 6-10. 李大龙,王珏.“大一统”与中华民族共同体[J].中国边疆史地研究,2023,33(03):6-10.
4. Ли Чуаньбин. Мировое значение и практический путь идеи сообщества единой судьбы человечества // Хунань Социальные науки. 2023. № 6. С. 9-14. 李传兵.人类命运共同体思想的世界意义及实践路径[J/OL].湖南社会科学,2023,(06):9-14.
5. У Чжэнь. Мысли и документы – исследования неоконфуцианства японскими учеными династий Сун и Мин [М]. Издательство Шанхайского восточно-китайского педагогического университета. 2010. 692 с. 吴震.思想与文献—日本学者宋明理学研究.上海华东师范大学出版社, 2010.–692 页.

*Карташова Татьяна Викторовна
Карташов Виктор Дмитриевич
(Россия, Саратов)*

ЧЕЛОВЕК МИРА О СОК ШИН

Аннотация. В статье повествуется об удивительном корейском музыканте, патриоте и пропагандисте культуры своей страны господине О Сок Шине. Благодаря его активной творческой деятельности началось сотрудничество между Россией и Южной Кореей в области музыкального искусства. О Сок Шин – художественный руководитель и главный дирижёр оркестра корейских традиционных инструментов г. Иксана, Президент «Ири Хянче Чуль Пунню» (струнного ансамбля аристократической музыки города Ири), носящего титул «Национальное нематериальное сокровище Кореи», организатор международных музыкальных форумов. Также О Сок Шин побывал в разных странах мира с концертными программами, где выступал как исполнитель на комунго и дирижёр оркестров народных инструментов.

Ключевые слова: Южная Корея, Иксан, корейская традиционная музыка, О Сок Шин, президент, дирижёр, международный форум, комунго.

*Kartashova Tatiana Victorovna
Kartashov Victor Dmitrievich
(Russia, Saratov)*

MAN OF THE WORLD OH SOOK SHIN

Abstract. The article tells about the amazing Korean musician, patriot and propagandist of the culture of his country, Mr. Oh Sook Shin. Thanks to his active creative activity, cooperation between Russia and South Korea in the field of musical art began. Oh Sook Shin is the artistic director and chief conductor of the Korean Traditional Instruments Orchestra of Iksan, President of the "Iri Hyanche Chul Punnyu" (the string ensemble of aristocratic music of the city of Iri), bearing the title "National Intangible Treasure of Korea", organizer of international music forums. Oh Sook Shin also visited different countries of the world with concert programs, where he performed as a performer on the komungo and conductor of orchestras of folk instruments.

Keywords: South Korea, Iksan, Korean traditional music, Oh Sook Shin, President, conductor, International Forum, comungo.

О Сок Шин – удивительный корейский музыкант, патриот и пропагандист культуры своей страны. Именно с приездом в 2008 году в Московскую консерваторию О Сок Шина и его ансамбля «Ири Хянче Чуль Пунню» началось активное сотрудничество двух стран в области музыкального искусства, широкая общественность России смогла открыть для себя богатый и самобытный мир корейской музыки. У себя на родине О Сок Шин осуществляет разностороннюю деятельность: во-первых, как художественный руководитель и главный дирижёр оркестра корейской традиционной музыки города Иксана; во-вторых, он возглавляет камерный коллектив «Ири Хянче Чуль Пунню» (струнный ансамбль аристократической музыки города Ири), в котором выступает в качестве солиста на комунго; в-третьих, Сок Шин занимает почётную должность Президента национального общества по сохранению традиционной корейской музыки «Ири Хянче Чуль Пхунню», носящего титул «Национальное нематериальное сокровище Кореи» и вошедшего в список культурных учреждений под № 83-2 Управления культурным наследием Республики Корея. Также он является организатором различных мероприятий, включая международный этнофестиваль по культурному взаимобмену «International concert for exchange of Ethnomusic», который с 2007 года стал ежегодным. За время проведения музыкальных форумов различного формата в Южной Корее выступили многие известные российские и зарубежные исполнители. Также О Сок Шин побывал в разных городах России и за рубежом с концертными программами: он играл на комунго, дирижировал оркестрами народных инструментов. Его поистине можно назвать Человеком Мира! Он неуклонно идёт вперёд и вперёд. А за всем этим стоит Личность человека – доброго, порядочного, спокойного, великодушного, бескорыстного, простого, общительного и невероятно скромного; человека потрясающей внутренней тишины и глубины. Авторы статьи взяли интервью у корейского музыканта, на основе которого и сложился данный текст.

Воспоминания из детства. О Сок Шин родился в селе недалеко от города Иксана (провинция Чоллабук-до).

Его отец О Иль Чол был животноводом, мать Хон Дэ Джин – учительница. В семье было четверо детей – трое сыновей и дочь.

Жили они все вместе, как и было принято раньше в Корее: прабабушка, бабушка, дедушка, дядя, тётя с семьёй, семья О Сок Шина из шести человек, батраки и кухарки. Как вспоминает Сок Шин, таким большим семейством они жили до того времени, пока он не пошёл во второй класс. Вскоре его семья переехала в центр города Иксана, где мальчик начал ходить уже в новую городскую школу.



Фото 1. О Сок Шин с мамой и тётёй



Фото 2. Семья О Сок Шина



Фото 3. Родители О Сок Шина с сыновьями

Семья и музыка. Музыка в семье звучала всегда. Его дед днём занимался сельским хозяйством, а вечером любил слушать пластинки, умел играть на ударном инструменте гонге кквенгвари (маленькая латунная тарелочка). По традиции в каждой провинции Кореи существовали крестьянские ансамбли музыкантов, которые исполняли народную музыку (нонъак) для развлечения на фестивалях урожая, деревенских праздниках или для сбора пожертвований.



Фото 4. День спорта: мама, сестра, Сок Шин, тётя с дочерью



Фото 5. С учительницей, 1 класс

По воспоминаниям Сок Шина, дед играл с односельчанами на различных торжествах. А на школьных мероприятиях, в частности, на «Спортивном дне», которые проводились в маминной школе, его отец в качестве гостя тоже играл на кквенгвари в общей команде, куда входили школьники, их семьи и жители из близлежащих домов. Это был настоящий всеобщий праздник!

Мама Сок Шина умела играть на фисгармонии и помогала другим учителям осваивать это искусство. Родной дядя Сок Шина очень любил музыку, играл на гитаре. Старший брат О Сок Кын тоже умеет играть на кквенгвари, гитаре, хотя нигде не учился этому искусству.



*Фото 5. Сок Шин и старший брат
О Сок Кын*



*Фото 6. Мама, Сок Шин и старший брат
Сок Кын*

Его сын, О Су Ён, работает учителем, но прекрасно играет на электронном фортепиано и поёт. Сестра с успехом освоила классическую гитару и фортепиано, две из трёх её дочерей стали музыкантами: Ли Син Ху играет на гитаре, училась в Германии; Ли Син Хё – на фортепиано, получила образование в России и Германии. Она вместе с дядей, Сок Шином, 2 года обучалась в Нижегородской консерватории. Старшая дочь Ли Син Хон работает в торговой фирме, прекрасно играет на виолончели. Младший брат О Сок Ван также очень любил музыку и часто пел под караоке в кругу семьи или друзей.



Фото 7. С дядей, 1971 год



Фото 8. С младшим братом Сок Ваном

Любопытный факт из детства О Сок Шина, который врезался в его память. Примерно в возрасте четырёх лет он услышал на улице звуки ударных инструментов, на которых играл торговавший мужчина, и маленький Сок Шин начал танцевать. Этот танец настолько впечатлил торговца, что он подарил мальчику крем для лица.

Самые яркие музыкальные впечатления детства – это игра в дуэте с братом Сок Кыном на гитаре, позже Сок Шин также научился играть на фортепиано. Но первые шаги в мир музыки Сок Шин сделает гораздо позже.

Ступени к Парнасу. В 13 лет Сок Шин захотел обучаться игре на скрипке, но отец не разрешил. В возрасте 18 лет Сок Шин со своими друзьями организовал эстрадный ансамбль «Group Sound», в котором играл на синтезаторе. Затем, в 1980–1984 гг., получал образование в университете Вонкван в Иксане (факультет садоводства), где параллельно начал обучаться игре на комунго, ему очень нравился этот инструмент. В течение 1988–1989 гг. работал в областном оркестре корейских традиционных инструментов в Чоллабук-до. Потом, в 1990 году, поступил на факультет традиционной музыки в университет Усок, который окончил в 1992 году.



Фото 9. Концерт, 1991 год

Дальнейшее обучение на комунго уже было в «Ири Хянче Чуль Пхунню» (струнном ансамбле аристократической музыки города Ири). В течение жизни Сок Шин освоил различные инструменты как зарубежные, так и корейские: балалайка, баян, гитара, фортепиано, комунго, каягым, дансо, чангу, янгым.



Фото 10. Первый концерт в качестве дирижёра оркестра корейских традиционных инструментов, 2009 год

Мысль создать оркестр корейской традиционной музыки города Иксана пришла О Сок Шину в 2009 году, и он предложил своему приятелю и единомышленнику Цой Хон Джуну собрать музыкантов из числа тех, кто закончил вузы по специальности «традиционная музыка Кореи». Так возникает в Иксане оркестр корейской традиционной музыки: его организатором, художественным руководителем и главным дирижёром становится О Сок Шин.

О русской музыке Сок Шин узнал из книг и захотел учиться в России. В небольших брошюрах «Музыкальные учебные заведения мира» и в различных музыкальных журналах была информация только про три российских вуза: Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского, РАМ имени Гнесиных и Саратовскую государственную консерваторию им. Л. В. Собинова. О Сок Шин написал письмо ректору в Саратов в 1999 году и, получив приглашение, через год улетел в неведомую страну Россию.

Как вспоминает Сок Шин, в России у него не было знакомых, поэтому он познакомился с русским корейцем Борисом Ю, который часто посещал буддийский храм Вон в Москве. Вместе с ним они долетели до Саратова, и Борис вернулся обратно в Москву, купив Сок Шину на прощание хлеб и немного ветчины. Так началась новая, российская жизнь О Сок Шина в Саратове.

На волжской земле: Саратов. Нижний Новгород. В первый же день постигло его разочарование: Сок Шин узнал, что в Саратовской консерватории нет факультета «симфоническое дирижирование», поэтому появилась мысль поменять учебное заведение. Однако он всё-таки принял решение остаться в Саратове. Так, с 2000 по 2003 гг. он обучался в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова О Сок Шин по специальностям «народные инструменты» и «дирижирование». Здесь же он освоил игру на балалайке (класс профессора В. Б. Кукушкина) и баяне (класс профессора В. Д. Карташова).

Но Сок Шина не покидала мысль получить профессиональное образование симфонического дирижёра. После окончания Саратовской консерватории, с 2003 по 2006 гг., он обучается в аспирантуре Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки по специальности «Оперно-симфоническое дирижирование» (класс народного артиста РФ, профессора Владимира Васильевича Бойкова). Мечта сбылась!

Личности, которые повлияли на формирование музыкантского облика О Сок Шина, по его словам, это Ган Нак Сын, Ким Гю Су, которые виртуозно играют на комунго и сейчас выступают с концертными программами, а также нижегородский профессор, дирижёр Владимир Васильевич Бойков.

Любимый композитор – Игорь Стравинский.

Чем ещё увлекается господин О Сок Шин? Он очень любит путешествовать, любит природу, бэккантри. Поэтому его очень манят бескрайние степи Киргизстана, он научился ездить верхом на лошадях, охотиться. Его влекут простор и тайны дикой природы...

Семья. Старший брат О Сок Кын (теперь секретарь адвокатского бюро), сестра О Хён Сук (домохозяйка, мать троих дочерей) и самый младший брат О Сок Ван, который совсем недавно ушёл из жизни и о котором Сок Шин всегда вспоминает со слезами на глазах: «Я не смог проводить его в последний путь, так как был на гастролях в Узбекистане. Я очень любил его, мы жили с ним вдвоём в родительском доме. Эта боль останется в моём сердце навсегда, пока я буду жив».

Музыкально-общественная деятельность. О Сок Шин выступает в своей стране в двух основных ипостасях. Во-первых, как организатор, художественный руководитель и главный дирижёр оркестра корейской традиционной музыки города Иксана. Во-вторых, Сок Шин занимает почётную должность Президента национального общества по сохранению традиционной корейской музыки «Ири Хянче Чуль Пхунню», носящего титул «Национальное нематериальное сокровище Кореи» и вошедшего в список культурных учреждений под № 83-2 Управления культурным наследием Республики Корея.

Исполнительская деятельность О Сока Шина многоаспектна и разнопланова. Он посетил различные страны в качестве руководителя и солиста на комунго в составе ансамбля «Ири Хянче Чуль Пунню» (струнного ансамбля аристократической музыки города Ири) и дирижёра оркестров тех регионов, куда он приезжал на различные музыкальные форумы. Он дирижировал оркестром «Согдиана» в Узбекистане, ансамблем «Азем» в Киргизии, участвовал в Республиканском фестивале оркестров народных инструментов «Серпер» в Казахстане (участвовал с оркестром корейской традиционной музыки г. Иксана), дирижировал оркестром русских народных инструментов с корейскими солистами в Германии, Венгрии, Австрии, включая различные оркестры в городах России.

1991 год – Япония
1996 – Таиланд
2000 – Япония
2006 – Камбоджа
2007 – Филиппины
2008 – Индия
2009 – Тайвань
2010 – Вьетнам
2013 – Лаос
2014 – Новая Зеландия

2015 – Монголия
2016 – Непал
2017 – Узбекистан, Филиппины
2018 – Германия, Киргизстан,
Казахстан, Уганда, Кения, Болгария
2019 – Венгрия, Австрия, Болгария,
Россия
2022 – Болгария, Узбекистан, Россия
2023 – Болгария, Узбекистан

О Сок Шин – организатор международных концертных проектов. По возвращении из России в 2006 году О Сок Шин искал возможные пути сотрудничества с разными странами, включая Россию. Так возникла идея организовать международный этнофестиваль по культурному взаимобмену «International concert for exchange of Ethnomusic», который с 2007 года стал ежегодным. За время проведения этого и других музыкальных форумов в Корею выступили многие известные исполнители из разных городов России и зарубежных стран.

Ансамбль «Ири Хянче Чуль Пунню» (струнный ансамбль аристократической музыки города Ири). С 2008 года и по настоящее время «Ири Хянче Чуль Пунню» принимает участие в ежегодных международных фестивалях «Вселенная звука», проводимых Московской государственной консерваторией имени П. И. Чайковского. Также этот коллектив выступает с концертными программами в различных городах России и за рубежом.

О Сок Шин – член международного жюри:

- сентябрь 2019 – международный фестиваль-конкурс русских народных оркестров и ансамблей «Поющие струны России» (г. Анапа, Россия);
- сентябрь 2019 – международный конкурс баянистов на приз города Ланчиано (г. Ланчиано, Италия);
- октябрь-ноябрь 2020 – Первый международный дистанционный конкурс-фестиваль искусств «Евразийская волна» (г. Симферополь, Россия).

О Сок Шин и XXI век. Сегодня О Сок Шин полон различных творческих планов. Помимо музыкальной деятельности, он организовал выставку картин нижегородских художников Марины и Михаила Поляковых в Центре искусств Чонбук (выставочный зал Миринэ, ноябрь 2018).

В настоящее время О Сок Шин продолжает инициировать и реализовывать многообразные программы, способствующие изучению и продвижению корейской традиционной музыки в России и других странах. Его разносторонняя и многовекторная деятельность

осуществляется на различных уровнях: он и исполнитель на комунго, и дирижёр, и организатор различных корейских и зарубежных мероприятий, он и сонсэнним, он и настоящий друг! Неуёмный творческий Человек Мира О Сок Шин всегда в процессе постоянного движения!

*Кирюшина Мария Александровна
(Россия, Москва)*

**ПАСХАЛЬНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ Б. М. ЛЕДКОВСКОГО
(ПО МАТЕРИАЛАМ СБОРНИКОВ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ
СОЧИНЕНИЙ)**

Аннотация. Статья посвящена Пасхальным песнопениям Б. М. Ледковского, входящим в состав трех сборников его духовно-музыкальных сочинений. В ряд рассматриваемых песнопений включен также тропарь Пасхи, хранящийся в семейном архиве Ледковских и ставший доступным для анализа и исполнения благодаря размещению его в сети Интернет. Пасхальные песнопения, представляющие собой либо обработки знаменного распева, либо авторские произведения на богослужебные тексты, создавались в разные годы, на что указывает время издания каждого из сборников духовно-музыкальных сочинений Б. М. Ледковского, и, тем не менее, характеризуются известным единством, благодаря стилистическому родству, а также строгому и неизменно бережному авторскому отношению к распеваемому слову.

Ключевые слова: пасхальные песнопения, русское музыкальное зарубежье, церковное пение, богослужебные тексты.

*Kiryushina Maria A.
(Russia, Moscow)*

**EASTER CHANTS BY B. M. LEDKOVSKY (BASED ON THE
MATERIALS OF COLLECTIONS OF SPIRITUAL AND MUSICAL
COMPOSITIONS)**

Abstract. The article is devoted to the Easter chants of B. M. Ledkovsky, which are part of three collections of his spiritual and musical compositions. A number of the chants under consideration also include the Easter troparion, which is stored in the Ledkovsky family archive and has

become available for analysis and execution thanks to its placement on the Internet. Easter chants, which are either treatments of znamenny chant, or author's works on the liturgical text, were created in different years, as indicated by the time of publication of each of the collections of spiritual and musical works by B. M. Ledkovsky, and, nevertheless, are characterized by famous unity, thanks to stylistic kinship, as well as strict and invariably careful author attitude to the chanted word.

Keywords: Easter chants, Russian musical abroad, church singing, liturgical texts.

Борис Михайлович Ледковский (1894 – 1975) – один из видных представителей русского музыкального зарубежья, известен, прежде всего, как церковный композитор. Родившийся в семье священника и выросший в православной среде, он с детства соприкоснулся с русской церковно-певческой традицией, с детства постигал основы управления церковным хором, постепенно приобщаясь к регентскому делу. В значительной мере на формирование его как регента и композитора оказало, хотя и краткое (в силу обстоятельств), но весьма существенное, обучение в Московской консерватории, общение с такими русскими композиторами, как М. М. Ипполитов-Иванов и А. Д. Кастальский. Подобно многим своим современникам, Б. М. Ледковский вынужденно покинул пределы России в годы революции и гражданской войны и оказался в эмиграции. Подобно другим представителям первой волны эмиграции, Б. М. Ледковский не оставлял надежды вернуться в Россию, однако большую часть своей жизни провел за рубежом, сначала перемещаясь по странам Европы (Чехия, Франция, Германия), затем – с 1951 года и до своего ухода из жизни проживая в США. Творческая деятельность Б. М. Ледковского неотъемлема от исполнительства: он был известным хоровым дирижером, руководителем нескольких коллективов, в том числе, Хора черноморских казаков, а также замечательным регентом, об искусстве которого оставили свои воспоминания современники композитора и его близкие. Немало сил Б. М. Ледковским было отдано не только регентскому служению в храмах Русской Православной Церкви за рубежом и Православной Церкви Америки, но и преподаванию церковных музыкальных дисциплин в крупных учебных заведениях Америки, таких, как Свято-Владимирская духовная семинария (ПЦА). Труды Б. М. Ледковского – его церковные музыкальные сочинения опубликованы Свято-Троицкой духовной семинарией, издательством SVS Press Свято-Владимирской семинарии.

В отличие от архивов многих других деятелей русского музыкального зарубежья, практически все наследие Б. М. Ледковского сохранено, благодаря трудам близких – учеников и продолжателей его дела: это сын композитора, А. Б. Ледковский, регент и композитор, внучка Е. А. Ледковская, певчая и регент. Более того, произведения Б. М. Ледковского в основном опубликованы, и большей частью еще при жизни композитора. К особым, выделяющим его творчество чертам можно отнести особую приверженность Б. М. Ледковского церковной музыке и церковно-певческой практике, стремление сохранить русскую православную традицию, которую он, вслед за представителями Нового направления, понимал как создание песнопений на основе древних напевов – знаменного, киевского, греческого и других, в виде гармонизаций и обработок. В известном смысле духовное музыкальное творчество Б. М. Ледковского можно рассматривать как единый, целостный и, одновременно многостраничный музыкальный текст.

Отдельные издания служб Б. М. Ледковского – его Обиход (1959) и *Great Vespers* (Великая вечерня) (1976) временем своего выхода в свет обозначают как бы крайние точки композиторского творчества, между которыми располагаются три сборника песнопений, появившиеся соответственно в 1959, 1972, 1976 годах. Характерно, что отдельные песнопения и группы песнопений не подвергаются строгой датировке: можно лишь ориентироваться на годы издания того или иного сборника, в который они включены. При этом отметим все же некую попытку систематизации песнопений внутри последнего из упомянутых изданий, подготовленного А. Б. Ледковским уже после кончины его отца и предваряемого вступительной статьей единомышленника Б. М. Ледковского, известного исследователя церковного пения И. А. Гарднера. Объемный в целом музыкальный материал трех сборников позволяет составить, например, несколько вариантов Литургии, собрать воедино песнопения чина Венчания, Пасхальные песнопения.

Пасхальные песнопения представлены в трех сборниках рассредоточенно: большая часть – в Сборнике духовно-музыкальных сочинений Б. М. Ледковского № 1: это ирмосы Пасхи, задостойник «Ангел вопияше и светися, светися», ексапостиларий «Плотию уснув» в двух вариантах – № 1 и № 2, стихирь Пасхи знаменного распева (№№ 14 –18 указанного сборника). В сборнике № 2 духовно-музыкальных сочинений Б. М. Ледковского из пасхальных песнопений содержится лишь тропарь Пасхи на арабскую мелодию (№ 31). В сборник № 3 духовно-музыкальных сочинений Б. М. Ледковского из ряда пасхальных песнопений входят стихирь Пасхи № 2 знаменного распева (за № 60).

Ирмосы Пасхи

Ирмосы Пасхи исполняются на Пасхальной утрене во время пения канона в Пасхальный период. Пасхальные ирмосы написаны в едином стиле, в тональности *G dur* и предназначены для исполнения четырехголосным хором. За первой песней следуют «Христос воскрес из мертвых» и начало первого поющего на Пасху (и во время всей Пасхальной Светлой недели) тропаря первой песни «Очистим чувства» с указанием, что это необходимо распевать по Обиходу Бахметева. Во всех ирмосах содержатся автентические отклонения в тональность II ступени – *a moll*. Все ирмосы завершаются сходными каденционными оборотами в *D dur*: I – проходящее созвучие – I₆ – II₅₆ – I₄₆ – V₇ – I. Все ирмосы выдержаны в размере 2/4. Расположение голосов постоянно меняется, разнообразна и ритмика песнопений, музыкальное прочтение текста далеко не всегда силлабично.

Задостойник «Ангел вопияше и Светися, светися» с соло сопрано

Богослужебный текст песнопения в крупном плане разделен на две части, что запечатлено в его названии. Партия солирующего голоса очень выразительна, словно символизируя своим звучанием ангельское пение. Ею открываются первая и третья части простой трехчастной формы с вариантно измененной и сокращенной репризой. Реприза песнопения начинается на словах: «Ты же Чистая красуйся Богородице». Количество голосов нестабильно, меняясь от двух – трех до пяти – шести в кульминации. Части трехчастной формы контрастируют друг другу тематически и тонально: *As dur – Des dur – As dur*. Красочны разнообразные вокальные ансамбли, складывающиеся внутри песнопения, особо тонко и изысканно трактованы диалоги соло сопрано и теноровой партии.

Оба представленные в Сборнике № 1 ексапостилария (трижды поются после окончания Пасхального канона) написаны Б. М. Ледковским, как чаще всего бывает, в миноре.

Ексапостиларий «Плотию уснув» № 1 с *moll* предназначен для исполнения четырехголосным хором. Слова «Царю и Господи» поются трижды, во второй раз на словах «И Господи» выразительно звучит фригийский тетрахорд. Повтором композитор выделяет, усиливая звучание, слова «воскресл еси». Максимальная звучность – *mf* возникает на словах «Тридневен воскресл», после следует *diminuendo*. По смыслу здесь начинается вторая часть песнопения со сменой лада, в параллельном *Es dur*. Распевами выделены слова «Адама», «Пасха»,

ударные слоги слов «нетления» и «спасения», где два или три голоса двигаются восьмыми на фоне выдержанных остальных голосов.

Ексапостиларий «Плотию уснув» № 2 написан в *h moll* для 6-7-ми голосного хора. Музыкальная форма песнопения трехчастна. В первой части звучит фригийский тетрахорд на словах «уснув яко мертв». Вторую часть «Тридневен воскресл еси» начинает женское трехголосие на *f*, далее к нему присоединяются мужские голоса в том же ритме, но со сдвигом с сильной доли на вторую. Эти слова повторяются в общей сложности 6 раз. Силлабическим интонированием текста выделено четвертое повторение. Третья часть ексапостилария начинается со слов «И упразднив смерть». Это музыкальное построение проводится дважды, без участия басов, переходя в торжественное заключение на словах: «Пасха нетления мира спасения».

Стихиры Пасхи знаменного распева строятся по принципу «запев – стихира», где запевы исполняются мужским хором, за исключением последнего: «Слава отцу и Сыну и Святому Духу и ныне и присно и во веки веков. Аминь», поданного более весомо, в общем полном звучании. Начинаются стихиры, отвечая на запев в звучании мужского хора, либо женским хором, либо полным составом, чередуясь через раз. Музыкальное прочтение текста преимущественно силлабическое. Исключение составляют первая стихира, в которой на словах «Пасха нова, святая, Пасха таинственная» тенора вступают на долю раньше, и стихира, начинающаяся словами «Пасха красная», в которой очень выразительно звучит знаменный распев. Здесь в основном используются параллельные тональности *As dur* и *f moll* (часто с оттенком дорийского лада), есть отклонение в *Es dur*. Заканчиваются стихиры Пасхи на II ступени тональности *As dur*. Количество голосов колеблется от двух до шести. Для достижения более яркого звучания используются октавные унисоны в конце запевов, за исключением минорного тонического трезвучия в завершении: «Слава, и ныне». Знаменный распев, как правило, удваивается в терцию или сексту, переходя из голоса в голос. В стихире «Пасха красная» знаменная мелодия сначала звучит в терцовом удвоении у басов и альтов, затем у сопрано и альтов. На словах «О, Пасха» звучит самый длинный распев, в котором партии первых сопрано и первых теноров представляют выдержанные, педальные голоса. Основной отличительной особенностью, вытекающей из логики примененного приема «запев – стихира», является большое разнообразие сопоставляемых здесь ансамблей голосов.

Стихиры Пасхи № 2 знаменного распева предназначены для исполнения большим шестиголосным хором. Плотное, яркое звучание тональности *Es dur* открывает это сочинение. Фактурные и динамические контрасты характерны и для данного песнопения, сочетающего в себе речитацию (читок), силлабически интонируемые фрагменты текста и распевы, особо длительным среди которых становится распев на словах «О Пасха...». Все это – средства выделения значащих слов богослужебного текста. Немалую роль в таком подходе автора к музыкальному прочтению играют и средства регистрового, тесситурного развития, использование в кульминационных моментах высоких звуков в партиях сопрано, вплоть до as^2 , b^2 . В гармонии слышны ладово-переменные обороты, затрагивающие чаще III и VI ступени. Более всего выделяются, таким образом, обороты параллельно-переменного лада.

Тропарь «Христос воскрес» на арабскую мелодию написан в *F dur* с использованием VI низкой и IV высокой ступеней. В тропаре звучат исключительно плагальные обороты (I – IV^г – I в мелодическом положении квинты) с множеством пустых квинт, увеличенных секунд, увеличенных секст, уменьшенных квинт, – словом, применена интервалика, передающая колорит звучания восточной музыки.

Ряд пасхальных песнопений, опубликованных в трех сборниках духовно-музыкальных сочинений Б. М. Ледковского, можно дополнить еще одним – это пасхальный **Тропарь «Христос воскрес»**¹², написанный для большого семиголосного смешанного хора, состоящий из трех вариантных музыкальных строф.

Первая строфа включает два музыкальных построения, в которых многократно повторяются слова: «Христос воскрес». Первое построение начальной строфы исполняют альты, к ним присоединяются сопрано, а затем мужской хор. Далее звучит многократное речитативное повторение слов «Христос воскрес» на одном звуке у альтов, тогда как нижние голоса обеспечивают гармоническую поддержку. За этим следует ряд звеньев секвенции, различающихся мелодическими положениями звучащих в них аккордов, – и первое построение заканчивается в тональности *B dur*. Второе построение речитативно: на одном звуке начинают свою партию басы, подобно альтам в первом

¹² Данный нотный текст, не вошедший в сборники духовно-музыкальных произведений Б.М. Ледковского, оказался доступным для анализа и исполнения, благодаря внучке композитора Е. А. Ледковской, хранительнице семейного архива. Сделанные на основе данного нотного текста аудиозаписи так же доступны в сети Интернет. Нотный текст приведен в конце статьи.

построении. Фраза «Христос воскрес из мертвых, смерть поправ» постепенно разворачивается с гармоническим сопровождением женского хора. Продолжая мелодическое развертывание, вариантно изменяясь, благодаря удвоениям, семь голосов силлабически интонируют фразу «Христос воскрес из мертвых». Тоника *Es dur* трактуется здесь как IV ступень *B dur*, обеспечивая переход в эту тональность. Далее мелодическое развитие осуществляется тенорами. Возвращается *Es dur*, тенора, чередуясь с сопрано, поют выдержанные звуки, при этом фраза «Христос воскрес» звучит сначала у женского хора, а затем вариантно повторяется пятиголосным смешанным хором в гармоническом обороте IV-I-II₇⁻⁵-I- II₇⁻⁵-I-IV-I- II₇⁻⁵-I. Позже аналогичный фрагмент повторяется в *f moll* и так же с педалью – прежде у теноров, а затем у сопрано. Завершается первая музыкальная строфа полным текстом тропаря, интонируемым силлабически, без повторов, и заканчиваясь модулирующим в *c moll* автентическим оборотом.

Во второй музыкальной строфе слышатся, и более явно, чем раньше, колокольные переключки групп голосов. Снова в *Es dur*, сначала на фоне педалей басов, а позже – теноров звучит кварттовая интонация в теноровой и басовой партиях, на фоне уже многократно повторенного гармонического оборота у женского хора, сопровождающего фразу «Христос воскрес». Затем педаль теноров сменяется педалью сопрано, основная мелодическая линия переходит к альтам, тогда как у первого и второго басов постоянно звучит ход V-I. Завершается вторая музыкальная строфа словами: «и сущим во гробех живот даровав» оборотом с оттенком ладовой переменности: V-II₅₆ IV_n-V-II IV_n-III-VI.

Третья музыкальная строфа начинается и заканчивается в *Es dur*. Завершение третьей строфы в основном силлабично, хотя и здесь есть внутрислоговые распевы во всех голосах, за исключением альтов. Окончание третьей строфы опирается на автентический оборот V-I в тональности *Es dur*.

Гармоническая вертикаль песнопения прозрачна: в ней преобладают трезвучия. В гармонии песнопения содержится немало автентических, прерванных оборотов, элементы ладовой переменности (VI – II, VI – III). Фактура довольно гибкая, изменчивая, с элементами имитационности: начала строф прозрачны, в отличие от окончаний, отмеченных полным звучанием всего хора, исполняющего здесь более протяженные фразы.

Важнейшая задача церковного композитора – сделать распетое слово отчетливо слышимым. Сдержанность, строгость эмоций, тщательный отбор средств выразительного прочтения словесного текста

– все это приметы церковности, неотъемлемые, по мысли Б. М. Ледковского, от богослужебной музыки. Опора на древние распевы, как полагали представители Нового направления и, вслед за ними, Б. М. Ледковский, является особым качеством православного пения, к сохранению которого стремились на чужбине деятели русского музыкального зарубежья. Поэтому значение трудов Бориса Михайловича Ледковского, направленных им на сохранение и упрочение православной церковной певческой дореволюционной традиции, очевидно. Основные творческие интенции Б. М. Ледковского отразились именно в подходе к слову, интонирование которого обычно опирается в его песнопениях на силлабический принцип, тогда как внутрислоговой распев вводится, как правило, с целью выделения семантически значимых слов. Строгий отбор средств выразительного музыкального прочтения словесного текста и одновременно, сдержанность эмоций, – то, что, по мысли Б. М. Ледковского, должно непременно характеризовать богослужебную музыку. Мастерство композитора проявилось в его владении средствами гармонии, характерной для русской музыки, средствами фактуры, постоянно вариантно обновляющейся, средствами динамического и тембрового развития.

Пасхальные песнопения Б. М. Ледковского представляют выразительные образцы его церковных сочинений и привлекают внимание к особо значимой для духовно-музыкального творчества композитора теме: Пасха является главным православным Праздником, и песнопения, которые поются в Пасхальный период за богослужениями, в том числе и принадлежащие Б. М. Ледковскому, вносят свой весомый вклад в развитие русского церковного пения.

Примечания:

1. Ледковская, М. В. Борис Михайлович Ледковский (1894-1975). Публикация Т. Рудиченко. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/boris-mihaylovich-ledkovskiy-1894-1975-publikatsiya-t-rudichenko> (Дата обращения: 07. 09. 22).
2. Сборники № 1, 2, 3 духовно-музыкальных сочинений Б. М. Ледковского. N. Y. Jordanville, 1959, 1972, 1976.
3. URL: www.nskmi.ru/esmi/articles/8954/. Официальный сайт Новосибирской Митрополии РПЦ. Пасхальный канон – венец церковных песнопений.
4. Тутолмина, С. Н. Пасхальные песнопения в древнейших Триодях // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2007. Вып. 1. – С. 8-17.

Приложение

Ноты пасхального тропаря «Христос Воскресе»

Христос Воскресе

Б. М. Ледковский

С. Хри - стос вос - кре - се, Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых,
А. Хри - стос вос - кре - се, Хри - стос вос - кре - се, Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых, Хри -
Т. Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых,
Б. Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых,

8
Хри - стос вос -
тос вос - кре - се из мерт - вых смер - ти - ю смерть по - прав, Хри - стос вос -
из мерт - вых, Хри - стос вос -
из мерт - вых, Хри - стос вос -

12
кре - се из мерт - вых, Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых, Хри -
кре - се из мерт - вых, Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых, Хри -
кре - се из мерт - вых, Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых, Хри -
кре - се из мерт - вых, Хри - стос вос - кре - се из мерт - вых, Хри -

19

тос вос - кре.се из мерт - вых, из мерт -

тос вос - кре.се из мерт - вых, из мерт -

тос вос - кре.се из мерт - вых,

тос вос - кре.се из мерт - вых, Хрис - тос вос.кре.се из мерт.вых, смер.ти.ю

25

ых, Хрис - тос вос - кре.се из мерт - вых,

ых, Хрис - тос вос - кре.се из мерт - вых,

Хрис - тос вос - кре.се из мерт - вых, Хрис - тос вос.кре.се из

смер.ть по.прав, Хрис - тос вос - кре.се из мерт - вых,

31

Хрис - тос вос.кре.се из мерт - вых, Хрис - тос вос.кре.се из

Хрис - тос вос.кре.се из мерт - вых, Хрис - тос вос.кре.се из

мерт - вых, Хрис - тос вос.кре.се из

Хрис - тос вос.кре.се из

53

тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых,
 тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых,
 тос, Хрис - тос вос - кре - се, Хрис - тос вос - кре - се, Хрис -
 тос, Хрис

57

Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых,
 Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых,
 тос вос - кре - се, Хрис - тос вос -
 тос вос - кре - се, Хрис - тос вос - кре - се, Хрис - тос вос -

62

Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых,
 смер - ти.ю смерть по - прав, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос вос -
 кре - се, Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос вос -
 кре - се, Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос вос -

67

Хри - стос вос - кре - се, Хри - стос, Хри - стос вос - кре -
кре.се из мерт.вых, смер.ти.ю смерть по прав, Хри - стос вос -
кре - се, Хри - стос вос - кре - се, Хри - стос вос -
вос - кре.се Хри - стос вос - кре.се из мерт.вых,
кре - се, Хри - стос вос - кре - се, Хри - стос вос -

71

се, Хри - стос, Хри.стос вос - кре - се из мерт.вых, Хри -
кре - се, Хри - стос, из мерт.вых, смер.ти.ю смерть по - прав, Хри -
кре - се, Хри - стос вос - кре - се из мерт.вых, Хри -
смер.ти.ю смерть по - прав,
кре - се, Хри - стос вос - кре - се из мерт.вых, Хри -

75

тос вос - кре.се из мерт - вых,
тос вос - кре.се из мерт - вых, Хри - стос вос.кре.се из мерт -
тос вос - кре.се из мерт - вых, Хри - стос вос.кре.се из мерт -
мерт - вых, Хри.стос вос - кре.се, Хри - стос вос -
тос вос - кре.се из мерт - вых,

96

смер - ти - ю смерть по прав, и су - щим во гро - бех жи -

смер - ти - ю смерть по прав, и су - щим во гро - бех жи -

смер - ти - ю смерть по - прав, и су - щим во гро - бех жи -

смер - ти - ю смерть по - прав, и су - щим во гро - бех жи -

101

вот да - ро - вав. Хрис - тос

вот да - ро - вав. Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт -

вот да - ро - вав. Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт -

вот да - ро - вав, Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се, Хрис -

106

Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос,

вот да - ро - вав. Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из мерт - вых, Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из

вот да - ро - вав. Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се, Хрис - тос, Хрис - тос, Хрис - тос вос - кре - се из

тос, Хрис - тос, Хрис - тос вос -

111

Христос воскре.е из мерт. вых, Хрис. тос воскре.се из
 мерт. вых, Христос воскре.се из мерт. вых, Хрис. тос воскре.се из
 мерт. вых, Хрис. тос воскре.се, Хрис. тос, Хрис. тос воскре.се из
 кре.се, Хрис. тос, Хрис. тос воскре.се из

118

мерт. вых, Хрис. тос воскре.се
 мерт. вых, Хрис. тос воскре.се, Хрис. тос воскре.се из
 мерт. вых, Хрис. тос воскре.се; Хрис. тос воскре.се, Хрис. тос из
 мерт. вых,

124

из мерт. вых, Хрис. тос воскре.се из
 мерт. вых, из мерт. вых, Хрис. тос воскре.се из
 мерт. вых, воскре.се, Хрис. тос воскре.се Хрис. тос воскре.се из
 Хрис. тос воскре.се из

130

мерт - вых, смер - ти .ю смерть по - прав, смер - ти .ю смерть по -

мерт вых, смер - ти .ю смерть по прав, смер - ти .ю смерть по

мерт - вых, смер - ти .ю смерть по - прав, смер - ти .ю смерть по -

мерт - вых, смер - ти .ю смерть по - прав, смер - ти .ю смерть по -

137

прав, и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, и

прав, и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, и

прав, и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, и

прав, и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав, и

142

су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

*Коробейникова Ксения Алексеевна
Аникиенко Сергей Викторович,
(Россия, Краснодар)*

**ТРЕТЬЯ КУБАНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА:
ВЗГЛЯД РАДИОЖУРНАЛИСТИКИ**

Аннотация. Статья посвящена освещению подготовки и проведения фестиваля искусств Третья Кубанская музыкальная весна (1969) Краснодарским краевым радио. Делается вывод о широком использовании разнообразных журналистских жанров – новость, отчёт, беседа, интервью, творческий портрет, а также достаточно полном рассказе о событиях музыкального праздника не только в Краснодаре, но и в районах края.

Ключевые слова: фестиваль искусств, Кубанская музыкальная весна, Союз композиторов, музыкальная журналистика, радио, Г. М. Плотниченко, Д. М. Гершфельд.

*Korobeynikova Ksenia A.
Anikienko Sergey V.
(Russia, Krasnodar)*

**THIRD KUBAN MUSICAL SPRING:
RADIO JOURNALISM'S VIEW**

Abstract. The article is devoted to the coverage of the preparation and holding of the arts festival The Third Kuban Musical Spring (1969) by the Krasnodar Regional Radio. A conclusion is made about the widespread use of various journalistic genres - news, report, conversation, interview, creative portrait, as well as a fairly complete story about the events of the musical festival not only in Krasnodar, but also in the regions of the region.

Keywords: arts festival, Kuban Musical Spring, Union of Composers, music journalism, radio, Grigory Plotnichenko, David Gershfeld.

В середине 1960-х годов в Советском Союзе началось фестивальное музыкальное движение. Вслед за Москвой, Ленинградом и Ростовом-на-Дону, в 1967 году в Краснодаре был организован и проведён фестиваль искусств Кубанская музыкальная весна. Его инициатором стал кубанский композитор Г. М. Плотниченко; предложение было поддержано краевыми руководителями, и уже через год фестиваль стал

традиционным. На протяжении без малого 50 лет он оставался главным культурным событием региона, совмещая в себе ежегодный творческий отчёт профессиональных и любительских коллективов и исполнителей края и встречу жителей Кубани с известными отечественными и зарубежными исполнителями.

Третий фестиваль искусств Кубанская музыкальная весна состоялся с 19 по 26 мая 1969 года. Он был посвящён предстоящему празднованию в следующем году 100-летия со дня рождения основателя Советского государства В. И. Ленину.

Отметим, что с первых шагов фестиваля краевые средства массовой информации (периодическая печать, радио, телевидение) проявляли к нему достаточно большое внимание. При этом музыкальная журналистика на Кубани, как форма реализации литературно-музыкальной деятельности, находилась ещё в стадии становления.

Самым оперативным и доступным средством массовой информации в 1960-е годы являлось радио. Радиоточки были установлены практически во всех жилых помещениях и на многих предприятиях и учреждениях по всей стране. Особенностью вещания было то, что трансляции Краснодарского краевого передающего центра велись только по одному каналу и были включены в сетку всесоюзного вещания. Поэтому время эфира было строго ограничено. Несмотря на это, подготовку передач осуществляло несколько редакций.

В мае 1969 года события Музыкальной весны в Краснодарском крае на краевом радио освещали редакции последних известий и художественных радиопередач.

Отметим, что перед этими подразделениями стояли принципиально разные задачи, что в значительной мере повлияло на полноту отражения событий фестиваля в радиоэфире. Так, редакция последних известий призвана была оперативно информировать жителей региона о последних событиях на Кубани. Жёсткие временные рамки не позволяли давать развёрнутые материалы, поэтому в её материалах преобладает публицистический жанр новости – краткая форма заметки. Редакция художественных радиопередач была более свободна в выборе и подаче материала.

Редакция последних известий рассказала радио слушателям о Третьей Кубанской музыкальной весне накануне её открытия в большом еженедельном обозрении «Панорама Кубани» 17 мая 1969 года [2, л. 193-194], подготовленном корреспондентом Людмилой Александровой. В радиосюжете было подчёркнуто, что за 8 дней этого своеобразного фестиваля кубанцы смогут познакомиться с исполнительским творчеством гастрольных коллективов, с артистами лучших

филармоний страны. Но самое главное – нынешняя музыкальная весна является большим смотром самодеятельных и профессиональных коллективов Кубани. В этом относительно небольшом репортаже были представлены гости и участники музыкального праздника: скрипачка Роза Файн, певица Мария Лукач и хор института культуры под управлением Александра Дудина. При этом в эфире прозвучали небольшие музыкальные фрагменты в исполнении артистов. Радиослушателям было объявлено, что они будут регулярно информироваться о шествии фестиваля по городам и станицам.

Действительно, на протяжении с 19 по 26 мая 1969 года в программе последних известий ежедневно звучала информация о проведении Третьей музыкальной весны в крае. При этом в ней отмечают те же тенденции, которые были характерны для публикаций в краевой прессе – преимущественный рассказ о событиях в городах и районах края. Здесь также наблюдается расширение географии обзора. Характерно, что, наряду с информированием о выступлениях коллективов художественной самодеятельности, слушатели могли узнать и о концертах профессиональных деятелей искусства, причём не только краевого центра и Сочи, но и других регионов страны. Так, в Майкопе состоялась творческая встреча композиторов Д. Гершфельда и Г. Плотниченко, а также жители столицы Адыгеи познакомились с эстрадным коллективом Сочинской филармонии, встретились с заслуженным артистом Северной Осетии В. Макаровым и солисткой Краснодарской филармонии Е. Шульпиной [2, л. 245]. Композитор Гершфельд и артисты Сочинской филармонии также выступили в Новороссийске [2, л. 247], а певец Макаров – в Армавире [2, л. 284]. Эстрадные исполнители М. Лукач и Л. Голуб были тепло приняты в Белой Глине [2, л. 286]. Молдавский оркестр «Флуераш» был гостем станицы Платнировской Кореновского района [2, л. 284].

Однако основной акцент в радионовостях был сделан на концертах коллективов художественной самодеятельности. Они прошли в Новороссийске [2, л. 247], Северском районе [2, л. 262], станицах Павловской, Выселки, Горячем Ключе [2, л. 262, 263] и других населённых пунктах. В Анапе состоялись концерты хора школы № 2 и Дома культуры [2, л. 286]. Наиболее подробно была дана информация о Кубанской музыкальной весне в Ейском районе: здесь освещена не только «клубная Лениниана», но и рассказано о закрытии музыкальной недели, на которой выступили 10 коллективов (вокальная группа, танцевальный коллектив, народный цирк, эстрадный оркестр, агитбригада и др.) [2, л. 326].

События в Краснодаре освещались точно, как и в краевых газетах. Внимание корреспондентов, помимо концертов мастеров искусств на открытии [2, л. 226] и закрытии фестиваля [2, л. 325], привлекли встречи композитора Г. Плотниченко с работниками краснодарской электростанции и строителями Кубанского моря, выступление Государственного ансамбля песни и танца Грузии перед рабочими завода им. Седина [2, л. 246], а оркестра «Флуераш» – перед труженниками завода ЗИП [2, л. 260], встреча солиста театра оперы и балета Белоруссии И. Сорокина со строителями Краснодарского водохранилища [2, л. 287]. Также прозвучала информация о премьере музыкального спектакля ленинградского композитора В. Баснера «Требуется героиня» на сцене Краснодарского театра оперетты [2, л. 244].

Не остались незамеченными и выступления учебных и любительских коллективов Краснодара – хора пединститута и музыкального училища, народного симфонического оркестра Дома работников просвещения, оркестра народных инструментов завода ЗИП [2, л. 261] и др. Отметим, что подавляющее большинство из радионовостей о проведении Третьей Кубанской музыкальной весны были подготовлены одним корреспондентом – Васильевым.

Более информативными оказываются программы редакции художественных радиопередач. Первая информация о предстоящем проведении музыкального фестиваля на Кубани вышла в эфир задолго до его открытия. В утреннем эфире 3 мая 1969 года прозвучала большая специальная программа под названием «Третья музыкальная весна на Кубани» [3, л. 367-369], подготовленная режиссёром краевой филармонии С. Ольгиным. Интересна она тем, что в ней была озвучена информация о гостях праздника, так и не приехавших в Краснодар (в итоговом Решении краевого Оргкомитета по проведению фестиваля от 20 июня 1969 года в числе организационных упущений говорилось: «Не приняли участия в проведении Кубанского праздника предусмотренные планом Министерства культуры и объявленные в афишах отдельные исполнители» [1, л. 12]). Среди них были композитор Георгий Свиридов, пианист Яков Флиер, солистка Большого театра СССР Галина Олейниченко и эстрадный исполнитель Эдуард Хиль. Рассказ обо всех представленных в передаче участниках сопровождался собственными фондовыми музыкальными записями краевого радио.

Непосредственно в день открытия Третьей музыкальной весны в утреннем радиоэфире прозвучал большой рассказ (в архивном документе имеется пометка – «плёнка 11 м[инут]») о предстоящем

празднике начальника краевого управления культуры М. М. Шапиро [3, л. 425-428]. Впервые за всё время проведения музыкального фестиваля чиновник такого высокого уровня подготовил такое расширенное выступление.

Основной акцент в выступлении был сделан на том, что Кубанская весна в череде других музыкальных праздников (в Москве, Ленинграде, Ростове-на-Дону) составляет большой фестиваль искусств, посвящённый 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, «нашего вождя и учителя».

Необходимо отметить, что структура выступления М. Шапиро оказывается достаточно близкой статье в газете «Советская Кубань» другого руководителя, заместителя председателя крайисполкома Г. Кинелёва «Третья Кубанская...» [4]. Её условно можно разделить на несколько блоков. Первый – ретроспективный обзор прошедших фестивалей. Далее следует сжатое сообщение о предстоящих выступлениях деятелей искусства Кубани в городах и районах края.

Большое внимание в этом выступлении уделено мероприятиям «на местах» – в станице Павловской, городе Приморско-Ахтарске, Кущёвском и Курганинском районах. Так же, как и в статье Г. Кинелёва, здесь даётся информация о проведении музыкальной недели в Новопокровском районе: «В Новопокровском районе дни весны тематические: один посвящён революционной песне, другой – современной, третий – русской народной песне, четвёртый день – театральной самодеятельности, пятый – прикладному искусству» [3, л. 427].

Заключает выступление начальника краевого управления культуры представление гостей фестиваля, которое, в отсутствии архивных материалов, можно считать наиболее полным.

По окончании выступления М. Шапиро в эфире прозвучали песни в исполнении участников Третьей Кубанской музыкальной весны из собственных фондов краевого радио. Примечательно, что одна из записей представляла хор Краснодарского института культуры [3, л. 421].

Подробное интервью о предстоящем фестивале «У микрофона – участники Третьей Кубанской музыкальной весны» прозвучало в утреннем радиэфире 20 мая 1969 года [3, л. 431–432]. У микрофона был художественный руководитель праздника композитор Г. Плотниченко. Говоря о вкладе кубанских композиторов в нынешний праздник, он отметил несколько моментов. Во-первых, краснодарские авторы расширили свой жанровый диапазон: наряду с песнями появились такие произведения, как баллады, поэмы, и не только для солистов, но и

хоровых коллективов. Вторая особенность связана с расширением творческой палитры и тематики музыкальных произведений: «Раньше в репертуаре многих коллективов были произведения отвлечённого порядка, не связанные с жизнью края. 100-летие со дня рождения В. И. Ленина композиторы постарались отметить ... лучшими произведениями, причём, более конкретного характера» [3, л. 432].

Рассказал Плотниченко и о своеобразии нынешней Музыкальной весны, которое связано со значительным расширением географии праздника: концерты должны будут проходить не только в краевом центре, городах и районных центрах, но и в станицах, на хуторах и фермах.

Репортаж с открытия Музыкальной весны вышел в радиоэфир только 21 мая 1969 года (то есть через день), что было совершенно нехарактерно для вещания. По нашему мнению, это связано с тем, что журналисты не успели подготовить его после вечернего концерта (он продолжался более трёх часов) [3, л. 442]) к утреннему эфиру: программы редакции художественных радиопередач, посвящённые фестивалю, выходили в эфир в 8 часов 25 минут. (Заметим, что такая тенденция была присуща большинству радиоматериалов о Кубанской музыкальной весне 1969 года.)

Непосредственно текстовых подводок в нём минимум. Преимущество в программе было отдано непосредственно голосам участникам концерта. В передачу были включены выступление заместителя председателя крайисполкома Г. Кинелёва, стихотворение В. Бакалдина «Есть Ленин, солнце и весна» в исполнении автора, а также «Песня о Ленине» А. Холминова в исполнении хора и оркестра Краснодарского государственного института культуры. Эстафету концерта принимают исполнители академических жанров: скрипачка Роза Файн (она исполнила пьесу К. Сен-Санса «Лебедь»), Государственный оркестр Молдавской ССР «Флуераш», артисты Заслуженного ансамбля песни и танца Грузии. Наиболее слабо в программе были представлены исполнители эстрадных жанров: прозвучала только песня в исполнении Марии Лукач.

Подобная структура концерта в целом была характерна для всех так называемых «правительственных» концертов советской эпохи: вначале идёт выступление руководителя, затем – идеологический блок и блок классических произведений, во второй половине концерта звучат эстрадные номера.

Во время проведения музыкального фестиваля редакция художественных радиопередач ежедневно подготавливала программы под общим названием «Дневник Третьей Кубанской музыкальной

весны». Они выходили в утреннем эфире с 22 по 27 мая 1969 года. По сути это были большие репортажи, включающие в себя рассказы не только о событиях в краевом центре, но и на периферии. Характерен в этом отношении первый выпуск программы 22 мая [3, л. 446-448]. Здесь уже непосредственно в самом начале подчёркивается, что ленинские слова «Искусство принадлежит народу» «красной нитью пронизывают всё содержание нашего праздника». Первая часть выпуска посвящена творческой встрече 20 мая композитора Г. Плотниченко с рабочими Краснодарской ТЭЦ, которая продолжалась полтора часа. Затем следует информация о выступлениях кубанских деятелей искусства в различных населённых пунктах края. Так, в Майкопе прошла программа солистки краевой филармонии Е. Шульпиной «Запишите меня в искатели», в Новороссийске состоялся творческий отчёт композитора Д. Гершфельда; московские гости певец В. Макаров и мастер советской эстрады Э. Радов выступают в Армавире и Геленджике.

Подобная комбинированная структура сообщений на радио делается впервые за всё время проведения фестиваля на Кубани. При этом приоритет в программе отдаётся текстовым сообщениям, а музыкальные иллюстрации включаются лишь эпизодически.

Совершенно в другом ключе решён выпуск Дневника фестиваля от 24 мая 1969 года, посвящённый выступлению молдавского оркестра «Флуераш» [3, л. 464-465]. Концерт коллектива предваряет большая беседа корреспондента краевого радио Е. Нагли с дирижёром оркестра Л. Коча и солистами народной артисткой СССР Т. Чебан и народным артистом Молдавской ССР Г. Ишану.

Выпуск Дневника Кубанской музыкальной весны от 27 мая 1969 года [3, л. 491-493] – рассказ о концертной программе солистки краевой филармонии Е. Шульпиной «Запишите меня в искатели». Большая беседа корреспондента радио Е. Нагли с исполнительницей перебивается музыкальными номерами. Артистка высоко отзывается о творчестве кубанского композитора В. Пономарёва. В конце передачи особенно подчёркивается, что концертная программа посвящена юбилею В. И. Ленина, и в ближайшее время намечены гастроли по ленинским местам Красноярского края. Последнее замечание свидетельствует об обширных творческих связях кубанских музыкантов.

Программа краевого радио «В эфире – участники 3-й музыкальной весны», вышедшая в эфир 26 мая 1969 года и подготовленная корреспондентом Р. Григорьевой [3, л. 468-472], является творческим портретом эстрадной певицы Марии Лукач. Рассказ о жизни и творчестве исполнительницы прерывается записями песен в её исполнении.

Последний выпуск Дневника Третьей Кубанской музыкальной весны 27 мая 1969 года [3, л. 496–498] представляет собой репортаж с закрытия фестиваля. Он решён в таком же ключе, что и репортаж с открытия Музыкальной весны. Здесь содержится ценная информация, что на концерте присутствовал лётчик-космонавт Валерий Быковский.

Итоги Музыкальной весны-1969 были подведены в большом вечернем литературно-музыкальном радиоальманахе «Край наш кубанский» 31 мая 1969 года [3, л. 528-531]. В материале снова подчёркивается, что праздник был посвящён столетию со дня рождения В. И. Ленина, поэтому «песни о Ленине, партии, Родине, о наших замечательных людях занимали главное место в программах хоровых коллективов, ансамблей и отдельных исполнителей».

В альманахе были представлены всего трое участников музыкального праздника – композитор Г. Гершфельд, солист Белорусского театра оперы и балета И. Сорокин. Одно из главных мест в передаче занимает интервью с солисткой Ленинградского Академического театра оперы и балета им. Кирова, народной артисткой РСФСР Галиной Ковалёвой. Эта участница Третьей музыкальной весны впервые представляется на радио. Уроженка города Горячий Ключ, она окончила Саратовскую консерваторию и уже на протяжении девяти лет работает в Ленинграде.

Таким образом, краевое радио вело достаточно полное освещение концертов Третьей Кубанской музыкальной весны. Корреспондентами был использован достаточно широкий жанровый арсенал – новость, репортаж, беседа, интервью, творческий портрет и др. Информационные и художественно-публицистические материалы охватывали многие страницы фестиваля. Однако основной упор делался всё же на событиях в краевом центре. Рассказ о концертах в городах и районах края проходил пунктиром, иногда просто в общем контексте передач.

Примечания:

1. Материалы о проведении республиканского праздника песни «3-я Кубанская музыкальная весна» за 1969 год. Том 1 / Краевой Дом народного творчества // ГАКК. Ф. Р-1731. Оп. 1. Ед. хр. 166. – 170 л.
2. Тексты радиопередач редакции последних известий / Краевой комитет по радиовещанию и телевидению при Краснодарском крайисполкоме. 5–31 мая 1969 г. // ГАКК. Ф. Р-1530. Оп. 1. Д. 1483. – 422 л.
3. Тексты художественных радиопередач / Краевой комитет по радиовещанию и телевидению при Краснодарском крайисполкоме. 1 апр. – 31 мая 1969 г. // ГАКК. Ф. Р-1530, оп. 1, д. 1492. – 545 л.
4. Кинелёв, Г. Третья Кубанская... // Советская Кубань. – 1969 – 16 мая.

*Кривошеев Максим Борисович
(Россия, Краснодар)*

ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПАРТИТЫ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ «СЕМЬ СЛОВ» В САКРАЛЬНОМ НАПОЛНЕНИИ

Аннотация. Раздвигая привычные рамки, композиторская мысль рубежа XX-XXI столетий приобретает принципиально новый облик, выражаясь в творчестве С. А. Губайдулиной особым параметром – тембральной метафорой, которая составляет весьма значимую роль в тексте произведения. В статье предпринимается попытка на примере партиты «Семь слов» С. Губайдулиной рассмотреть некоторые особенности тембровой драматургии, реализация которой достигается посредством персонификации музыкальных инструментов с применением современных приемов композиции и наделением этих инструментов сакральной символикой.

Ключевые слова: С. Губайдулина, тембровая драматургия, тембральная метафора, инструментальная символика, сакральная символика, христианство, Евангелие, Троица.

*Krivosheev Maxim B.
(Russia, Krasnodar)*

TIMBRAL DRAMATURGY OF S. GUBAIDULINA'S PARTITA "SEVEN WORDS" IN SOCIAL CONTENT

Abstract. Pushing the usual boundaries, the composer's thought at the turn of the XX-XXI centuries takes on a fundamentally new look, expressed in the work of S.A. Gubaidulina has a special parameter - timbral metaphor, which plays a very significant role in the text of the work. The article attempts, using the example of the partita "Seven Words" by Gubaidulina, to consider some features of timbre dramaturgy, the implementation of which is achieved through the personification of musical instruments using modern composition techniques and endowing these instruments with sacred symbolism.

Keywords: S. Gubaidulina, timbral dramaturgy, timbral metaphor, instrumental symbolism, sacred symbolism, Christianity, Gospel, Trinity.

Наполненное многочисленными обертонами в исполнительской и исследовательской среде, творчество Софии Асгатовны Губайдулиной удерживает высочайшую планку самобытнейшего и ни на что не похожего явления в современном искусстве, обладающего невероятно новаторским языком. Сама же композитор отрицает принадлежность к авангардизму, стремясь придать своему творчеству глобальную миссию, размышляя о месте композитора в истории искусства вообще. Ее взаимодействие с миром музыкальным не «слабее» баховской связи – такой способностью транслировать обладают лишь единицы, в числе которых она. Размышляя о масштабе личности Губайдулиной, А. Шнитке говорил: «Преобладание таинственного – это все более становится не только ее сутью, но и профессиональным качеством. Она – непонятное, и потому – явление. И притом – не имеющее аналогий» [5].

Энигматичность творчества и самой личности Софии Губайдулиной является, пожалуй, главным вопросом, который ставят перед собой исследователи. Сакральной тематикой заняты практически все ее произведения, еще в молодости она говорила: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* – восстановление связи между жизнью и высотой идеальных установок и абсолютных ценностей, постоянное воссоздание *legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность – это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» [5].

Религиозный и философский подтекст являются неотъемлемой частью искусства, а творчество современных композиторов особенно проникнуто этой идеей. На этом акцентировал внимание М. Арановский: «XX век ощутил себя наследником всей истории христианской цивилизации, и это в полной мере относится и к музыке» [1, с. 7]. А. Шнитке во втором скрипичном концерте «рассказал» о страданиях Христа, О. Мессиана вообще можно причислить к абсолютно религиозному типу художника, каковым мы считаем И. С. Баха. Но история знает периоды, когда искусство пыталось абстрагироваться в самостоятельное развитие, например, в эпоху Возрождения и Нового времени. Подходя же к XX столетию, философское и религиозное соединяются, образуя, в частности в России, – русский духовный ренессанс.

Изобилие духовной тематики в творчестве композиторов рубежа XX и XXI веков в отечественном искусстве во многом объясняется отменой на запрет религии в советский период, когда невозможно было

исполнить произведение под программным названием «Семь слов Иисуса Христа на кресте», и композитору приходилось исключать даже намеки на религиозный смысл, прибегнув к жанру партиты.

Сакральная и философская составляющая в произведениях Губайдулиной представлена невероятно полярной россыпью: от христианства (Григорий Сковорода – родоначальник русской религиозной философии, Николай Кузанский – представитель Римской католической Церкви), философии востока (Шри Ауробиндо, Лао-Цзы), египетских заупокойных текстов, Тибетской Книги мертвых, философии Древнего Китая, до антропософии, шаманизма и ислама. Но магистральной тематикой является христианство, образы которого вовлечены практически во все сочинения Софии Асгатовны. И в данной связи она выступает как весьма нетривиальный «толкователь» Священного Писания, предпринимая попытку достаточно скудными средствами музыкального языка описать непостижимое, Божественное. Отсюда вырастает вся сложность ее высказывания с множественной символикой различных образов, изложенная неординарными способами инструментального звукоизвлечения, помещенная в нетипичные лады и оригинальные тембровые системы.

В 1982 году, в период, когда наиболее явные контуры отшлифованного стиля Софии Губайдулиной сублимируют в себе авангардные композиторские техники, рождается произведение «Семь слов» для баяна, виолончели и струнного оркестра, которое по праву можно считать достижением русской музыки второй половины XX века. Предпосылкой для написания стала оратория «Семь слов» Й. Гайдна, но основным источником вдохновения Губайдулина называет ораторию немецкого композитора добаховского периода – Г. Шютца, из которой трижды (I, III, V части) использует музыкальную цитату на слово «Жажду» – мотив креста, а также текст для заголовков каждой их частей. Важной ремаркой отметим то, что упомянутые сочинения композиторов XVII века – вокально-инструментальные и базируются на литературном повествовании, взятом из Библии, они транслируют, во-первых, само слово. Губайдулина же использует только инструментальные средства.

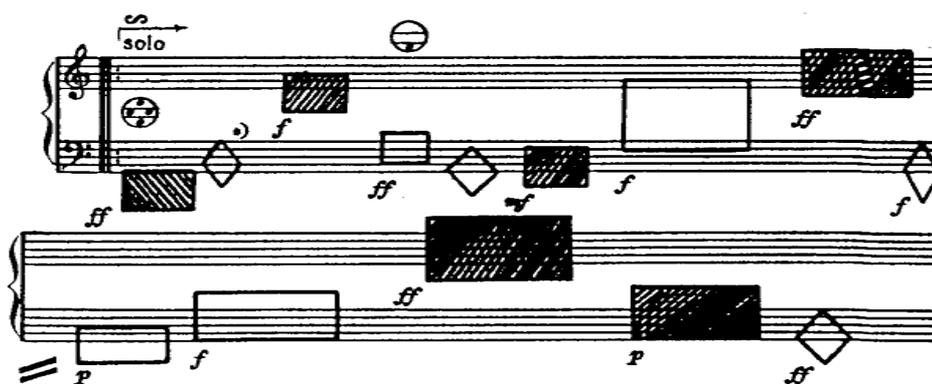
По форме «Семь слов» можно соотнести со старинной партитой, преломляющей в себе особенности сюиты и свободно трактованного вариационного цикла, в семи частях которого используются цитаты из четырех Евангелий, являющиеся прямой речью Иисуса Христа. Слово синонимизируется в коллизию инструментальной драмы трех тембров,

построенной вопреки традиционному градуальному развитию кульминации – почвенность, траектория и вершина которой, в данном сочинении, заключена в смысл конкретных фраз-цитат. Очерчивая арку к архаичному шютцевскому звучанию, преломленному в собственном слышании, Губайдулина демонстрирует совершенно новое и радикальное темброво-инструментальное прочтение – психологическую драму, «озвучивающую» эмоциональное внутреннее напряжение Героев Голгофских событий, выводя на генеральный план тембральный аспект.

Роль тембра в построении музыкального произведения во второй половине двадцатого столетия становится все более преобладающей у большинства композиторов, прежде главенствующая мелодия отодвигается в сторону, а гармония предстает в совершенно ином образе. «Новый Тембровый мир выступает как самоценное явление вкупе с ритмом, динамикой и временно́й шкалой» [4, с. 7].

В. Барский, изучая изменения ладогармонической системы в историческом контексте, предлагает хронологическую шкалу: ангитемитоника – диатоника – миксодиатоника – гемиотика – хроматика – микрохроматика – сонорика, где сонорика обозначает как новую звучность, новый тембральный базис, к которому пришла современная композиторская мысль. Сонористика как прием композиции, в большей степени берет свое начало и культивируется в творчестве К. Пендерецкого («манифестируя» в «Плаче по жертвам Хиросимы») и В. Лютославского, которые фокусировали свое внимание на звуке, свободном от каких-либо привычных гармонических и ладотональных систем, позволив ему взять на себя самостоятельную тембро-фоническую роль, которая становится основополагающей в произведении. Таким образом, ладовая система погружается в процесс соноризации и перерождается в новую «музыку тембров», сутью которой является фоническая красочность, а не ранее базисные свойства звука, такие как высота или громкость.

В 6 части партиты «Семь слов» под программным названием «Совершилось» (по Евангелию от Иоанна 19, 30), сонористическая ткань представлена в виде кластеров всевозможной конфигурации, разбросанных в алеаторической ритмике по обоим клавиатурам баяна. Эсхатологический напряженнейший темброво-фактурный накал произведения символизирует свершение божественного замысла, «озвучивая» практически беззвучные последние минуты жизни Христа, состояние которого вряд ли можно описать:



Реализации нового тембрального облика способствовало применение эпизодических и ранее не использующихся инструментов в академической музыке (в частности инструментов народов Востока и Африки), обращение к электронной музыке, а также принципиально новое углубленное изучение уже давно привычных академических инструментов, открывая в них новые приемы звукоизвлечения. К последнему имеют отношение, как композиторы, так и исполнители¹³.

Подходя к выбору инструментария, тщательно проникаясь в тембровые особенности, Губайдулина персонифицирует музыкальные инструменты, давая им семантическое значение, облакая их в роль персонажа, уподобляя их звучанию человеческого голоса, «как если бы они были лицами с индивидуальным характером, свойствами и поведением» (цит. по [3, с. 291]) – высочайший уровень разговора композитора с нами!

Сакральная символика партиты «Семь слов» заключена в точную сюжетную линию, основанную на программе произведения. Слушателю предлагается инструментальный вариант описания судьбоносных для человечества событий, в которых происходит настоящая война земного и небесного. Губайдулина прибегает к весьма неоднозначным и контрастным приемам композиции и инструментовки; средства оркестровой гетерофонии не используются ради усложнения музыкального языка, но раскрывают всю глубину и драматичность евангельской истории.

Унисонное столкновение «земной» хроматики и «Небесной» диатоники (по образному выражению В. Н. Холоповой [об этом подробнее см. : 5, С. 199]) создают мотив распятия. Тема креста проходит

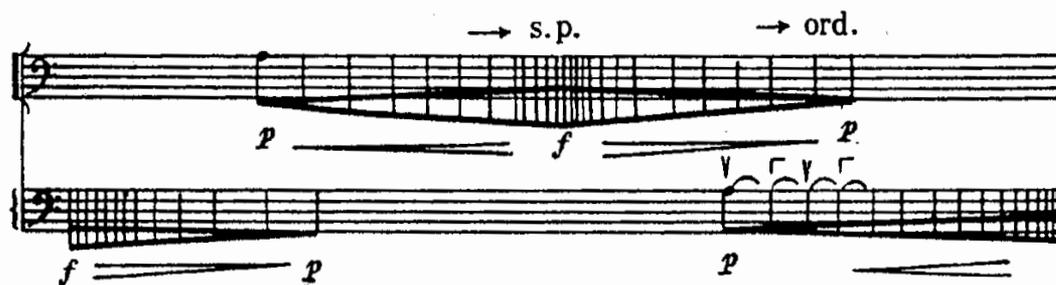
¹³ Фридрих Липс – первый исполнитель партиты «Семь слов» обратил внимание на баян многих композиторов, в том числе С. Губайдулиной, открыв и показав ранее неизвестные возможности инструмента и предложил новые технические приемы.

через все творчество Губайдулиной во взаимодействии вертикальных и горизонтальных мелодических и ритмических линий, где вертикаль – это воссоединение земного с небесным, а горизонталь – бытийственна, это сама человеческая жизнь. Также и диатоника символизирует вечное и небесное, а противопоставленная ей нетемперированная хроматика – земные страдания человека.

Символика креста встречается в творчестве разных композиторов, многократно прибегает к этому образу И. С. Бах. Например, первая хроматизированная тема в *до-диез минорной* фуге из первого тома ХТК, помещенная в уменьшенную кварту, состоит из разнонаправленных четырех нот, при графическом соединении которых образуется рисунок креста. Губайдулина в своем творчестве многократно интерпретирует данную символику и в «Семи словах» мы находим уникальное перекрещивание двух инструментальных тембров (баяна и виолончели) – двух главных Героев – создающих «тембровый крест». Тембральное прочтение темы креста встречается на протяжении всего произведения и в первой части оно заключено в ультрахроматическом столкновении – вонзающаяся уменьшенная терция виолончели поверх нетемперированного *glissando* баяна. «Тембровый крест» композитор рисует на общем звуке А:

Пример 2

The image displays two systems of musical notation for a piece. The first system, labeled '5', consists of two staves. The upper staff begins with a box containing the number '5' and the instruction 'pizz.' with an upward-pointing arrow. It features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff starts with a dynamic marking of *p* and contains a series of slanted lines representing a glissando. A bracket labeled 'arco' spans across both staves, indicating the start of an arco section. This section includes dynamic markings of *p* and *mf*, and is further divided into sections marked 's.p.' and 'ord.'. The second system, labeled '6', also consists of two staves. The upper staff has dynamic markings of *sfz*, *mf*, *p*, *f*, and *p*, with sections marked 's.p.' and 'ord.'. Above the staff, there are markings '13'' and '8'' with arrows indicating specific intervals or durations. The lower staff has dynamic markings of *mf* and *p*, and includes a section marked 'simile' with a wavy line above it. Both systems conclude with double bar lines.



*)Der eine Unisoso-Ton macht ein Glissando, der andere bleibt liegen.
One unison note glissando, the other held.

Данные процессы образуют дихотомическую музыкальную материю, которая присуща практически каждому ее сочинению. В «бинарной оппозиции»¹⁴ одновременно сосуществуют тембральные и ритмо-временные организации, достигая в творчестве композитора глубочайшей разработанности, выводя их в отдельный параметр. Вторая половина XX века «позволяет» ритму весьма вольные проявления, насыщая его значительной долей импровизационности, «это выписанное *rubato*, но *rubato*, контролируемое и отнюдь не чувствительное, не сентиментальное и не расхлябанное» [3, с. 9]. Говоря об этой относительной соотносимости длительностей, С. Слонимский предлагает новый термин – «квантовая ритмика», выступающая еще одним аспектом развития тембровой драматургии партиты «Семь слов», которым Губайдулина наполняет партии баяна и виолончели, тем самым приближая их звучание к персонифицированной образности голоса героя:

Пример 3



Композитор не впервые прибегает к подобной метафоричной тембральности. «Голос» Христа в партии виолончели «слышен» в

¹⁴ Губайдулина сама использует этот термин, применительно к своему творчеству.

концерте *Offertorium* (соло виолончели), в виолончельном концерте *Detto*, в двойной сонате «Радуйся» в партии виолончели. Но в «Семи словах» семиотический смысл транслируется особенно явно, в том числе за счет программности произведения, доминирующим сакральным стержнем которого является основной догмат христианства – Троица – авторская герменевтика выявляется за счет использования обнаруженных тембральных красок, определяющих концептуальную составляющую творчества Губайдулиной. Сама композитор их называет «инструментальной символикой», которая связана со звуковысотностью:

– хроматика (микрохроматика) символизирует Христа и Его страдания (виолончель), а также Бога-Отца с Его отцовскими переживаниями (баян);

– диатоника символизирует Духа Святого как обретение вечного небесного покоя (струнные).

Сосуществование двух данных противоположных темброво-звуковысотных систем образуют в произведении «параллельную драматургию» (по В. Холоповой), которая, однако, расщепляется сквозь предельный градус оппозиционного столкновения, соединяясь в чистом унисонно-октавном изложении. Диссонирующая экспрессия антагонистической сферы уничтожается; образуется консонанс очищения и высвобождения от мученического земного гнета под сопровождение особенно тихого и нежного струнного «хора», пространственная диатоническая гетерофония которого деперсонифицирует индивидуальные тембры как личностное начало, символизируя сферу действия Святого Духа – мира, покоя и небесного просветления – *пример 4*.

Одержимость тематикой страданий Христа порождает у Губайдулиной высочайший уровень проникновения и «соучастия» в евангельских голгофских событиях. В отличие от баховских пассионов, опирающихся на конкретизирующее слово, губайдулинская партита обретает бессловесное инструментальное изложение, почвенность которого зиждется в звукоакустической природе музыкальных инструментов: баяна, виолончели и струнного оркестра. Синергетические процессы звукотембральных соотношений композитор персонифицирует и наделяет семантическим значением, обогатив колоритность тембра инструментов сонористикой и «квантовой ритмикой», достигая тем самым драматического накала произведения.

The image shows a musical score for Example 4. At the top, there is a cello part with a wavy line indicating a crescendo, labeled 'cresc.'. Below it, a double bar line separates it from the piano accompaniment. The piano part begins with a decrescendo, labeled 'dim.'. The piano accompaniment consists of five staves, each starting with a piano dynamic marking 'p'. The score is written in a common time signature and features a series of chords and melodic lines across the staves.

Тембровая драматургия «Семи слов» выводится на новый уровень, благодаря важнейшему «инструменту» высказывания религиозного компонента – «сакральной метафоре»¹⁵, – изложенной во взаимодействии трех Героев. Главной реализацией метафоричности является символ, квинтэссенцией которого становится образ креста, обнаруженный во многих составляющих произведения: перекрещивание гармонических систем (диатоники и хроматики), перекрестное столкновение различных тембров, сам крест с его четырьмя вершинами (струны виолончели и смычок), опора на повествование четырех Евангелистов, и, наконец, – христианская Троица: Отец, Сын и Дух Святой. В ней и заключен главный смысл не только партиты, но и всей жизни Губайдулиной. Подобное миропонимание созвучно композитору А. Шнитке, который говорил: «У художника должно быть или понятие Бога, или комплекс представлений, его заменяющих». Наполняясь божественным чрез голгофские страдания Иисуса Христа, автор «Семи слов» вновь предлагает слушателю вечную тему об искуплении рода человеческого.

Примечания:

1. Арановский, М. Г. Вместо введения. Парадоксы музыки XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилиобразования: Сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М.: ГИИ, 2006. – С. 3-8.
2. Москвина, О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности : диссертация. ... кандидата искусствове-

¹⁵ Понятие ввела сама Губайдулина.

дения : 17.00.02 / Москвина Ольга Александровна; [Место защиты: Нижегород. Гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2017. – 287 с.

3. Раабен, Л. С. Губайдулина // О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов. – СПб., 1998. – С. 289-311.

4. Слонимский, С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – 16 с.

5. Холопова, В. Н. София Губайдулина: Монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. / В. Н. Холопова – М.: Композитор, 2011. – 408 с. 3-е доп. изд.

6. Ценова, В. С. Числовые тайны Софии Губайдулиной. – Москва : Московская гос. Консерватория, 2000.

*Ли Жунхуа
(Фуцжоу, Фуцзянь, Китай)*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА ЦЕРЕМОНИЙ ОТКРЫТИЯ И ЗАКРЫТИЯ ОЛИМПИЙСКИХ ИГР В ПЕКИНЕ

Аннотация. Церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр 2008 года в Пекине представляли собой романтическую интерпретацию китайской цивилизации. В целом, Олимпийские игры 2008 года в Пекине продемонстрировали наиболее яркие культурные элементы 5000-летней традиционной культуры Китая и представили миру традиционное искусство через современное и актуальное художественное выражение. Церемонии открытия и закрытия демонстрировали гармоничную тему сближения и слияния китайской и западной культур и общего развития.

Ключевые слова: церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр, исполнительское искусство, китайская культура.

*Li Runhua
(Fuzhou, Fujian, China)*

PERFORMING ARTS OF THE OPENING AND CLOSING CEREMONY OF THE BEIJING OLYMPIC GAMES

Abstract. The opening and closing ceremonies of the 2008 Beijing Olympic Games presented a romantic interpretation of Chinese civilization. Overall, the 2008 Beijing Olympic Games showcased the most vibrant cultural elements of China's 5,000-year-old traditional culture and introduced traditional art to the world through modern and contemporary artistic expression. All the opening and closing ceremonies were dedicated to

the concept of harmony and demonstrated the harmonious theme of the rapprochement and fusion of Chinese and Western cultures and common development.

Keywords: Opening and closing ceremonies of the Olympic Games, performing arts, Chinese culture.

Церемонии открытия и закрытия Олимпиады в Пекине (2008), посвященные традиционной китайской культуре и истории, сочетают в себе традиционную эстетику и современные технологии сценографии, световые эффекты, демонстрируя гламур и инновации китайской культуры. Например, в шоу «Фантазия пяти колец» символы пяти колец представлены в центре сцены с помощью современных подъемных устройств и световых эффектов, демонстрирующих как традиционную китайскую эстетику, так и возможности современных технологий.

Исполнительское искусство Китая невозможно отделить от фантастических современных технологий, и сегодня самые лучшие спектакли должны быть представлены на высоком научно-техническом уровне. Церемонии открытия и закрытия, в которых умело использовались светодиодные технологии и фейерверки, достигли потрясающей красоты, команда режиссера разрабатывает светодиодную технологию общения со зрителем. С визуальной точки зрения, светодиодные светоизлучающие объекты, нанесенные на человеческое тело, предстают перед зрителями в более динамичной форме, оживляя свет, а технология вэй задействует реквизит в воздухе, так что пространственный параметр был расширен и стал важнейшим выразительным средством [Похожий эффект был использован в действе церемонии открытия Зимних олимпийских игр в Сочи. Об этом подробнее см.: 1, 2].

Искусство требует поддержки технологий, и, в свою очередь, выражает мысли и эмоции на основе технологий. Технология, с другой стороны, является хорошим выражением функции и разума, а ее постоянное обновление, в свою очередь, обеспечивает разнообразие в художественном выражении. Использовать самые современные средства для того, чтобы показать миру древнюю китайскую цивилизацию – таков был первоначальный замысел Чжана Имоу, главного режиссера церемонии открытия.

Церемонии открытия и закрытия демонстрировали как традиционную китайскую культуру и искусство, так и включали в себя международные элементы, которые привлекли внимание всего мира. В разделе снов церемонии открытия фантастическая голубая «Земля»

поднялась и медленно вращалась. Это символ гармоничной и прекрасной родины, построенной китайским народом вместе с людьми со всего мира. На вершине «Земли» Лю Хуань и Сара Брайтман исполнили тематическую песню Олимпийских игр «Я и ты» на английском и китайском языках. Вместе с прекрасной мелодией песни вся площадка расцвела 2008 яркими улыбающимися лицами детей из разных стран мира, расставленных с зонтиками, и 2008 улыбающихся лиц одновременно взметнулись в небо фейерверком 2008 ярких смайликов. Организационный комитет Олимпийских игр в Пекине в течение года, специально для церемонии открытия собирал, в том числе из 22 национальностей детей смайлик фотографии, и из США, Нидерландов, Норвегии, Польши, Австрии и других 28 стран и регионов детей смайлик фотографии. Исполнение тематической песни и улыбающиеся лица детей по всему миру четко и наглядно выражают тему «Один мир, одна мечта». Через диалог между микрокосмическим миром двух людей «Я и Ты» выражается общая мечта о гармоничном мире в макрокосмическом масштабе. Эти наиболее существенные и имеющие мировое значение культурные символы императорского театра, интерпретация Олимпийских игр в Пекине – настоящее транснациональное, межнациональное, кросс-культурное событие Олимпийских игр.

Заключительная часть церемонии закрытия – «Карнавал» – основана на песнях и танцах, которые с помощью простых и последовательных движений несут миру послания дружбы, единства и гармонии. На центральной сцене певцы со всего мира, сочетая элементы музыки со всего мира, продемонстрировали обмен и интеграцию мировых культур и исполнили пять песен разных стилей, которые также отразили разнообразие и всемирность культур. Молодая китайская певица Сун Цзыин и знаменитый испанский тенор Доминго объединили усилия, чтобы исполнить тематическую песню церемонии закрытия «Пламя любви». Англо-китайский дуэт органично сочетался между собой, создавая идеальный сплав восточной и западной музыки, напоминая тематическую песню «Я и ты», исполненную Лю Хуанем и Сарой Брайтман на церемонии открытия. Если «Я и ты» сияет славой человечества и позволяет зрителям почувствовать гармонию «глобальной деревни» в успокаивающей и нежной манере, то «Пламя любви» продолжает тему гармонии и совместного процветания и одновременно воплощает эмоциональный всплеск и сублимацию – благодаря красивой мелодии и романтической риторике мир может почувствовать бесконечное очарование любви.

Церемонии открытия и закрытия современных Олимпийских игр – это уже не спортивное состязание в чистом виде, а культурный праздник, объединяющий спорт, искусство, гуманитарные науки, экономику, политику, религию и другие элементы. Когда исполнительское искусство проникает в спорт, это заставляет его вырабатывать ценную энергию и способствует развитию спорта до уровня совершенства. Когда исполнительское искусство интегрируется со спортом – это не только расширяет возможности искусства, но и придает ему глубокий гуманистический подтекст.

На церемонии открытия, посвященной теме спорта, спортивные элементы сочетались с художественными номерами, чтобы продемонстрировать его важность для здоровья и счастья человека. Например, представление «Олимпийские свитки» сочетает в себе видео и танец, чтобы продемонстрировать древнее китайское искусство и эстетику живописи, а также выразить глубокие дружеские отношения, которые сложились у спортсменов во время соревнований.

Между исполнительскими искусствами и спортом существует тесная связь, оба они берут свое начало в практике общественного труда людей и спорт обогащает и развивает себя с помощью искусства. Многие виды спорта немислимы без музыкального сопровождения (художественная гимнастика, фигурное катание). Интеграция исполнительских искусств в спорт приведет к усилению стремления к занятиям спортом, это и необходимость, и неизбежный результат развития человеческой цивилизации, чтобы спорт шел рука об руку с исполнительскими искусствами в процессе развития.

Представления Церемонии открытия объединили различные виды искусства и художественное содержание, успешно создав красочный аудиовизуальный праздник, демонстрирующий более чем 5 000-летнюю традиционную китайскую культуру и историю, и в целом глубокую основу, сочетающую в себе духовные коннотации традиций и современности, спорта и искусства. Эти виды исполнительского искусства не только демонстрируют богатое культурное наследие и исторические традиции Китая, но и представляют уникальный шарм и новаторский дух китайской культуры с помощью современных технологий и креативного дизайна.

Китайский иероглиф «Хэ» (кит. упр. 和. Слово «Хэ» в китайском языке означает гармонию, мир и согласие), набранный разными шрифтами с подвижных печатных дисков на церемонии открытия, не только демонстрирует эволюцию китайских иероглифов и передает гуманистическую концепцию Конфуция «Мир драгоценен», но и

полностью выражает добрые пожелания китайского народа, любящего мир. Исполнение тайцзицюань – это еще один вид традиционной китайской культуры, который не только позволяет зрителям оценить уникальное очарование тайцзицюань в художественной форме, но и отражает теоретическую истину «небо и земля» и «единство неба и человека» в духе. Представление «Морской Шелковый путь», полностью демонстрирующее историю древнего Шелкового пути Китая и путешествия Чжэн Хэ к Западному океану, позволяет людям рассмотреть ход китайской цивилизации. Представление показывает результаты китайской культуры и духовной цивилизации с мировыми обменами и взаимодействием, будь-то по суше или по морю, китайский народ распространяет свою собственную мудрость по миру, и в то же время другие страны и народы также будут знакомиться с прекрасной культурой на земле Китая.

Из этих блоков, каждый из которых посвящен определенному периоду истории, мы можем увидеть наследование и развитие древней культуры Китая, демонстрируя уважение к исторической памяти и традиционной китайской культуре.

Олимпийское движение зародилось в Греции, на родине европейской цивилизации, и олимпийская культура с самого начала была подчинена западной культуре, которая преследует дух покорения и изучения объекта, а спортсмены – это герои, постоянно бросающие вызов пределам человеческих возможностей. Олимпийский дух «быстрее, выше, сильнее» отражает культурные качества западного общества, такие как «конкуренция, борьба, завоевание и требование», которые сильно отличаются от духа, пропагандируемого «единством Неба и человечества» в китайской культуре.

Современное исполнительство – это комплексное выражение современного визуального искусства, которое является самой передовой формой художественного выражения в современном мире. Это форма художественного представления, которая может быть использована на Олимпийских играх в Пекине для объяснения исторической линии Китая, интерпретации различных культурных классических произведений и продвижения элементов китайского искусства. Спектакли открытия и закрытия продемонстрировали модернизацию и стремительное развитие современного Китая с помощью высокотехнологичных средств и инновационных форм искусства, отражая развитие и прогресс китайского общества, экономики и культуры, а также общую тенденцию глобализации и информатизации.

Во-первых, «Олимпиада науки и технологий» – это одна из трех основных концепций Олимпийских игр 2008 года в Пекине. Представления на открытии и закрытии продемонстрировали стремительное развитие и модернизацию китайского общества. С помощью высокотехнологичных средств и инновационных форм искусства он сочетает в себе традиционную культуру и современные технологии, представляя собой идеальное слияние древней китайской культуры и современных элементов. Это сочетание не только демонстрирует результаты развития китайской модернизации, но и показывает всему миру уверенность Китая в своей культуре и инновации.

Во-вторых, открытие Олимпийских игр также отразило общую тенденцию глобализации и информационных технологий. Благодаря международным выступлениям и глобальному участию он привлекает внимание мировой общественности и способствует международному обмену и сотрудничеству. Заключительное представление подчеркнуло современные концепции экологичности и устойчивости. Благодаря использованию экологически чистых элементов и акценту на устойчивом развитии, он выражает важность и приверженность китайского правительства защите окружающей среды и устойчивому развитию. Эта философия не только соответствует текущей тенденции мирового развития, но и указывает направление будущего развития Китая.

Олимпийское движение и олимпийский дух стали общим достоянием народов мира. 29-е Олимпийские игры, прошедшие в Пекине, – это первый случай участия самой густонаселенной страны мира в Олимпийских играх с момента зарождения современных Олимпийских игр за 112 лет. Это исполнение вековой мечты китайского народа об ожидании огня на олимпийском холме в Афинах, а также страстное объятие китайской цивилизации, насчитывающей 5 000 лет, и духа олимпийской эпохи. Во время церемоний открытия и закрытия Пекин продемонстрировал олимпийский дух времени с помощью уникальных символов китайской культуры.

Олимпийское движение воплощает в себе общие идеалы разных стран и национальных культур по всему миру, а дружба, мир и вера – это общее стремление человечества. С другой стороны, мировые культуры, представленные на Олимпийских играх, были красочны и разнообразны, представляя собой многогранную и плюралистическую картину. Эти культуры не являются антагонистическими и

исключительными, а скорее взаимодействуют, отражая гармоничное сосуществование и взаимную терпимость. Важнейшей характеристикой китайской культуры является ее способность терпеть, привлекать и интегрировать культуры из разных регионов и этнических групп. Поэтому церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине должны не только подчеркивать национальные особенности Китая, но и учитывать мультикультурализм всего мира. Таким образом, мы сможем встать на высоту всего человечества, продвигать ценности мира, дружбы и прогресса, а также воплотить в жизнь такие качества китайской культуры, как гармония и различия.

Представления открытия и закрытия включали в себя большое количество международных элементов, демонстрируя культурный обмен и интеграцию между Китаем и миром, а также концепцию глобального единства. Исполнители и артисты со всего мира приняли участие в церемониях открытия и закрытия, предоставив зрителям возможность познакомиться с художественными стилями и культурными особенностями разных стран мира посредством мультикультурных показов и обменов. В разделе спектакля-открытия «Шелковый путь» были воспроизведены дружеские связи между сушей и морем в древнем Китае. «Шелковый путь» был важным каналом для экономических и культурных обменов между Китаем и Западом, и спектакль представил традиционное дружелюбие и энтузиазм китайского народа, демонстрируя широту взглядов Китая в поглощении иностранных культур. Такие обмены не только способствуют культурной интеграции между Китаем и миром, но и демонстрируют миру открытое и толерантное отношение Китая.

Концепция глобального единства в представлениях открытия и закрытия объединила людей со всего мира, чтобы разделить радость и дружбу, вместе отпраздновав Олимпийские игры. Эта концепция не только отражает значение Олимпийских игр как международного события, но и выражает прекрасное видение человечества в стремлении к миру, дружбе и солидарности.

«Это настоящие и непревзойденные Олимпийские игры». Такую высокую оценку Олимпийским играм в Пекине дал президент МОК Рогге в своей речи на церемонии закрытия. Церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине идеально сочетают в себе китайский культурный смысл и современный олимпийский дух, отражая идеальное единство национальности, современности и универсальности. Все это вместе составляет уникальные культурные

проявления и ценности Олимпийских игр в Пекине, а также демонстрирует миру очарование и культурную уверенность современного Китая и в очередной раз демонстрирует мудрость китайского народа в культурном творчестве, что, несомненно, оставит уникальное культурное наследие для всего мира.

Примечания:

1. Коренева М.В., Леонтьева Н.С., Леонтьева Л.С., Шпрыня О.С. Церемония открытия XXII Олимпийских зимних игр 2014 года в Сочи: история, особенности и факты // Научный вестник Южного института менеджмента. – 2020. – <https://cyberleninka.ru/article/n/tseremoniya-otkrytiya-xxii-olimpiyskih-zimnih-igr-2014-goda-v-sochi-istoriya-osobennosti-i-fakty/viewer>
2. Хватова Е.В. Подготовка музыкально-театрализованного представления церемонии открытия Зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Сборник статей. Вып. XI. – Майкоп: Изд-во Магарин О.Г., 2019. – С. 197–215.

*Луганская Галина Борисовна
(Россия, Майкоп)*

ГОШНАУ САМОГОВА: «ХОЧУ ОСТАВИТЬ ДОБРЫЙ СЛЕД НА ЗЕМЛЕ»

Аннотация. Статья посвящена певице, композитору, этномузыкологу – Гошнау Аюбовне Самоговой, яркой представительнице первых профессиональных музыкантов в Адыгее, творческая деятельность которых началась во второй половине XX столетия. Источниками для воссоздания биографии, концертной и собирательской деятельности, творческого портрета Г. А. Самоговой как композитора послужили документы архива Республики Адыгея, Национальной библиотеки, материалы периодической печати и личного архива М. Е. Марченко, концертмейстера певицы. Огромен вклад Г. А. Самоговой в культурную жизнь республики, она является символом музыкальной культуры Адыгеи, а песня «У адыгов обычай такой» на сл. К. Х. Жанэ современным молодым исполнителям и слушателям в XXI веке служит своеобразным Адыгэ хабзэ – познанию этического кодекса адыгского общества.

Ключевые слова: адыгейская музыкальная культура, Гошнау Самогова, певица, композитор, этномузыколог, концертная деятельность.

*Luganskaya Galina B.
(Russia, Maykop)*

**GOSHNAU SAMOGOVA:
«I WANT TO LEAVE A GOOD TRACE ON THE EARTH»**

Abstract. The article is dedicated to the singer, composer, ethnomusicologist – Goshnau Ayubovna Samogova, a bright representative of the first professional musicians in Adygea, whose creative activity began in the second half of the 20th century. The sources for the reconstruction of the biography, concert and collecting activities, the creative portrait of G. A. Samogova as a composer were the documents of the archive of the Republic of Adygea, the National Library, materials of the periodical press and the personal archive of M. E. Marchenko, the singer's accompanist. The contribution of G. A. Samogova to the cultural life of the republic is enormous, she is a symbol of the musical culture of Adygea, and the song "The Adyghe Have Such a Custom" to the lyrics by K. Kh. Zhane in the 21st century serves as a kind of Adyghe khabze – the knowledge of the ethical code of the Adyghe society

Keywords: Adyghe musical culture, Goshnau Samogova, singer, composer, ethnomusicologist, concert activity.

Гошнау Самогова такой же символ для адыгского музыкального искусства, как для русского – Федор Шаляпин и Елена Образцова.

З. Хот

Певицу, композитора, этнографа Гошнау Аюбовну Самогову называют «символом музыкальной культуры Адыгеи».

Г. А. Самогова родилась 30 (31) января 1928 года в ауле Псейтук Адыгейской автономной области Краснодарского края. Родители – Аюб Мишаустович и Рахмет Пшигауновна – воспитывали в семье девятерых детей. Вспоминая свои детские годы, Гошнау рассказывала, что в голодные 30-е годы у каждого в семье были свои обязанности – работа по дому и в огороде. Любой труд сопровождался песней, всегда пела мама, «без песни не было ни горя, ни радости». С раннего возраста Гошнау любила старинные адыгейские песни, с особенным интересом слушая их в аутентичном исполнении аульских стариков. Гошнау легко запоминала все, что исполнялось дома, что звучало по радио, особенно

песни И. Дунаевского из кинофильма «Кубанские казаки». Но мыслей о музыкальном образовании, а тем более обучении вокалу – не было [1, с. 3].

В 1936 году, когда семья Самоговых переехала в Майкоп, девочка с интересом наблюдала за выступлениями артистов только что созданного Адыгейского ансамбля песни и пляски. Больше всего ей нравилась солистка ансамбля Зульхадже Чич. Девочка старалась ей подражать, не пропускала ни одного ее концерта, иногда приходила на репетиции ансамбля. Вскоре после их знакомства Гошнау спела певице старинную адыгейскую песню «Адыиф», и З. Чич похвалила ее: «У тебя хороший музыкальный слух и замечательный голос, ты должна стать солисткой. Но для этого нужно много работать и учиться» [2].

В 1948 г. Г. Самогова поступила в Майкопский государственный учительский институт на филологический факультет. Песня же сопутствовала ей и в учебе, и в общественной жизни. Гошнау участвовала в концертах художественной самодеятельности, которые неизменно проходили с огромным успехом, ведь музыкальным руководителем в институте была Инна Владимировна Святловская, пианистка, дирижер, композитор. В студенческом коллективе бытовала традиция, согласно которой после окончания вступительных экзаменов в актовом зале института давали концерт второкурсники и не разъехавшиеся по местам распределения выпускники. В одном из них выпускница филологического факультета Шура Самогова исполнила адыгейскую народную песню «Адыиф» – песню-плач, ставшую визитной карточкой адыгского фольклора и берущую за душу всех, кто слушал ее, даже не понимая слов. И когда один из слушателей выразил сомнение, не ошиблась ли она в профессии, Гошнау ответила: «Да разве я одна люблю петь, такие «артистки» в каждом ауле есть. А «Адыиф» я люблю, ее пели дома моя бабушка и мама» [3].

После окончания филологического факультета Майкопского учительского института Г. Самогова в течение года работала в Адыгейском научно-исследовательском институте экономики, языка, литературы и истории. А в 1953 году, согласно архивным документам, являлась редактором художественного отдела Адыгейского книжного издательства [4, л. 1].

В начале 60-х годов XX века в Адыгее не было ни филармонии, ни музыкального театра, не было музыкантов, певцов или педагогов со специальным музыкальным образованием. С целью отбора талантливой молодежи для обучения музыке и подготовки кадров в сфере культуры и искусства в августе 1953 года в Майкоп приехала группа преподавателей

Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова во главе с деканом вокального факультета, профессором Владимиром Александровичем Чарушниковым. В числе семи молодых людей (ее имя стояло первым в списке) Г. Самогова зачислена кандидатом для обучения в престижном музыкальном вузе страны, исполнив на прослушивании «Адыф» и «Где ж ты, мой сад» (сл. А. Фатьянова, муз. В. Соловьева-Седого) под аккомпанемент Умара Тхабисимова [1, с. 3].

В консерватории Г. Самогова была распределена в класс преподавателя вокала Марии Теофиловны Бровченко. С первых занятий Гошнау приняла золотое правило педагога: взялась сделать – сделай отлично, дала слово – держи. И уже на втором курсе М. Т. Бровченко включила в репертуар своей талантливой студентки сложнейшее ариозо Кумы из оперы П. И. Чайковского «Чародейка», которую исполняли тогда лишь студенты-четверокурсники. «Тарантеллу» Джоаккино Россини Гошнау учила на языке оригинала, постигая итальянский в общезитии, укрывшись одеялом, чтобы не мешать заниматься сокурсницам.

Однокашник по консерватории И. К. Хейшхо вспоминал, что прекрасный талант, великая любовь к музыке, кропотливый ежедневный труд, учеба у целой плеяды известных профессоров – все это, взятое вместе, подарило Адыгее звезду, ярко осветившую ее музыкальную культуру [5, с. 5]. Сама же Гошнау была убеждена, что по успехам студентов-адыгов судят о ее родном народе. Она впоследствии отмечала, что «если что-то получилось, то благодаря моей родной Адыгее. Она всегда вдохновляла меня» [6].

Гошнау являлась непрременной участницей концертов в консерватории, исполняя классику. Но со сцены звучали и старинные адыгейские песни, знакомя ленинградцев с музыкальной культурой Адыгеи. Приезжая на каникулы в Майкоп, Гошнау часто выступала по адыгейскому радио с песнями и литературно-музыкальными композициями, ездила в составе областной агитбригады по аулам, станицам и хуторам, участвовала в составлении музыкальных передач адыгейского радио. Будучи студенткой консерватории, Самогова свои впечатления от участия в концертах на своей малой родине выражала точно и определенно: «Тогда я всем сердцем почувствовала, как необходимо народу искусство» [7].

В 1957 г. в Москве проходили Дни литературы и искусства Адыгеи (Показ достижений культуры и искусства Адыгейской автономной области), посвященные 400-летию добровольного вхождения Адыгеи в

состав России. В тех торжественных и памятных концертах участвовала Г. Самогова, исполнив ариозо Кумы из оперы П. И. Чайковского «Чародейка» и романс Р. Леонкавалло «Рассвет», о чем сообщалось в газете «Советская культура» [6].

Уровень сформированности вокального и актерского мастерства певица показала «на открытой публике» – государственном экзамене в зале оперной студии консерватории, вмещавшем около двух тысяч зрителей. Была исполнена заключительная сцена из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». В роли Онегина выступал Казбек Хейшхо. Госэкзамен прошел блестяще. Оба исполнителя получили отличные оценки. А председатель Государственной квалификационной комиссии, известнейшая певица, профессор С. П. Преображенская после экзамена отмечала, что «Татьяна в исполнении Г. Самоговой – это самое лучшее, что она слышала в этом театре за последние годы» [5]. Г. Самогова получила диплом с отличием.

Вернувшись в родную Адыгею, Г. Самогова с сокурсниками активно включилась в работу по становлению и развитию национальной культуры. Уже в октябре 1959 г. на сцене Дома офицеров состоялся творческий отчет молодых дипломированных специалистов, ставший заметным событием в музыкальной жизни. Г. Самогова, К. Хейшхо, Р. Панеш, А. Мишинова, Ш. Ахиджак, Р. Шеожева представили программу из двух отделений, исполнив романсы, арии и сцены из опер русских и западноевропейских композиторов. Первые шаги в культурной жизни Адыгеи консерваторцы сделали вместе с заслуженным деятелем искусств РСФСР М.С. Ахеджаковым и концертмейстером А. Н. Пименовой [8].

С 1959 по 1960 годы Г. Самогова работала в Адыгейском драматическом театре им. А.С. Пушкина артисткой-вокалисткой. Сознывая отсутствие в те годы в Адыгее специалистов с высшим образованием: инструменталистов, композиторов, музыковедов, певица берет за перо и значительную часть своего времени посвящает музыкально-просветительской работе, став внештатным корреспондентом областной газеты «Адыгейская правда». Ее публикации рассказывали о неординарных людях и явлениях, уникальные радиопередачи о музыке формировали общественное мнение читателей и одновременно способствовали развитию национального музыкального искусства [9].

С августа 1960 по 1963 годы Г. А. Самогова работала артисткой-вокалисткой в Дагестанской филармонии и педагогом в вокальном классе музыкального училища Махачкалы [10, л. 2]. В эти годы

установились творческие связи Г. А. Самоговой с композитором В. Л. Мессманом, участником первой в Адыгее музыкально-этнографической экспедиции (1925 г.), автором первых симфонических произведений, написанных на материале адыгского фольклора. Среди подарков В. Мессмана певице, в настоящее время хранящихся в национальном архиве Республики Адыгея, книги автора «Музыкальный театр казахского народа» и «Возрождение песни» с дарственными надписями: «Талантливой Гошнау Самоговой. 8 мая 1961 г.», «Гошнау Самоговой – самой музыкальной дочери адыгов. 2 июня 1961 г. Алма-Аты» [11].

В 1963 г. Гошнау Аюбовна возвращается в Адыгею и, работая в концертно-эстрадном бюро (адыгейском филиале Краснодарской филармонии), представляет культуру адыгов не только на декадах искусств в Москве, Абхазии, Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, но и по всему «Золотому кольцу России», Урале, Дальнем Востоке, союзным республикам и странам дальнего зарубежья. Выступая перед людьми разных национальностей, певица часто читала стихи И. Машбаша. Потому что они помогают лучше узнать об Адыгее и адыгах. Г. А. Самогова исполняла песню, написанную на стихи С. Яхутля «Край орлиный мой». Певица вспоминала: «Где бы я ни выступала – в адыгейских аулах, в русских селах, хуторах, в городах – не бывает случая, чтобы я в заключение своего концерта не спела бы песню «У адыгов обычай такой» на стихи К. Жанэ» [12, с. 4]. Так музыкальными средствами певица и композитор знакомила народы России и мира с Адыгэ хабзэ – сводом законов адыгской этики, исполняя песню на русском, адыгейском, кабардинском, абхазском, болгарском, украинском и др. языках. В концертной деятельности Г. А. Самоговой были и личные пристрастия. Например, она была дружна с семьей Юрия Гагарина, пела песни о первом космонавте СССР и сохранила теплые отношения с его матерью после его гибели [13, с. 4].

«Праздником адыгейской музыкальной культуры» стали Отчетные концерты певицы из двух отделений. По оценке кубанских журналистов, «с легкой руки» Г. Самоговой они положили начало этой доброй традиции в Адыгее [14]. В программу концерта 1969 года Гошнау Аюбовна, как певица широкого диапазона, включила вокальные сочинения С. Рахманинова, Дж. Россини, К.-М. Вебера, Р. Глиэра, Ж. Массне, Т. Хренникова и свои собственные: «У адыгов обычай такой» на стихи К. Жанэ, «Раздумье» на стихи С. Яхутля, «Солдатские вдовы» на стихи А. Лядова. В последующие годы певицей созданы и исполнены еще 15 авторских концертных программ. Вот некоторые из них: «Навстречу 50-летию автономии Адыгеи», «Вечер народной песни», «А.

С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов в музыке», «Адыгейка – гордость моя», «Вечер старинного русского романса», «Песня моя – Адыгея моя», «Любви прекрасные порывы...», «Сергей Есенин в музыке», «Песни разных народов», «Тебе, Отчизна, посвящаю!», «Песни военных лет», «Я иду к вам, люди!», «Концерт, посвященный Ю. А. Гагарину», «Я буду петь», посвященный Герою СССР Хусену Андрухаеву и др. Тематичность концертных программ певицы всегда отличалась ярко выраженной просветительской направленностью. Ее выступления превращались в концерты-спектакли, в которых синтезированы поэзия и музыка, а через исполнение песен на языке оригинала Г. Самогова создавала живой духовный родник, сближающий народы. От концерта к концерту программы тщательно шлифовались, пополняясь новыми произведениями.

Благодаря собственной режиссуре, выступления артистки отличались динамичностью и высоким эмоциональным накалом. Этому успеху еще способствовал и незаурядный драматический дар Самоговой. Она умело подбирала близкие по духу песням стихотворные строки, которые великолепно читала между звучащими произведениями.

О творческом методе певицы писали и музыкальные критики, и современники. Концертмейстер М. Е. Марченко рассказывала, что «каждый концерт для певицы был событием в ее жизни. Она все прорабатывала до мельчайших деталей. Подготовка концерта порой предшествовала недельная работа в библиотеке, она подолгу вживалась в музыку эпох прошлых и нынешней, читала о них, о композиторах, о стиле жизни. Драматургически были выверенными декорации концертов, которые изменялись от номера к номеру, менялся костюм. Музыка предопределяла все, и иногда зрителям казалось, что меняется лицо и фигура артистки.

В преддверии концерта Гошнау Аюбовна всегда работала с секундомером. Она точно знала, сколько времени звучит каждое произведение, планировала программу сообразно характеру произведений, учитывая тональность, фортепианные и вокальные краски. Жанровая и стилевая палитра музыки, исполняемой Самоговой, реализовалась исключительно средствами академического вокала. Он может все!» [15, с. 4]. Важной составляющей концертных выступлений певицы были сценические костюмы, которые она шила сама, либо они изготавливались по ее эскизам. Г. А. Самогова увлекалась золотым шитьем, и многие наряды (уже тогда!) «были выполнены в европейском этностиле – задолго до того, как это стало популярным у отечественных модельеров. Сделать достояние национальное общечеловеческим, дабы

быть понятным всем, но сохранить самобытность – эту цель она преследовала во всем» [13, с. 4].

За всю творческую деятельность у Г. Самоговой было немного коллег-концертмейстеров. В Дагестане, где певица работала три года, с ней выступала Лилия Этигон. В Майкопе певица много лет пела с Марком Малкусом и Владимиром Любавским, Марией Марченко. По мере создания певицей новых концертных программ с ней выступали преподаватели Адыгейского музыкального училища (ныне АРКИ им. У.Х. Тхабисимова) – П. Манаков, Д. Шабшис, М. Марченко, В. Хоршев, Н. Шурыгина, З. Хунагова, И. Перова, Н. Шаденкова, составляя камерные трио и квинтеты. Успех концертных выступлений певица разделяла и с музыкантами, аккомпанирующими на адыгских народных инструментах – К. Тлецеруком, Ю. Ушиевым, Д. Натхо.

Г. А. Самогова обладала редким качеством – умением разделить успех с коллегами и доставить радость творчества. Это и удивительная щедрость души, и обостренное чувство справедливости.

Композиторская грань дарования Г. А. Самоговой проявилась еще в консерваторские годы. Сразу после завершения учебы на стихи К. Жанэ написана песня «У адыгов обычай такой» (1959 год). «Это – квинтэссенция ее жизненных устремлений – создание исключительного имиджа своего народа. Создается впечатление, что эта песня была всегда – настолько легко она интонируется, мгновенно запоминается. И – поразительно – в советское время она стала атрибутом застолий, как в адыгских, так и с русских семьях. А с каким удовольствием ее поют дети! Мелодия, как будто отшлифованная веками, могла возникнуть только на базе глубочайшего знания адыгского фольклора и европейских музыкально-этнических закономерностей. ...Даже этой мелодии достаточно, чтобы оценить масштаб ее дарования» [13].

Песенное творчество Г. Самоговой получило воплощение в издании сборников: «Раздумье» («Гупшыс») 1963 год, «Голос весны» («Гъатхэм ымакъ») 1968 год, «Я живу в твоём сердце» («Угу сызэрилгыр») 1976 год, «Я люблю эту землю» 1985 год, «У адыгов обычай такой» («...») 1988 год, «Песенка веселого дождя» («Ощх фабэм иорэд») 1991 год.

Г. Самогова является автором Кантаты для симфонического оркестра, хора, солистов и чтеца «Адыгейка – гордость моя» на стихи К. Жанэ (1972 год), вокально-симфонической Поэмы для симфонического оркестра, солиста, хора и чтеца «Когда солнце взошло над морем» на стихи Р. Нехая (1972 год), рукописи которых хранятся в нотном-музыкальном отделе Национальной библиотеки РА. Композитору

принадлежат вокальные циклы «Русь» на стихи С. Есенина и «Я буду петь» на стихи Х. Андрухаева. Многие из песен Г. Самоговой исполняются молодыми певцами Адыгеи, республик Северного Кавказа, зарубежными адыгами. Большой популярностью пользуются песни, написанные для детей. Г. Самогова является автором Сонаты для скрипки с фортепиано, поэмы «Адыгея моя» для фортепиано, созданных в опоре на традиционный адыгский фольклор. Названные произведения, созданные в 80-е гг. прошлого столетия, восстановлены молодым композитором, пианистом, преподавателем Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского А. Пысь [16].

В 2021 году черкесы России и других стран представили премьеру проекта «У Адыгов обычай такой», основой которого стала песня Г. А. Самоговой. Средствами разных современных вокальных стилей и приемов музыканты рассказали всему миру о традициях адыгского общества: гостеприимстве, уважении к старшим, дружбе, воспитании детей и любви к Родине [17].

Г. Самогова является одним из первых этномузыкологов в Адыгее. Методом полевой работы в аулах ею собраны редкие образцы музыкального фольклора, сказки, притчи, рассказы. Своеобразным руководством к собиранию старинных адыгских песен стали слова историка и лингвиста Шоры Ногмова, сказанные им еще в XIX в.: «Если бы от племени адыгов не осталось ничего, кроме песен, то и по песне можно восстановить историю народа». А в статье «Некоторые наблюдения над адыгейской народной музыкой», опубликованной в XVIII томе Ученых записок АНИИ экономики, языка, литературы и истории, Г. А. Самогова приводит слова С. И. Танеева: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе» [18, с. 252]. В январе 1973 года от народной исполнительницы Габидат Беретарь Г. Самогова записала 57 песенных напевов, восхищаясь ее памятью и называя «кладезем народной песни». В 1992 году издана книга Г. Самоговой «Особенности старинного адыгского народного песнетворчества». В ней дана классификация жанров народных песен, приведены фотографии адыгских старинных народных инструментов, на примерах талантливых певцов и исполнителей на шычепщине показаны разные манеры игры, описаны встречи с народными музыкантами и сказителями. Впервые была предпринята попытка исследования народных адыгейских песен и танцев. И здесь Г. Самогова верна своим жизненным принципам – выражением благодарности старшему преподавателю АГПИ (ныне – Адыгейский государственный университет) Т. В. Суховой за консультации в

аналитических разделах работы и кандидату искусствоведения Ш. С. Шу за ценные советы по теме исследования [19].

Спустя шесть лет в свет вышел сборник «Адыгейские народные песни. Запись и обраб. Г. А. Самоговой», в котором более 100 старинных адыгейских песен, собранных Гошнау Аюбовной в аулах Адыгеи. В предисловии книги Г. Самогова выразила пожелание: «Я хотела нашим современникам, тем, кто будет жить после нас, оставить мысли, знания, страницы истории, содержащиеся в старинных адыгейских песнях. Как подсказывает мне мое сердце, хочу сделать доброе дело своему народу, тем самым хочу оставить свой добрый след на земле. Если мой скромный труд станет достоянием людей, собранные мною старинные песни сохранит мой народ, значит не зря я жила». («Адыгэ орэдыжъхэм гупшысэу, акъылэу, тарихъым щыщ пычыгъохэу ахэлъхэр тэ тыздэпсэхэрэм, тауж къэкIыщтхэм къафэзгъэзэжы сшIоигъу. Сильэпкъ шIу фэсшIэнэу сыгу къызэрэсиIорэм тетэу лъэуж дахэ къэзгъэнэнэу сыфай. Iофэу сшIагъэр цIыфхэм алъыIэсэу, адыгэ орэдыжъэу сыугъоигъэхэр сильэпкъ къыхэнэжъхэмэ, сызэрэщыIагъэр хъаолыеп») [20, с. 3].

Краснодарский музыковед И. Корчмарский, давая оценку многогранному таланту Г. Самоговой, отмечал, что Гошнау прежде всего певица, исполнительница яркого таланта. В ее голосе, манере пения есть все, что отличает истинного мастера от заурядости. Лирико-драматическое сопрано Гошнау, безупречная интонация, четкая дикция, широкий диапазон тембральных красок, чрезвычайно импульсивная гибкая фразировка покоряли слушателей. Голос певицы всегда лился свободно, естественно. Как хороший музыкальный инструмент, он всегда служил исполнительнице средством наиболее точного и полного раскрытия художественного образа. И стоит ли удивляться, что каждое выступление артистки воспринималось слушателями как открытие [21].

Выступления Г. Самоговой, ее голос запечатлены в документальном фильме «Песня горянки», созданном в 70-е годы прошлого столетия оператором Ростовской студии кинохроники Владимиром Кутяшовым; первый отчетный концерт певицы был записан на пленку и долгое время транслировался не только в Адыгее, но и во многих городах и селах нашей страны [22]. Многочисленные грамзаписи, магнитофонные и аудиозаписи, видеодокументы, уникальные записи концертов и радиопередач певицы хранятся в фондах ГТРК «Адыгея».

Г. А. Самогова – почетный гражданин Майкопа. Певицы не стало в 1995 году.

За успехи в вокальном искусстве Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 15 августа 1967 года Г. А. Самоговой присвоено звание заслуженной артистки РСФСР, 20 июля 1982 года – звание народной артистки РСФСР. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 27 октября 1967 года она награждена орденом «Знак Почета», в 1987 году орденом «Дружбы народов», в 1970 году – юбилейной медалью «За доблестный труд».

29 сентября 2007 года по инициативе коллектива Государственной филармонии РА в Майкопе в память о певице была установлена мемориальная доска. З. Ц. Хот (на тот период времени генеральный директор Государственной филармонии РА), выступая на ее открытии, подчеркнул: «...Когда говорят о счастливой доле сегодняшней адыгейки, в первую очередь вспоминаешь о Гошнау Самоговой. Эта удивительно талантливая женщина состоялась во всем: как певица, композитор, ученый, как жена и мать. Нужно помнить о таких людях, ибо они – тот, сегодня, к сожалению, встречающийся все реже, «идеальный герой», к высокой планке которого следует стремиться каждому из нас. Поэтому так дорога нам память о ней, чтобы самим стать чище, лучше, светлее...» [13].

Примечания:

1. Яворовская М. Нести в себе солнце и звезды // Адыгейская правда. 1988. 14 апреля. С. 3.
2. Хушт Ш.Х. Адыгейский соловей // По ленинскому пути. 1988. 7 июля.
3. Баладжиян Х. Адыиф // Судьба человека – сам человек (Это люди твои – Адыгея!). Майкоп : Адыгейское книжное издательство, 1999. С. 44-46.
4. Личный листок по учету кадров // Национальный архив Республики Адыгея (далее – НА РА). Р-32. Оп. 1л. Д. 20.
5. Хейшхо И. Мы помним тебя, Гошнаг! // Советская Адыгея. 1996. 13 ноября. С. 5.
6. Афасижев Т. С песней по жизни // Люди большой судьбы. – Майкоп: изд-во ООО «Аякс», 2004. – С. 199-205.
7. НА РА. Р-32. Оп. 1л. Д. 27.
8. НА РА. Р-831. Оп. 1л. Д. 20. Л. 15.
9. Корчмарский И. Гордость адыгского народа // Искусство. Культура. Этнография: материалы Краснодарского научного центра АМАН. Краснодар, 1997. 32. С. 41-43.
10. НА РА. Р-32. Оп. 1л. Д. 20.
11. НА РА. Р-32. Оп. 1л. Д. 25.
12. Самогова Г. Я иду к вам, люди! // Адыгейская правда. 1985. 14 августа.
13. Хот З. Символ музыкальной культуры Адыгеи // Советская Адыгея. 2013. 28 марта.
14. НА РА. Р-32. Оп. 1л. Д. 27.
15. Марченко М. Не ради славы // Советская Адыгея (записала со слов С. И. Хватова). 2008. 22 января.

16. Сонаты композиторов Адыгеи для скрипки и фортепиано / ред.-сост. А. В. Пысь. Майкоп: Графика, 2017. 147 с.
17. У адыгов обычай такой. Адыгейские звезды. Проект 2021 г. – URL: <https://www.yandex.ru/search/?text=%D0%93.+%D0%A1%D0%B0%> (дата обращения: 27.12.2023).
18. Самогова Г. А. Некоторые наблюдения над адыгейской народной музыкой // Ученые записки. Том XVIII. Литература и фольклор. – Майкоп, 1973. – С. 246-290.
19. Самогова Г. А. Особенности старинного адыгского народного песнетворчества. – Майкоп: Адыгейское книжное изд-во, 1992. – 134 с.
20. Самогова Г. А. Адыгейские народные песни. Майкоп, 1998. 134 с.
21. Корчмарский И. Народная артистка России // Кубань. 1985. №10. С. 91-92.
22. НА РА. Р-32. Оп. 1л. Д. 27. Л. 7.

*Лукина Наталья Михайловна
(Россия, ЛНР, Ровеньки)*

КУЛЬТУРНЫЙ СРЕЗ НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В г. РОВЕНЬКИ НА ЛУГАНЩИНЕ

Аннотация. В современном научном музыковедческом дискурсе всё больший резонанс вызывают работы, направленные на изучение культурного пространства конкретного региона. То есть особое внимание уделяется музыкальной регионалистике. Это, прежде всего, связано с тем, что конкретный социальный субъект требует своей самоидентификации. В данной статье рассматриваются отдельные факты и события, лица, которые дают возможность определить особенности развития музыкальной культуры Луганщины первой половины прошлого столетия, а также на примере музыкального и изобразительного искусства г. Ровеньки мы можем проследить, как этот процесс проходил, что способствовало, или мешало его развитию.

Музыкальная культура Донбасса, в частности, Луганщины требует своего изучения и систематизации. Наш регион имеет богатые национально-культурные традиции. В связи с этим, возникновение работ, направленных на исследование сущностных социокультурных явлений прошлого, может помочь в формировании и осмыслении культуротворческих процессов настоящего времени.

Ключевые слова: отечествоведение, родиноведение, краеведение, сфера образования, культурный досуг, художественная самодеятельность.

Lukina Natalya.M.
(Russia, Lugansk People's Republic of Rovenki)

**CULTURAL CROSS-SECTION USING THE EXAMPLE
OF MUSICAL AND VISUAL ARTS OF THE FIRST HALF OF THE
20TH CENTURY IN ROVENKI IN LUGANSK REGION**

Abstract. In modern scientific musicological discourse, works aimed at studying the cultural space of a particular region are causing increasing resonance. That is, special attention is paid to musical regionalism. This is primarily due to the fact that a specific social subject requires its own self-identification. This article examines individuals, facts and events that make it possible to determine the features of the development of the musical culture of the Lugansk region in the first half of the last century, and also, using the example of musical and visual arts of the city of Rovenki, we can trace how this process took place, what contributed, or hindered his development.

The musical culture of Donbass, in particular the Lugansk region, requires its own study and systematization. Our region has rich national and cultural traditions. In this regard, the emergence of works aimed at studying the essential sociocultural phenomena of the past can help in the formation and understanding of the cultural creative processes of the present.

Keywords: national studies, homeland studies, local history, education, cultural leisure, amateur performances.

Исследование культурных процессов полиэтнического пространства как составляющей общей истории принадлежит к приоритетным направлениям современной гуманитарной науки. В настоящий момент вопросы регионального самопознания и самоидентификации являются **остроактуальными**, особенно для нашего региона, а переосмысление артефактов нашей культуры становится важнейшей научной стратегией.

Исследователи-учёные и просто любители родного края перед собой ставили цель, которая заключалась в раскрытии специфики и особенностей своей родины, а также в трансляции ещё неизвестных ее страниц. Такой процесс носил различные определения, среди которых «отечествоведение», позднее – «родиноведение». В прошлом столетии был распространён термин «краеведение». Интересно мнение одного из первых советских краеведов М. Пришвина, который в книге «Башмаки» писал: «<...> Если в науке я пытаюсь отойти от предмета, избавиться от его деталей, единичностей и случайностей и найти общий закон, напротив, в краеведении эти единичности и случайности для меня

главная задача, которая должна приблизить к себе предмет изучения настолько, чтобы у меня возникли чувство и образ» [3, с. 453].

Сущность краеведческого метода М. Пришвина, по его словам, заключается в том, что для понимания образа края необходимо наряду с научными методами пользоваться земляцким чувством края, в котором сочетаются и чувство природы, а также художественный синтез. Далее М. Пришвин добавляет: «<...> Краеведение является не только наукой, оно, скорее, является столь же искусством, в общем, оно является не так аналитической, как синтезирующей деятельностью человека» [3, с. 477]. Краеведение – это и школа о познании, и школа о воспитании края, в которой основой культуры является память. Поэтому смело можно говорить о «воспитании историей».

В начале 1920-х годов в Луганске были созданы Социальный музей Донбасса, научное общество, которое проводило поисковую работу в регионе, и научно-краеведческий кружок по изучению среднего течения Донца. Председателем обоих обществ был назначен археолог, краевед С. Локтюшев.

В 1926 г. была создана научно-исследовательская кафедра донбасоведения при Донецком институте народного образования (ДИНО) в Луганске. Кафедра изучала природу, экономику, историю и быт населения Донецкого края, имея в своём составе три секции: социально-историческую с подсекциями археологии, образования и культурного труда на Донбассе; секцию изучения природных богатств Донбасса; секцию изучения промышленности и электрификации Донбасса.

Большим событием для краеведов стала Первая Всеукраинская конференция, которая проходила в Харькове в мае 1925 г. В ней принимали участие представители всех отраслей науки, причастные к делу исследования родного края: музейные и архивные работники, педагоги, географы, геологи, ботаники, зоологи, этнографы, археологи, статисты, экономисты, агрономы, метеорологи, диалектологи, охранники памятников из всех губерний Украины, представители Академии наук. Участником Первой Всеукраинской конференции краеведов от Луганска был преподаватель ДИНО, глава научно-краеведческого общества С. Локтюшев.

Для Луганщины, как и для всего Донбасса, XX в. был особым периодом в истории. Развитие производительных сил происходило в условиях активной творческой жизни народа.

На юге Луганщины, среди степной равнины, в зелёном кольце дубрав расположен небольшой городок Ровеньки. В отличие от многих населённых пунктов Донбасса Ровеньки ведут свою родословную от

сельской слободы. В документах «городок Ровенёк» упоминается с 1707 года. Когда-то обосновались здесь вольные хлебопашцы – беглые крестьяне Правобережной Украины, а позднее крепостные из центральных губерний России. С целью скорейшего заселения южных земель царское правительство раздавало большие участки дворянам, офицерам и казацким старшинам [4, с. 3-7]. Во второй половине XVIII в. императрица Екатерина II ровеньковские земли с людьми подарила войсковому атаману донского казачества бригадир-майору от кавалерии графу Орлову. Так как недра этой земли всегда были богаты высококачественным углём – антрацитом, в конце 70-х годов XIX в. в Ровеньках начали работать первые шахты. Их открытие было связано со строительством Екатерининской железной дороги, которая проходила и через Миусский округ. Вскоре построили мельницу, маслобойню с примитивным оборудованием для отжима масла из подсолнечника, а также мастерские по выделке овчинной кожи.

В начале XX века Ровенецкая слобода становится развитым торгово-промышленным и культурным центром. Здесь проводилось ежегодно по 5 ярмарок: 9 мая и 6 декабря – Николаевская, 20 июня – Ильинская и на Весёлой неделе перед Масляной неделей, на которые съезжались не только с близлежащих мест, но и с дальней округи. Работало большое количество бакалейных магазинов и лавок, также торговали железом, скобяными товарами, тканями, работали мельницы.

В Ровенецком приходе к началу XX в. числилось уже два учебных заведения. В женской школе в 1902 г. обучалось 117 учениц, где законоучителем был диакон Гавриил Балабанов. В мужской церковно-приходской школе обучалось 90 мальчиков. Учились 3 года. Законоучителем был псаломщик Виктор Никольский. С каждым годом численность обучающихся росла.

В 1903 – 1904 гг. начала работать библиотека в доме Максимовых (возле милиции), а затем перешла в дом Теплинских, угол Банного переулка и улицы Карла Маркса. Библиотекарем в ней работала Теплинская Феона Андреевна. Несколько позже, в 1910 г. была открыта бесплатная библиотека-читальня при Благовещенском руднике общества «Грушевский Антрацит», при помощи Общества содействия народному образованию в Области Войска Донского.

В 1906 г. в слободе был открыт частный кинотеатр «Синема», рассчитанный на 100 человек. Владельцами кинотеатра были француз Молле и ровенчанин И. Н. Буц. При кинотеатре с 1906 по 1908 гг. выступал квартет музыкантов: Василенко – I-я скрипка, Коробко – II-я скрипка, Шевченко – виолончель, Горбачёв – флейта. Братья Дудкины (торговцы) на свои средства приобрели для оркестра духовые

инструменты и выписали дирижёра-учителя [По материалам «Музея истории города Ровеньки»].

Несмотря на беспокойные революционные события и тяжёлые последствия гражданской войны, в Ровенецкой слободе в первой половине прошлого века достаточно активно развивалась культура – появлялись читальни, библиотеки, кинотеатр, клубы. А также были постановки спектаклей, в частности, «Запорожец за Дунаем» Гулака-Артемовского, где главную роль исполняла Анастасия Михайловна Косюкова.

15 июня 1920 г. решением Донецкого губернского исполнительного комитета был образован Ровенецкий район и слобода переименована в посёлок Ровеньки Ровенецкого района Луганского уезда Донецкой губернии. В 1920 году на станции Дарьевка был оборудован клуб отрядом Красной гвардии и с участием ЧК железнодорожного транспорта. Назван был клуб именем В. И. Ленина. В центре посёлка Ровеньки были открыты народный театр, библиотека, на окраине построена семилетняя школа [1; с. 19].

А уже в 1934 г. посёлок Ровеньки получил статус города. В городах и сёлах открывались клубы, Дома культуры и Дома пионеров. В них проводились политические собрания, показывались советские фильмы, устраивались мероприятия. Центром культурно-просветительской работы среди населения стал построенный в 1934 году городской Дом культуры. Широкий размах приобретает художественная самодеятельность. В городе работает более 50 кружков. Участниками одного из кружков самодеятельности 1930 г. были Алтухова Ксения Петровна, Масюк Евгения Кирилловна, председатель женсовета шахты №7, Сигова Анна Яковлевна, Сосновская Галина Тихоновна и Агафонова Мария Петровна. Одним из лучших был ансамбль песни и пляски средней школы №1. В это же время открылся клуб пионеров. Работал кинотеатр. Начали строить Летний кинотеатр, эстраду для выступления музыкантов и танцоров, библиотеку, читальню. Была организована редакция местной радиостанции. По радио стали звучать местные инструментальные камерные коллективы. Ярким мастерством и незаурядным талантом в те годы обладал инструментальный секстет под руководством Одинцова Владимира Фёдоровича, в состав которого входили Дмитриенко Иван Иванович, Ступаков Алексей Алексеевич, Канивцов Георгий, Лысенков Григорий и Кизименко Иван Акимович [По материалам «Музея истории города Ровеньки»].

В сфере образования в 30-е годы был сделан большой прорыв. Открылось множество училищ, техникумов, университетов. Выросло число студентов. Образование людей перестало строиться только на

марксистско-ленинской теории, а стала внедряться и традиционно-патриотическая линия. Вновь вспоминались имена исторических героев, о которых снимались фильмы (Иван Грозный, Александр Невский, Минин и Пожарский). Не забыли и о великой русской литературе. Так, в 1937 г. было отмечено 100-летие со дня гибели А. С. Пушкина. Не обходили вниманием и патриотическое воспитание молодёжи. Именно в эти годы появились соревнования «Готов к труду и обороне СССР» и «Ворошиловский стрелок».

В 1930 г. издаётся районная газета «Вперёд», а в 1942 г. редакция газеты отметила 12-летие со дня выхода первого номера. При доме культуры и на предприятиях имелись библиотеки. Активно пропагандировали произведения советских писателей библиотеки при доме культуры и Красные уголки на предприятиях. Большую работу проводил городской клуб пионеров.

Стремительный рост получила культурная сфера деятельности города. Открытие 11-ти образовательных школ, клубов, Домов культуры и Домов пионеров дало толчок к становлению и подъёму культуротворческого процесса на должный уровень. Большим авторитетом среди населения пользовались учителя Г. А. Карасева, В. Д. Погребная, П. Ф. Матяш. А директор школы Е. М. Бирюкова в 1938 г. была избрана депутатом Верховного Совета УССР.

Трудящимся города открылась возможность культурного проведения своего досуга. С годами складывались свои культурные традиции города, создавались художественные коллективы, оттачивался уровень исполнительского мастерства. Стали работать инструментальные коллективы, появилась хоровая капелла, впоследствии ставшая заслуженной и любимой ровенчанами, появились любительские киностудии и творческие объединения самодеятельных художников: скульптуры, рисунки и картины художников С. Пирогова и В. Нестеренко. Центрами культурно-просветительской работы среди школьников и молодёжи стали клуб пионеров и молодёжный кинотеатр и, конечно же, кружки художественной самодеятельности.

В годы войны немецко-фашистские оккупанты нанесли огромный ущерб городу: были разрушены предприятия, затоплены шахты, сожжены школы, клубы, Дома культуры, разграблены библиотеки. За короткое время город был поднят из руин. Уже к концу 1943 г. (город был освобождён 17 февраля 1943 г.) в районе работали 44 школы, возобновились занятия в горном техникуме, школе ФЗО. При активном участии комсомольцев и молодёжи был заново построен в парке летний кинотеатр, в городе стала возобновляться культурная жизнь.

Большой популярностью пользовался у горожан в 1944 г. Луганский украинский театр музыкальной драмы, который находился в Ровеньках четыре месяца. Жители с интересом посещали спектакли этого театра, всегда отмечая высокое мастерство артистов.

В послевоенные годы стала возрождаться художественная самодеятельность. Яркой страницей музыкальной летописи нашего города были и остаются такие талантливейшие люди как Хитайлов Г. В., Зимовнов Н. Н., Носсовской А. Ф., Череп Л. Г., Крапивин В. Т.

Талантливые люди всегда были и будут гордостью нашего города. Талант – это результат трудолюбия, терпения, усидчивости и, конечно же, большой любви к своему делу. Одним из таких талантливых людей города Ровеньки, стал народный художник Луганщины С. Ф. Пирогов.

Сергей Федорович Пирогов – один из самых известных людей в нашем городе. Его знали далеко за пределами Ровенек, его картины покупали Московский и Киевский музеи. В 1974 году о художнике был снят документальный фильм. Его талант был многогранен: он писал картины, делал наброски, создавал скульптуры и диорамы, воспитал целую плеяду художников. Ученики Сергея Федоровича Пирогова окончили Луганский, Ростовский, Харьковский художественные учебные заведения.

Для Сергея Федоровича Пирогова тема войны была обогащена личным опытом, пронизана болью пережитой утраты. Такие картины, как «Дорогами войны», «Враги сожгли родную хату», «Крах армии вассалов», «Незванные гости» (бой за Нижний Нагольчик), «Разгром на Курской дуге», «13 сентября», «Бой под Красным Лучом» и др., переносят нас в те далекие военные годы [По материалам «Музея истории города Ровеньки»].

Сергей Федорович Пирогов награжден орденом Великой Отечественной войны II степени, медалями: «За оборону Сталинграда», «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.», «20 лет Победы в Великой Отечественной войне», «За доблестный труд в ознаменовании 100-летия со дня рождения В. И. Ленина».

До сих пор в Ровеньковском мемориальном музее «Памяти погибших» можно увидеть диораму С. Пирогова «Шурф шахты «Богдан», барельеф «Непокорённые». Есть его работы в музее истории города Ровеньки и школьных музеях. Ещё долгие годы картины и скульптуры С. Ф. Пирогова не одному поколению ровенчан расскажут о Великой Отечественной войне.

Целью искусства зачастую становится необходимость сохранить в памяти, донести до потомков те события, которые никогда не должны

быть забыты. Эти события могут быть и радостными, торжественными, но могут выражать боль и скорбь целого народа. Образы Великой Отечественной войны дошли до нас в рисунках и картинах художника-фронтовика Нестеренко Владимира Егоровича.

Фронтвые рисунки, полные искреннего чувства, человеческого тепла, наблюдательности, рассказывают о людях, которые воевали и победили. Небольшие скромные карандашные портреты отличившихся бойцов, нарисованные в тесных блиндажах и окопах, печатались во фронтвых газетах. Владимир Егорович внимательно изучал поведение каждого отдельного человека, его рисунки сохранили для истории портреты не только всем известных героев, но и образы сотен обычных людей, волею обстоятельств оказавшихся на фронте. Они показали их душевную красоту, передали те качества русского характера, которые особенно ярко проявились во время войны: беззаветную храбрость, боевое умение, ненависть к врагу, любовь к Родине. Вот названия некоторых фронтвых рисунков Владимира Егоровича: «Город Кросно. Польша», «Мельников П. Н. – участник боёв за освобождение Киева», «Немецкий трофей», «Шофёр армейского ансамбля» [По материалам «Музея истории города Ровеньки»].

Основной послевоенной тематикой художника стала портретная живопись. Владимир Егорович принимал участие во многих республиканских, областных и городских выставках, где его работы были оценены по достоинству.

Сегодня в музее истории города Ровеньки находится более 50 фронтвых его зарисовок и несколько картин. Запечатленные на них события – объективный, очень живой и непосредственный источник для воссоздания подлинной истории Великой Отечественной войны.

Это было только начало для возрождения и расцвета культурно-творческого процесса в Ровеньках, где будут открыты и музыкальные школы, и первый драмкружок, который будет организован талантливым режиссёром Л. В. Комаровой, покоровившей публику своим энтузиазмом и мастерством. Но всё это будет уже во второй половине XX в.

Подводя итог, следует отметить, что в первой половине XX в. был сделан огромный шаг в сфере культурной жизни в г. Ровеньки, и для всей Луганщины этот период стал важным этапом развития абсолютно во всех сферах культуры.

И сегодня, оглядываясь в прошлое, мы понимаем, как бережно нужно сохранять крупницы золотых россыпей музыкальной культуры, как трепетно нужно к ним относиться.

Примечания:

1. Донцов, П. Ф. Ровеньки. Путеводитель. – Донецк: Донбас, 1979. – 3-19 с.
2. Очерки истории культуры Луганщины. Т. II: кол. моногр. / М. С. Абанина, М. С. Асташова, Г. Л. Журавлева, А. В. Закорецкий, О. Г. Лукьянченко, Е. Я. Михалёва, О. Н. Потемкина, И. Н. Цой, А. В. Яковлев. – Луганск: ФЛП Михненко О. В., 2017. – 89 с.
3. Пришвин, М. Башмаки // Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Худ. лит., 1982. – Т. 3: Произведения 1924-1935 годов [подг. текста и комментарии А. Макарова]. – 1983. – С. 453-477.
4. Тимофеева, И. Н. Путеводитель. – Донецк: Донбас, 1978. – 3-7 с.
5. Якимчук, Е. Н. Музыкальная культура Луганщины первой половины XX века: Монография. – Луганск, 2013. – 276 с.: илл.

Лю Цзин

(Китай, Хух-Хото; Беларусь, Минск)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ИМПЕРАТОРСКИХ ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫХ КОМПЛЕКСАХ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Аннотация. В статье рассказывается о музыкальных представлениях в древних китайских дворцах. В соответствии с историческим периодом представлены типы музыкальных представлений, а также их особенности. Представлены виды музыкальных инструментов, использовавшихся в древних китайских дворцах и театры, которые строились во дворцах для музыкальных представлений.

Ключевые слова: музыкальные представления, императорские дворцово-парковые комплексы, музыкальные инструменты, театр.

MUSICAL PERFORMANCES IN THE IMPERIAL PALACE AND PARK COMPLEXES OF ANCIENT CHINA

Liu Jing

(China, Hohhot; Belarus, Minsk)

Abstract. The article tells about musical performances in ancient Chinese palaces. According to the historical period, the types of musical performances as well as their features are presented. The article also describes the types of musical instruments used in ancient Chinese palaces. The article also describes the kinds of musical instruments used in ancient Chinese palaces and the theatres that were built in palaces for musical performances.

Keywords: musical performances, imperial palace and park complexes, musical instruments, theatre.

В истории китайского искусства дворцовая музыкальная культура занимает важное место. Во дворцах собирались музыкальные рукописи, бережно хранились на протяжении веков, а также использовались самые передовые технологии изготовления музыкальных инструментов и нотные записи.

В каждой династии Древнего Китая существовала специальная дворцовая музыка, которая использовалась древними императорами во время жертвоприношений Небу и Земле, предкам, а также для императорских церемоний «Чо Хэ» (朝贺 – чествование императора и «членов императорской семьи»), «Янь Сян» (宴飨 – пиршество для сановников или гостей, устраиваемое императором) и других мероприятий.

Дворцовая музыка зародилась во времена династии Чжоу (XI-III вв. до н.э.). Был основан институт “Да Си Ле”(大司乐), который собрал музыкальное сообщество для управления образованием и исполнительской практикой. С тех пор при дворах всех династий существовали специализированные дворцовые музыкальные учреждения [1, с. 130].

В период правления династии Цинь (221 - 206 гг. до н. э.) и Хань (206 гг. до н. э. - 220 гг.) развитие дворцовой музыки достигло зрелой стадии. Была создана музыкальная институция “Юэ Фу”(乐府), в задачи которой входили сбор произведений народной музыки различных регионов, аранжировка и адаптация фольклора, сочинение музыки и ее исполнение, а также профессиональное музыкальное образование [там же, с. 131]. Дворцовая музыка стала более специализированной.

В период династии Цинь дворцовые музыкальные представления были двух видов: вокально-танцевальные и инструментальные. Вокально-танцевальные части дворцово-парковых представлений включали в себя сольное исполнение церемониальных песен и танцев в сопровождении оркестра. Дворцовый оркестр составляли музыкальные инструменты: струнный чжэн (箏), духовые ди (笛) и язычковый шэн (笙), а также традиционные (народные) ударные гонги (锣) и тарелка (钹). Традиционные инструменты стали использоваться в дворцовой оркестровой музыке только с эпохи династии Цинь. Оркестр звучал многоголосно, исполняя красивые мелодии, вызывая у людей ощущение гармонии и радости.

Вокально-инструментально-танцевальные представления сформировали уникальную придворную художественную культуру, объединив в синтезе средства выразительности музыки, танца, и декоративного искусства (костюмы и оформление сцены).

Музыкальные представления, которые проходили в императорских дворцово-парковых комплексах, были обязательным атрибутом праздников, ритуалов, банкетов и других мероприятий. Они способствовали формированию у аристократии, придворных и, опосредованно, у народа величественного образа правителя, обладающего высоким культурным уровнем.

Императоры часто участвовали в музыкальных представлениях. Например, император Лю Бан (256 г. до н. э. - 195 г. до н. э.) во время банкета в его дворце после победы в войне исполнил произведение «Песнь великого ветра» (大风歌), которое сам создал. Кроме авторского текста (музыкального и вербального), в этой победной песне была большая доля импровизации, в которой выражалось чувство радости [2, с. 602].

Во времена династий Суй и Тан (589 - 960 гг. н.э.) придворные музыкальные представления стали более разнообразными. Музыкальное оформление представлений обогатилось интонациями и репертуаром фольклора различных китайских народностей, а также зарубежными музыкальными традициями. Было создано большое количество прекрасных музыкальных произведений [3, с. 174].

В музыкальных представлениях при Танском дворе использовалось сольное и хоровое пение. Сольное пение было наиболее востребованным, а хором назывался ансамбль из двух-четырех человек. Однако звучали и произведения, которые исполняли многочисленные хоровые коллективы. Репертуар хоровой музыки составляли песни как традиционные, так и вновь сочиненные.

Существовало два варианта выбора литературного текста для сочинения песен:

а) композитор мог использовать стихи из «Книги песен» (самый ранний общий сборник стихов, положивший начало древнекитайской поэзии. В этой книге собрано 311 стихотворений с XI века до н. э. по VI век до н. э.);

б) композитор мог воспользоваться и скомпилировать отрывки из 2-3 разных стихотворений. Например, текст песни «Янгуань саньцзе» 阳关三叠, скомпилирован на основе строк древнего стихотворения поэта Ван Вэя. Песня «Янгуань саньцзе», созданная в период правления

династии Тан, позже была аранжирована для хора в сопровождении гучинь [4, с. 93].

При Танском дворе было много образованных музыкантов, поэтому певческое искусство при дворе представляло собой высочайший уровень развития современной тому времени культуры.

В музыкальных дворцовых представлениях для выражения чувств и создания атмосферы использовался танец.

После династии Хань (206 до н. э. - 220 н.э.) танцы стали очень распространенным художественным компонентом банкетов. Исполнителями были не только профессиональные придворные танцоры, но и участники банкета. Масштабные танцевальные представления обычно происходили во время церемоний или ритуалов, и обычно они исполняются большим количеством людей и имели грандиозный масштаб, о чем свидетельствуют летописные источники. Например, в книге «Тундянь» (通典 – летопись, в которой описывается социальное развитие Китая в различные периоды династий) записано, что в исполнении произведения «Музыка Почжэн» (破阵乐) участвовало 120 танцоров; в книге «Старой книги Тан» (旧唐书 – летопись истории династии Тан) указано, что в исполнении произведения «Музыка божественного дворца» (神宫大乐), созданного У Цзэтянем, участвовало 900 танцоров [4, с. 94].

В период правления династии Тан в дворцовый оркестр добавилось большее разнообразие музыкальных инструментов. Это были ударные музыкальные инструменты: медные – колокола (钟) (рисунок 1); каменные – цин (磬), который по форме напоминал линейку, и был изготовлен из нефрита или камня (рисунок 2); кожаные – барабаны (鼓) (рисунок 3); деревянные – пайбань (拍板) (рисунок 4). А также духовые музыкальные инструменты: глиняный – сюнь (埙), который напоминал форму яйца с одним-шестью звуковыми отверстиями (рисунок 5); деревянный – шэн (笙), корпус которого изготовлялся из тыквы-горлянки (рисунок 6); бамбуковые флейты – ди (笛), у которой 8 отверстий, и сяо (箫), у которого произвольно много отверстий (рисунок 7 и 8). Также были добавлены струнные музыкальные инструменты – пипа (琵琶) и чжэн (箏), передняя дека которого отделялась шёлком. Поэтому этот инструмент иногда называли «шёлковым» (рисунок 9). Во время выступлений на инструментах пипа, ди, сяо играли в основном солисты [6, с. 3]. Сохранилась пьеса для пипы и гучжэна «Одеяние из

радуги и перьев» (霓裳羽衣曲), которая создана в XI веке. Она исполнялась на дворцовых праздниках и была очень популярна.

Полноценные музыкальные институции танского двора, огромный оркестр и выдающиеся исполнители-виртуозы, богатое разнообразие репертуара стало основой для интенсивного развития музыкальных представлений в императорских дворцово-парковых комплексах.

Музыкальные представления в императорских дворцово-парковых комплексах в династии Цин (1644 - 1911) состояли из песенной и танцевальной музыки разных этнических групп, а также музыкально-драматических элементов. Репертуар представлений составляли народные песни и танцы, а также сценки из различных фольклорных театральных пьес. Инь Инь отметил, что придворные представления того периода исполнялись на высоком профессиональном уровне [7, с. 167].

Император Цяньлун (династия Цин) особенно выделял музыкально-театральные представления. Большинство пьес, которые ставились при дворе, были основаны на адаптированных народных сказках. Иногда император сам участвовал в адаптации содержания пьес, внедряя в них такие важные для государства идеи, как мир во всем мире и социальная стабильность.

Музыкально-театральные представления для императора проходили на открытой сцене специально построенного здания театра. Это был «Театр Дэхэюань» (德和园大戏楼) в Летнем дворце в Пекине, построенном в 1891 году (рисунок 10). Здесь не только император смотрел театральные представления, но была школа подготовки актеров, для обучения которых приглашали и профессионалов, и мастеров народного театра. Эти представления в открытом парковом пространстве пользовались большой популярностью среди придворной знати. В результате театральные представления стали важной частью музыкальных представлений в императорских дворцово-парковых комплексах [6, с. 176].

Таким образом, музыкальные представления в древних китайских дворцово-парковых комплексах имели характерные черты времени, были продуктом общественного развития в исторических условиях того времени и оказали влияние на развитие искусства в последующих поколениях. Дворцовые музыкальные представления стали важным элементом традиционной культуры Китая, постоянно обогащая унаследованные традиции.

Примечания:

1. Ши, Фан. О древнекитайской придворной музыке / Фан, Ши // Журнал Люйлян-ского педагогического колледжа. – 2010. – № 2. том. 27. – С. 130-131. = 石芳. 论中国古代宫廷音乐. 吕梁教育学院学报. 2010年第2期, 第27卷, 第130-131页。
2. Ян, Инью. Древнекитайская музыкальная историческая рукопись / Инью, Ян // Народное музыкальное издательство (Пекин), 2004. – 1528 с. = 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 人民音乐出版社(北京), 2004年, 1528页
3. Люй, Чжиминь. Историческая эволюция и ценность дворцовой музыки в дворцово-парковом комплексе Бишу Шаньчжуан / Чжиминь, Люй // Сычуаньская драма. -- 2018, № 3. -- С.174-176 = 吕志敏. 避暑山庄宫廷音乐的历史演变及其价值. 四川戏剧. 2018年, 第3期, 第174-176页。
4. Пай, Хонсюй. Исследование придворной музыки и литературы династии Тан. / Хонсюй, Пай // Кандидатская диссертация, университет Янчжоу, 2004. – С. 92-101. = 柏红秀. 唐代宫廷音乐文艺研究. 博士研究生论文, 扬州大学. 2004年. 第92-101页。
5. Чэнь, Ицинь. Краткое описание инструментов, используемых при исполнении придворной музыки / Ицинь, Чэнь // Журнал Чэндэского национального педагогического колледжа. – 2008. – № 3. том. 28. – С. 2-5. = 陈毅勤. 演奏宫廷音乐使用的乐器简介. 承德民族师专学报. 2008年, 第28卷第3期, 第2-5页。
6. Кэ, Цзунбинь. От церемониальной музыки к музыке развлечений: развитие придворной оперы династии Цин / Цзунбинь, Кэ // Журнал Северо-Западного университета (издание по философии и социальным наукам). – 2020. – № 1. Т. 50. – С. 175-184. = 柯尊斌. 从礼仪音乐到娱乐音乐: 清代宫廷戏曲发展. 西北大学学报(哲学社会科学版) 2020年1月, 第50卷第1期, 第175-184页。
7. Инь, Инь. Анализ культурной ценности и развития придворной музыки при династии Цин / Инь, Инь // Музыкальная композиция (Пекин). – 2018. – № 6. – С. 166-167. = 殷莹. 清朝宫廷音乐文化价值及发展解析. 期刊《音乐创作》(北京)。2018年第六期, 第166-167页。

Китайские музыкальные инструменты



Рисунок 1. Колокола (钟)

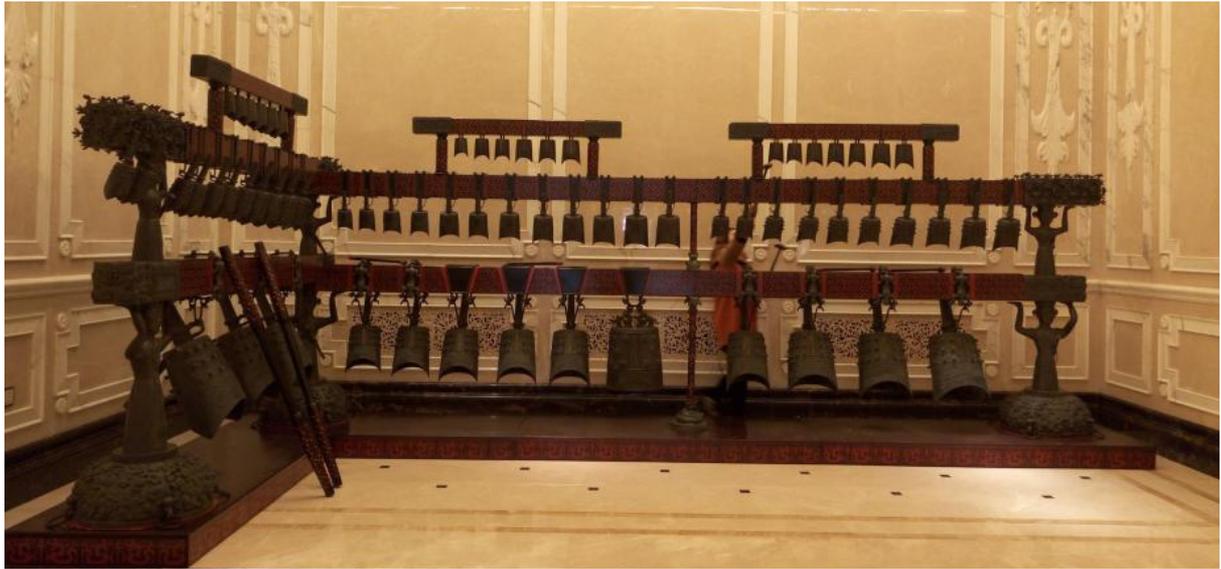


Рисунок 2. Цин (磬)



Рисунок 3. Барабан (鼓)



Рисунок 4. Пайбань (拍板)



Рисунок 5. Сюнь (埙)



Рисунок 6. Шэн (笙)



Рисунок 7. Ди (笛)



Рисунок 8. Сяо (箫)



Рисунок 9. Пипа (琵琶)



Рисунок 10. «Театр Дэхэюань» (德和园大戏楼) в Летнем дворце в Пекине

*Малацай Людмила Викторовна
(Россия, Орёл – Белгород)*

УРОК ПАМЯТИ В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

Аннотация. Публикация основана на обобщении опыта проведения уроков памяти Орловского государственного института культуры и посвящена вопросам воспитания патриотических чувств у студентов творческих кафедр вуза. Теоретической основой исследования послужил системный подход, с помощью которого выявлялось содержание и структура патриотических чувств студенческой молодёжи. Личностно-деятельностный подход в предварительной работе включал в себя различные виды коллективной вокально-исполнительской деятельности и указывал перспективы развития патриотических чувств у студентов. Многие аранжировки, прозвучавшие в ходе уроков памяти, были выполнены и подготовлены к исполнению самими студентами, также студенты участвовали в сборе фото, видео, литературных материалов к мероприятиям. Результаты проведения уроков памяти подтвердили гипотезу о том, что эта форма является одной из эффективных в патриотическом воспитании студенческой молодёжи.

Ключевые слова: патриотизм, вокально-хоровая музыка, урок памяти, композиторское прочтение, процесс воспитания в вузе культуры, репертуар, вокальный ансамбль, хоровой коллектив.

*Malatsay Lyudmila Viktorovna
(Russia, Orel – Belgorod)*

A MEMORY LESSON IN THE PATRIOTIC EDUCATION OF STUDENTS AT A CREATIVE UNIVERSITY

Abstract. The publication is based on a generalization of the experience of conducting memory lessons at OGIK and is devoted to the issues of instilling patriotic feelings among students of the creative departments of the university. The theoretical basis of the study was a systematic approach, with the help of which the content and structure of patriotic feelings of student youth were revealed. The personal-activity approach in preliminary work included various types of collective vocal and performing activities and indicated the prospects for the development of patriotic feelings among students. Many of the arrangements performed during the memory lessons

were performed and prepared for performance by the students themselves, and the students also participated in collecting photos, videos, and literary materials for the events. The results of memory lessons confirmed the hypothesis that this form is one of the most effective in the patriotic education of student youth.

Keywords: patriotism, vocal and choral music, memory lesson, composer's reading, the process of education at a university of culture, repertoire, vocal ensemble, choir.

Тема патриотического воспитания не теряет своей актуальности в наши дни, более того, патриотическому воспитанию всё больше внимания уделяет государство. Непростая политическая ситуация, проведение специальной военной ситуации, провокации внутри страны заставляют органы власти реагировать на вызовы времени и постоянно контролировать направленность вектора развития молодёжной среды. Рассуждая о патриотизме, приходится думать не только о ценностях, творчестве, но и о будущем страны, при этом отвечая на вопросы, кто станет на защиту её интересов, готовы ли граждане отдать жизнь за свободу и счастье своего народа?

Уроки памяти, как форма патриотического и духовно-нравственного воспитания, канули в лету, в то время как в советской школе достаточно часто на них приглашались ветераны войн, рассказывающие о подвигах сотоварищей, о собственных лишениях, на которые они шли, отстаивая идеалы своей страны и своего народа. Причем, в школу на смену ветеранам Великой Отечественной приходили ветераны Афганской войны, множество литературных и музыкальных произведений было посвящено теме героев Отечества.

Для Орловского государственного института культуры (далее ОГИК) днем скорби и памяти стало 25 января 2016 года, когда в небе над Черным морем взорвался самолёт с артистами Ансамбля им. А. В. Александрова. Среди пассажиров того трагического рейса были выпускники кафедры хорового дирижирования – Дмитрий Литвяков, Борис Сулейманов и Аркадий Узловский, а также выпускница кафедры хореографии – Надежда Игнатова (Марченкова). В 2017 году, в преддверии празднования Дня защитника Отечества, на здании института при входе была установлена мемориальная доска. В тот год ректор ОГИК, профессор Н. А. Паршиков провел большую работу по увековечиванию памяти орловца А. А. Узловского в названии одной из улиц города его именем, на что муниципальные власти, к сожалению, ответили отказом.

Осенью 2023 года в Специальной военной операции России по защите Донбасса от украинской агрессии, наш вуз потерял ещё двоих своих выпускников – Александра Сапрунова (кафедра хореографии) и Артёма Шевченко (кафедра режиссуры театрализованных представлений). Ребята имели боевые награды, не раз совершали подвиги, неся военную службу, выполняя приказы.

Рассказы педагогов института об этих людях свидетельствуют о том, что все они были настоящими товарищами, творческими личностями, усердными в учёбе и в работе. О тех, кто успел завести семьи, с особым теплом и любовью отзываются в памятной книге их супруги. Произошедшие трагические события проникают в глубины человеческого сознания, вызывая сострадание и боль к судьбе сограждан, но, одновременно, и гордость за выпускников, бережное отношение к памяти о них. Нам есть, кем гордиться и на кого равняться!

В творческих вузах, наверное, как нигде, студенты осознают роль музыки в воспитании подрастающего поколения. Им знакомы работы педагогов Н. А. Ветлугиной, О. А. Апраксиной, А. Д. Жаркова, К. Д. Ушинского, А. С. Макаренко и В. А. Сухомлинского, а также композиторов Д. Б. Кабалевского, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Г. В. Свиридова, В. Я. Шебалина и других о патриотическом воспитании. В творческом наследии отечественных композиторов есть множество произведений, посвященных теме любви к Родине, прославлению подвигов русского народа в борьбе с иностранными поработителями.

Непременной составляющей урока памяти в творческом вузе являются музыкальные произведения. Эмоциональное восприятие действительности через музыкальные произведения оказывает сильное и яркое влияние на молодое поколение. Существует множество всевозможных методов, используемых для патриотического воспитания средствами музыкального искусства и есть один их таких методов. Хоровое пение – одно из эффективных средств, позволяющих сформировать патриотические чувства у молодого поколения. Хоровое искусство развивает не только музыкальные способности, но и духовно-нравственные качества личности, учит любить ближнего, свою Родину, является значимым звеном в воспитании патриотизма.

На формирование личности, её внутреннего мира, духовно-нравственных качеств, художественно-творческое развитие большое влияние оказывает хоровое творчество. Мы уже писали, что именно в хоре, как форме коллективного творчества каждый певчий учится подчинять свои интересы интересам коллектива, сотрудничать и объединяться с другими в достижении общей цели. Репертуарная

политика определяет внешний и внутренний облик хорового коллектива. Если интересы этого коллектива идут вразрез с определенным государством курсом культурного развития, то такой коллектив быстро закончит своё существование усилиями этой власти. Поэтому сила хорового репертуара в утверждении идей и чаяний общества, социума, той государственной власти, которая господствует в стране и определяет направление её внутренней и внешней политики.

Такое мероприятие, как «Урок памяти» имеет свои законы построения. Например, во-первых, желательно, чтобы длительность мероприятия укладывалась в традиционный академический час, то есть 45 минут; во-вторых, лучше отдать предпочтение в музыкальном репертуаре урока небольшим по времени звучания композициям, понятным всем пришедшим на него. Это могут быть фрагменты кантат и ораторий, оперных хоров, хоровых циклов. Но лучше всего слушателями воспринимается самый демократический жанр хорового искусства – песня. В текстах песен с давних времен нашли отражение особенности жизни и быта русского народа, легендарные события истории, доблестные подвиги русских воинов. Создатель Дважды Краснознаменного ансамбля песни и пляски Российской армии, автор музыки государственного гимна, создатель песенного шедевра «Священная война» А. В. Александров сравнивал песню с могучим оружием и верил в то, что песня может не только поднять боевой дух солдата, но и сломить врага.

Русский народ был необычайно плодовит в песенном творчестве, о чем свидетельствует крестьянский и городской фольклор, солдатские песни и былины. Песни, написанные на стихи о Родине, о любимых семьях, оставшихся в тылу, поддерживали и давали силы людям в тяжелые военные годы. Солдаты заряжались энергией и бодростью военных песен. Солдаты верили, что их мучения и страшное время испытаний в годы войны скоро закончатся, они вернутся героями к родным и близким. В тяжелые военные времена проводились концерты, где известные исполнители пели военные песни для солдат, чтобы поддержать их. Массовые песни советского периода объединяли народ в деле строительства государства-победителя. Небывалый патриотизм запечатлён в песнях строителей новых заводов, дорог, городов. Множество песен стало настоящим признанием земле в период освоения целинных земель.

Традиция проведения уроков памяти в ОГИК позволяет ознакомить с репертуаром, который был исполнен на этих мероприятиях. Так сложились обстоятельства, что погибшие артисты Ансамбля им. А. В.

Александрова, обучаясь в институте, выступали в составе вокального ансамбля «Мужской стиль». Остались записи этих выступлений, которые не однажды демонстрировались на уроках памяти. Это духовные произведения православной традиции в переложении для мужского состава: «Камо пойду от Духа Твоего» Вик. С. Калининкова, «Боже, Боже мой» А. В. Никольского. Репертуар ансамбля содержал множество патриотических хоров: «Два великана» Э. Ф. Направника на стихи М. Ю. Лермонтова, «Казак гнал коня» В. Я. Шебалина на стихи М. Танка в переложении Ю. Н. Иоселиани, «Русь» Е. П. Дербенко на стихи С. А. Есенина, «Орловско-Курская дуга» И. К. Хрисаниди на стихи Л. Внуковой. Вокальный ансамбль «Мужской стиль» исполнял многоголосные переложения патриотических песен: «На безымянной высоте» В. Е. Баснера на слова М. Л. Матусовского, «Смуглянка» А. Г. Новикова на стихи Я. З. Шведова, его же «Эх, дороги» на стихи Л. И. Опшанина, «Поклонимся великим тем годам» А. Н. Пахмутовой на стихи М. Д. Львова.

Следуя традициям, заложенным погибшими выпускниками, на уроках памяти в разные годы звучали духовные композиции А. В. Александрова «Благослови душе моя Господа» и П. Г. Чеснокова «Блажен муж». Хор кафедры исполнял номер из кантаты С. С. Прокофьева «Александр Невский» – «Вставайте люди русские» и песню Я. А. Френкеля, сл. Р. Г. Гамзатова «Журавли» в редакции У. М. Танделова. Также в исполнении ансамблей звучали песни Е. П. Дербенко на слова Д. Кедрина «Кукушка», И. И. Матвиенко на стихи М. В. Андреева «Берёзы», Э. С. Колмановского на стихи К. Я. Ваншенкина «Рыцари без страха и упрека», М. Захаровой и М. Якишевой «Верните память, вернитесь сами».

Если говорить о значении музыкального прочтения литературного текста композитором, то можно проследить, как появляется музыкальный образ, например, в партитуре «Казак гнал коня» В. Я. Шебалина. Развитие хоровой партитуры отличается яркой динамичностью, характерной для строения отдельных частей и всей формы в целом. Это подчеркивается частыми кульминациями: заключительные (а иногда и предшествующие им) фразы в конце отдельных построений подготавливают появление общей кульминации, венчающей все произведение. Каждый эпизод героического повествования – о смерти казака в схватке с врагом и мести братьев, занявших его место в рядах бойцов, звучит выразительно и четко. В то же время развитие целого явно тяготеет к заключительному эпизоду. Вслед за описанием новой жаркой сечи, где врага ждет неминуемая

расплата, звучат грозные аккорды, завершающиеся торжественной каденцией с мажорной субдоминантой.

Начальной теме свойственна порывистость, драматичность, которые ощущаются в кварттовых и секстовых взлетах мелодии, пунктирном ритме, смене параллельно-переменных ладовых устоев (*f moll – As dur*). После яркого взлета следует внезапный и столь же энергичный, но как бы сдерживаемый триольным движением, спад: в этот момент, благодаря остановке на натуральной доминанте основной тональности (*f moll*), достигается и ладовая определенность. Уже первая фраза отмечена «конфликтностью» построения, живописно-драматическое начало как бы вступает в спор со строгой повествовательностью изложения. В следующем предложении мелодия с еще большей активностью устремляется к вершине, кульминация ее сопровождается гармоническим сдвигом (появляется доминанта до минора), что связано с переломным моментом повествования («да пулюю злой, свинцовой пчелой, был в самое сердце ужален»). Так подчеркивается возникновением в мелодии хроматизмов («Он пал на песок»); они затем сменяются октавными взлетами при мысли о неутоленной ненависти к врагу («как будто боец хотел, наконец, к седым прикоснуться Карпатам»). В дальнейшем развитии мелодии выявляется органическая связь с первым периодом. Это особенно ясно сказывается в ритме: сохраняется одна из основных ритмических фигур, возникших в начале хора, – движение триолями.

Вторая часть хора («И хищный орел») представляет контрастный по своей сдержанной сосредоточенности эпизод. С этим связано и известное преобразование мелодического материала пьесы: энергичный ход на кварту – столь характерный для начала темы, заменен более элегичной секстой; ритмически же и фактурно эта часть перекликается со вторым построением первой части («Он пал на песок»). Несмотря на контрастность, тема середины вырастает из элементов первой части хора.

«Одинокий» запев приглушенно звучащей басовой партии начинает вторую часть. Плавная мелодия переходит в низкий регистр верхнего голоса; все это, вместе с элементами фригийского лада, создает сумеречную окраску пустынного пейзажа. Размеренное движение и строго аккордовый склад сообщают музыке траурный оттенок. Драматическая реприза с заключительной, утверждающей идею победы фразой, завершает пьесу. Таким образом, «Казак гнал коня» – лаконичная баллада, которой свойственно единство и целеустремленность музыкального развития.

Каждое произведение, звучащее на уроке памяти, обладает несомненными художественными достоинствами как в плане литературного, так и музыкального текстов. Не менее яркие и динамичные образы созданы композиторами и поэтами в песнях о военных событиях. Особенно хочется подчеркнуть их жизнеутверждающий характер, вселяющий веру в то, что жертвы не напрасны, что впереди народ ждёт великое будущее, наполненное памятью о погибших за великое дело победы во имя процветания любимой Родины, правды и справедливости, свободы Отечества.

Важной составляющей урока памяти является выступление педагогов, у которых учились погибшие выпускники, так как они знали их в повседневной жизни, замечали профессиональный рост и личностное становление. Если рассмотреть репертуар Рязанского театра, над которым работал балетмейстер-постановщик Александр Сапрунов, то можно утверждать, что этот человек собирался жить с позитивным настроем и радовать своим искусством зрителей. Он ставил спектакли для детей «Алые паруса», «Приключения Дюймовочки», «Приключения кота в сапогах», «Иван-Царевич и Серый Волк против Кощея и Бабы Яги», комедии, оперы, оперетты, концертные программы ко Дню Победы и ко Дню народного единства. Не однажды работал в составе жюри конкурсов, в том числе, и в ОГИК. На всех уроках памяти выступает ректор, подчеркивая воспитательную миссию мероприятий.

В целом, подводя итоги исследованию, можно отметить, что развитие патриотических чувств у своего народа является одним из главных условий каждого государства, для того чтобы оно было единым и целостным. Процесс развития патриотических чувств у молодого поколения проходит намного продуктивней и результативней, когда работа проводится организованно, целенаправленно и содействует высоконравственным отношениям внутри коллектива, когда эту работу организует профессорско-преподавательский состав совместно с представителями администрации. Большой вклад в развитие патриотизма вносят студенческие коллективы. Вокальный коллектив имеет ряд преимуществ, так как организуется для достижения общей значимой цели – создания творческого продукта. Если коллектив объединяет общая творческая цель, то и воздействие на каждую личность, входящую в его состав, будет увеличиваться по мере осознания этой цели и приложения собственных усилий для её достижения. В творческом вузе профессорско-преподавательский состав в тесном взаимодействии с представителями администрации создаёт условия для того, чтобы человек воспитывался как гражданин и патриот

своей страны. Если же государство не будет понимать важность воспитания патриотизма в обществе, то это негативно отразится на духовных, социально-экономических и культурных основах. Уроки памяти – есть одна из эффективных форм патриотического воспитания студенческой молодёжи в творческом вузе. Музыкальные произведения обладают великой силой убеждения, воспитания человеческих душ в русле патриотизма, духовности и нравственности.

*Пигуляк Роман Юрьевич
(Россия, Астрахань)*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НОВЕЙШИХ ПРИЕМОВ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ СОЧИНЕНИЙ Г. В. СВИРИДОВА

Аннотация. В статье рассматриваются новейшие техники вокального письма в сочинениях Георгия Свиридова. Обращается внимание на обогащение звуковой палитры за счет приемов ораторского искусства, мелодекламации, ритмизованного шепота, пения «говорком», инструментализации вокальной партии, задействования звукоизобразительности и других средств выразительности.

Ключевые слова: вокальное творчество, Г. В. Свиридов, звукоизвлечение, певческое искусство.

*Pigulyak Roman Yu.
(Russia, Astrakhan)*

ARTISTIC POTENTIAL OF THE NEWEST VOCAL SOUND PRODUCTION TECHNIQUES OF G. V. SVIRIDOV'S WORKS

Abstract. The article examines the latest vocal writing techniques in the works of Georgy Sviridov. Attention is drawn to the enrichment of the sound palette through the techniques of oratory, melodic recitation, rhythmic whispering, “talk” singing, instrumentalization of the vocal part, the use of sound visualization and others.

Keywords: vocal creativity, G.V. Sviridov, sound production, singing art.

В XX веке «пересмотру подверглись многие, казалось бы “устоявшиеся традиции”. В поиске новых решений, выразительных возможностей

не только музыкальных инструментов, но и голоса, были затронуты виды творчества: исполнительское, композиторское и слушательское.

Разочарование в идеалах прошлого и поиск новых, осознание необходимости духовного обновления и, на пути к этому, непонимание и агрессивное сопротивление привело к возрастанию духовной напряженности в обществе. Искусство сразу же отреагировало на события, кардинально изменив идеи, образы, а музыкальный язык отреагировал на изменение человеческого сознания» [2, с. 189].

Подобные революционные, по мнению авторов, изменения не могли не отразиться в вокальной музыке. Изучив музыковедческую литературу, а также произведения современников, проанализировав нотный материал, можно обнаружить новые исполнительские приёмы. О. В. Шепшелева отмечает появление следующих вокально-технических приемов: использование асемантического текста, мелодекламация, инструментализация, ритмизированный шепот, хоровая импровизация или использование в партитуре алеаторики, привнесение элементов театрализации, эксперименты с вибрато, а также использование сразу всех вышперечисленных приемов [3, с. 13-32]. Рассмотрим данные приемы на примере «Патетической оратории» Г. Свиридова.

Прием *мелодекламации* М. С. Налбандян и С. И. Хватова обнаруживают в первой части оратории. «Марш» начинается с соло баса, где солист практически на крике обращается в зал с призывами и лозунгами. Эти приемы звукоизвлечения принадлежат скорее к ораторскому искусству, чем к певческому. Композитору понадобился эффект трибуна, призывающего к незамедлительному действию. Реплики его отрывистые и скандированные. В паузах гремят мощные ударные, которые подчеркивают призывы героя. «Разворачивайтесь в марше... Словесной не место кляузе! Тише ораторы! Ваше слово, товарищ маузер!»:

Пример 1
Патетическая оратория. № 1. Марш.

Moderato $\text{♩} = 88$

Бас соло
Basso solo

Раз - во - ра - чи - вай - тесь в мар - ше! Сло - вес - ной не мес - то кля - у - зе.
Ra - ly the ranks in - to a march! Now is no time to quib - ble or brose there.

P - но

f

sf Timp.

(b) $\frac{4}{4}$

8

Аналогичный прием применяется композитором в № 2 Патетической оратории, где он представлен еще более рельефно на фоне богослужебного песнопения из Всенощного бдения «Ныне отпускаеши» (на текст песни Симеона Богоприимца), исполняемого в традиционной церковной манере пения:

Вклинивающиеся же фразы рассказчика подчеркнута рубленые, резкие, живописуют фигуру русского офицера, полного решимости покинуть Родину и одновременно переживающего внутреннюю трагедию потери того Отечества в результате революционного переворота:

Пример 2

Патетическая оратория. № 2 Рассказ о бегстве генерала Врангеля

10 Poco animato

транспор.ты и транспор.точ.ки, дра.ки, кри.ки, руг.ня — бе.гут
roads troop.ships stand by for ditch.ing, quar.rels, swear.ing ent.reat.ing. On the

И ны.но, и прис.но, и во ве.ки ве.
Oh, glo.ry to Thee, Lord God, oh, glo.ry to

Отголоски ораторского стиля мы находим также и в романсах из цикла «Отчалившая Русь»:

Пример 3

Отчалившая Русь. № 3 «Отвори мне, страж заоблачный»

Очень медленно ♩ = 44 Широко ♩ = 50
P poco espr.

От.во.ри мне, страж за.об.лач.ный, го.лу.бы.е две.ри.дчи.

(*) (холокостно)

pp dolce p

Еще один яркий прием, который композиторы-современники зачастую использовали в своих произведениях – использование асемантического текста, не смысловосодержащего, где слово используется как краска,

фонема. Г. Свиридов, и В. Гаврилин использовали этот прием в своих сочинениях.

Так, в «Патетической оратории» 5-ый номер – «Здесь будет город сад» - заканчивается гениальной находкой Г. Свиридова – застывшей хоровой педалью, которая напоминает отзвук прощального колокола. Вокализация на «А» усиливает этот эффект и подчёркивает неумолимо несущееся время вперед, в оркестре слышим пассажи:

Пример 4

Патетическая оратория. № 5 «Здесь будет город сад»

The image shows a musical score for the fifth movement of the 'Patetic Oration'. It consists of two systems. The first system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with a dynamic of *mf* and a *cresc.* (crescendo) marking. The notes are mostly whole notes, with the vocal lines starting on the letter 'А'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns.

Произнесение текста говорком, обозначенного в нотах знаками без определенной высоты, имеет особый художественный смысл. Так, в песне «История про бублики и бабу, не признающую республики», выдержанную в жанре частушки, говорок подчеркивает драматическую кульминацию песни, где и бабу, и бублики съели. Именно для этого и понадобился жутковатый говорок в разных тесситурах, обозначенных композитором графическими знаками (вместо головок нот – крестики):

Пример 5

20 песен. История про бублики и бабу, не признающую республики

The image shows a musical score for the song 'История про бублики и бабу, не признающую республики'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Замедляя' (Ritardando) and the dynamic is *cresc.*. The vocal line consists of a series of notes, some of which are marked with a cross (x) instead of a note head, indicating a 'spoken' style. The lyrics are: 'Ви - дит пав: бе - ла, жир - на ба - ба меж - ду пуб - ли - ки.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Еще сдержаннее *mf*

Миг - и съеде_на о_на. И о_на и буб_ли_ки.

Аналогичного эффекта достигает Г. В. Свиридов в «Патетической оратории», когда после трагической громкой кульминации («И на оба колена упал главнокомандующий»), наступает тихая, еще более мрачная, когда принято решение навсегда покинуть Родину:

Пример 6

Патетическая оратория. № 2 «Рассказ о бегстве генерала Врангеля»

(сухо, зловеще)
(*secco, parlando*)

- Ва - ше пре - вос - хо - дя - тель - ство, где - сти? - Где - сти!
Please Your Ex - cel - len - cy, can we... set sail? Set sail!

rit.

Attacca

Композитор широко использует различные виды глиссандирования, по-видимому, стремясь передать крайне напряженное состояние «Разбитого сердца поэта», находящего утешение, возможно, и на дне бокала:

Пример 7
20 песен для баса и фортепиано. «В Нижнем Новгороде»

Музыкальный фрагмент для баса и фортепиано. Вокзал имеет лирические ноты с текстом: «...ла, как вно - сьбы - точной пе - сне, Та - тья - на». Фортепиано играет ритмическую фигуру с глитч-эффектом, обозначенным «fp» и «gliss.».

Возможно, в данном контексте глитчирование связано с желанием композитора стилизовать народное пение, поскольку данный прием часто обнаруживается в локальных фольклорных певческих стилях. В русской же песне это еще и прием залихватского окончания песни:

Пример 8
20 песен для баса и фортепиано. «Русская песня»

Музыкальный фрагмент для баса и фортепиано. Вокзал имеет лирические ноты с текстом: «мне... Ой, я не мед - лил ни ча - са, по лю - би - лась тво - я кра - со - та. Ой!». Фортепиано играет с динамическими изменениями: «mf», «mp», «p dolce», «pp», «gliss.», «rit.», «poco rit.», «p dolce», «c. parte p dolce».

Г. В. Свиридовым также используется прием инструментализации вокальной партии. Звукоизобразительный эффект – подражание колокольному звучанию как в вокальной партии, так и в фортепианном сопровождении:

Пример № 9
«Богоматерь в городе»

Вслед за фортепианной партией, изображающей колокольный звон, солист вторит ее интонациям. Сложность в исполнении такой мелодии состоит в точном попадании и утрированном произнесении согласных, как бы подражая колокольному звучанию. Твердая атака придаст своего рода «ударность» звукоизвлечению и жесткость интонированию.

Пасхальный трезвон, изображаемый в фортепианной партии песни – бытовой сценке, также затем «проникает» и в партии вокалистов, но уже с асемантическим звукоподражательным текстом:

Пример 10
«На Пасхе»

Вои! Вои! Вои!

Вои! Вои! Вои!

Интересно, что такое звукоподражание Г. В. Свиридов старается решить исключительно музыкальными средствами – как изображение военных фанфар в песне «Возвращение солдата»:

Пример № 11
«Возвращение солдата»

Allegretto marciale ♩ = 92

у -

молк тя-же-лый гром вой-ны, и мир си-я-ет сво-ва. Оч -

Порой композитором воспроизводится импровизационная манера – в подражание народному «сказительному» тону повествования. Композитор подчеркивает этот эффект авторским указанием исполнителю «неровно, свободно, как каденция»:

Отчалившая Русь. «Серебристая дорога»

Неровно, свободно, как каленция ♩ = 40 *pochissimo allegro*

mf *rott.* *rott.*

Се-реб-ри-ста-я до-ро-га, ты зо-вешь ме-ня ку-да?

p *mp* *mf* *s. parte*

Композитором использован также прием нарочитого упрощения интонаций, что напоминает сочинения, отражающие тенденцию минимализма в музыке. И. М. Некрасова в диссертационном исследовании «Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х годов XX века» упоминает такое звукоизвлечение как один из ведущих выразительных приемов отечественной музыки. А. Б. Долинская в учебно-методическом пособии «Отечественная музыка последней трети XX века» отмечает, что в поиске новых звуковых горизонтов вокальной музыки тихое, прозрачное звукоизвлечение становится своего рода «противовесом» парадно-плакатному ораториальному стилю, распространенному в советское время. Интересно, что в творчестве Георгия Свиридова нашли отражение обе тенденции – в «Патетической оратории» и в кантате «Снег идет». Концентрируя внимание слушателя на одном звуке *pianissimo*, композитор достигает еще и звукоизобразительного эффекта летящих и мерно опускающихся на землю снежинок (авторская ремарка «говорком»):

Снег идет. Маленькая кантата. №1

Альты *pp* *говорком*

Снег и-дет, снег и-дет, снег и-дет,

con *simile*

В поисках нового звукового решения Г. В. Свиридов применил пение в микрофон наряду с живым звуком в «Патетической оратории». Чтобы отразить космические масштабы происходящего, солист-бас, исполняющий роль Солнца в жизнеутверждающем финале оратории, поет в микрофон, что производит неизгладимый оглушительный эффект:

Пример 14

Патетическая оратория. «Солнце и поэт»

Итак, Георгий Свиридов в поисках новых решений, точных средств воплощения всех идей и образов прибегают к новейшим техническим приемам звукоизвлечения исполнителем. Для создания нужной атмосферы, нужных красок, требования к вокалисту меняется. XX век, действительно, изменил многие устоявшиеся традиции не только композиторского мастерства, но и исполнительского. Современный вокалист должен быть оснащен новейшими техниками вокального письма для того, чтобы адекватно интерпретировать музыку современных композиторов-новаторов.

Получить вокальные навыки и овладеть особенностями «речи» на современном музыкальном языке с присущими ему утрированию эмоций, трудностями в звуковысотном соотношении и инновациями в области штрихов представляется, таким образом, одной из актуальных про-

блем формирования современного исполнителя-вокалиста. Работа над воспитанием новаторских представлений должна проходить, не только в сформированных коллективах в условиях репетиционной и концертной практики, но и закладываться еще на более ранних этапах обучения.

И в данном контексте, думается, одних усилий музыковедов здесь недостаточно. Если рассмотреть ракурсы изучения вокального творчества Г. В. Свиридова в отечественном музыкознании, то можно обнаружить монографический подход и, частично, описательный анализ вокального и хорового творчества композитора. Достаточное освещение получила тема Родины в сочинениях Г. В. Свиридова. Однако исполнительский аспект пока исследован фрагментарно, о нем лишь вскользь упоминается.

Между тем, выявленные нами два магистральных пути развития вокальной музыки композитора – традиционный, направленный на сохранение лучших достижений отечественной школы и новаторский, основанный на осторожном обновлении средств вокальной выразительности, требуют соответствующего методического сопровождения и дальнейшего изучения.

Специфика вокального звукоизвлечения в сочинениях Г. В. Свиридова очевидна, и ее художественная выразительность связана, в первую очередь с новой поэзией XX века, предопределившей изменение интонационного языка, и, как следствие, – манеры исполнения и расширение арсенала способов звукоизвлечения. Дальнейшие изыскания могут быть направлены на сравнение с аналогичными процессами у композиторов-современников (В. Гаврилина, Э. Денисова, А. Шнитке, Р. Щедрина), где подобные новации могут быть выражены еще более радикально.

Подвести итог хотелось бы словами выдающегося хорового деятеля, руководителя хоров Академии хорового искусства В. С. Попова: «Новая музыка, должна занимать свое достойное место в любом творческом коллективе, тем более в таком, где учебная сторона занимает не менее важное место, чем исполнительская (хотя тут трудно отделить исполнительскую сторону от учебной), – тогда всё образование становится совершенно иным! Дело в том, что мы – современники многих композиторов – живем рядом с ними и понимаем, что они пишут о нас и про нас. И если мы избегаем исполнять их сочинения, то мы избегаем самих себя. Композитор живет нашей жизнью, и передает ее своей музыкой так, как он сам чувствует и понимает. Если мы стараемся вникнуть в музыку, то понимаем, что она часто открывает нам глаза на многие вещи» [Цит. по: 1].

Примечания:

1. Холодова, А. И. Особенности строения вокального цикла Г. В. Свиридова «Песни на стихи Роберта Бернса» / А.И. Холодова. – URL: <https://ok.ru/group54107990851770/topic/152741069766842>
2. Налбандян, М. С., Хватова, С. И. Вокальный звук в XX веке: расширение арсенала выразительных средств // Музыкальная летопись. – Выпуск 11. – Краснодар: изд-во КГИК, 2021. – С. 189-200.
3. Шепшелёва, О. В. Смысловый потенциал хорового звучания в современной музыке / О. В. Шепшелёва // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2 (11). – С. 98-102.
4. Скафтымова, Л. А. Вокальный цикл Георгия Свиридова на стихи Михаила Лермонтова. Лекция по курсу истории русской музыки для студентов специальности 53.05.54 «Музыкально-театральное искусство. Искусство оперного пения. – СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2019. – 24 с.

***Рожков Геннадий Олегович
(Россия, Краснодар)***

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ТКАЧЕНКО: ИСКУССТВО КАК СЛУЖЕНИЕ

Аннотация. В данной статье рассматриваются сочинения на богослужебные канонические тексты современного кубанского композитора Александра Николаевича Ткаченко (род. 1965). Акцентируется внимание на специфике создания отдельных чинов «Всенощного бдения», «Литургии св. Иоанна Златоуста» и «Песнопений Страстной седмицы», а также множества ocasionальных песнопений (включающих в себя тропари, стихиры и т.д.). Затрагивается проблема «Канон и автор», в также возможности включения того или иного произведения в ряд богослужебных песнопений. Работа А. Ткаченко наукоемкая, он предварительно глубоко изучал музыку великих предшественников, осваивал литературу по истории церковного пения. Более трех десятилетий композитор исполняет клиросное послушание. Анализируется его работа по стилевым моделям, задействуя музыкальную поэтику, свойственную тому или иному образцу. Несмотря на это, ему удастся создать произведения, не противоречащие каноническому молитвенному устройению чинопоследований. Также творчество композитора отображает новейшие тенденции церковного вокально-хорового исполнительства постковидного периода – сокращение числа певчих в церковных коллективах (от хора к ансамблю, квинтету, квартету и трио), а также создание музыки по социальному

заказу – для определенного исполнительского состава (в данном случае – вокальное трио «Largo»).

Ключевые слова: православная певческая культура, А. Н. Ткаченко, композиторское творчество, автор и канон, вокальное трио «Largo».

**Rozhkov Gennady O.
(Russia, Krasnodar)**

**ALEXANDER NIKOLAEVICH TKACHENKO:
ART AS SERVICE**

Abstract. This article examines compositions based on liturgical canonical texts by the Kuban composer Alexander Nikolaevich Tkachenko. Attention is focused on the specifics of creating individual rites of the “All-Night Vigil”, “Liturgy of St. John Chrysostom” and “Chants of Holy Week”, as well as many occasional hymns (including troparia, stichera, etc.). A. Tkachenko’s work is knowledge-intensive; he previously deeply studied the music of his great predecessors (both by mastering the literature on the history of church singing, and directly in his own singing practice, which has lasted for more than three decades). As a result, the main method of composition has become working according to style models that the composer synthesizes, while achieving the necessary means of musical expressiveness. It was the musician’s rich singing and regency experience that made it possible to create works that do not contradict the canonical order of rites. Also, the composer’s work reflects the latest trends in church vocal and choral performance, correlating with the general situation for the post-pandemic world - a reduction in the number of singers in church groups (from choir to ensemble, quintet, quartet and trio), as well as the creation of music on a social order - for a specific performing composition (vocal trio Largo).

Keywords: Orthodox singing culture, A. N. Tkachenko, composer’s creativity, author and canon, vocal trio Largo.

*Жизнь – весьма сложная и удивительная вещь!
Она непредсказуема в своих капризах и желаниях.
Порой не щадит нас, а готовит нам всё более
тяжёлые лишения и испытания...
А. Н. Ткаченко*

В постсоветское время повсеместное восстановление церковно-певческой традиции привело к массовому притоку профессиональных музыкантов в храмы. Сыграла роль также «дозволенность» данного вида

профессиональной самореализации. Некоторое время спустя многие музыканты-певчие, осознав возможность оставить свой «след в искусстве», начинают массово сочинять церковную музыку в надежде на то, что ее будут исполнять в церкви. И это притом, что подавляющее их большинство не имели профильного композиторского образования. По данным С. И. Хватовой, в этот период появились сотни песнопений на канонические богослужебные тексты, однако «удержались» в репертуаре единицы по различным причинам, основные из которых связаны с отсутствием композиторского образования, излишней сложностью сочинений или их несоответствие канонам. На III Всероссийском регентском съезде С. И. Хватова высказала мысль, согласно которой, «чем ярче стиль композитора, чем он индивидуальнее, тем в меньшей степени произведение может быть задействовано за богослужением» [5].

В этом отношении, А. Ткаченко отличается, в первую очередь, профессиональным композиторским образованием и длительным певческим и регентским опытом. Также, прежде чем приступить к написанию церковной музыки, композитор глубоко изучал поэтику православных песнопений, а также технологию сочинения музыки на канонические богослужебные тексты его старшими современниками.

Композитор и писатель Александр Николаевич Ткаченко родился в г. Волгограде в 1969 году в семье рядовой советской интеллигенции: инженера Николая Яковлевича Ткаченко и учителя математики, черчения и физики сельской общеобразовательной школы – Ольги Георгиевны Ткаченко.

К музыке юного Сашу приобщили в раннем возрасте, отдав его на фортепиано (на домашнее обучение). Подлинный же интерес к музыке проявился в подростковом возрасте, во время жизни семьи в г. Пятигорске (до 1974 года). В центре был Дворец пионеров и школьников, при котором была музыкальная студия. В эту студию на период проживания в Пятигорске Сашу записала мать, и снова на фортепиано.

В результате аварии у А. Ткаченко обострились многие врожденные болезни, он потерял большую часть своего здоровья. По его воспоминаниям, из-за этих факторов он не имел ни детства, ни юношеских радостей жизни!

В школе учился хорошо, троек в свидетельстве об образовании не имел, был отмечен примерным поведением. В те годы имел довольно мягкий, но весьма целеустремлённый характер. Последнее качество сыграло свою решающую роль во взрослой жизни...

До того, как болезнь еще не вошла в полную силу, выпускник Ленинградской консерватории Г. Березовский полностью подготовил Александра к училищу – «поставил» руки, а также познакомил начинающего музыканта с элементарной теорией музыки. В 1985 году он поступает в Минераловодское музыкальное училище (Ставропольский край), которое с отличием оканчивает по классу хорового дирижирования преподавателя Л. Э. Стояновой в 1989 году.

Одно из важнейших событий в жизни Ткаченко произошло именно в студенческие годы. В 1987 году в училище приезжает представитель Русской Православной Церкви, который предлагает Александру Николаевичу устроиться певчим в церковный хор храма Успения Божией Матери г. Пятигорска. С этого момента в творчестве молодого композитора стали появляться как светские, так и духовно религиозные темы.

Тяга к творчеству как музыкальному, так и литературному появились еще в годы учебы на хоровом отделении, и носила ознакомительный – экспериментальный характер. По воспоминаниям самого Александра Николаевича, решительный поворот в сторону композиторской деятельности в его творческой жизни определился, когда произошла встреча с Юрием Александровичем Фаликом, в стенах Ростовского-на-Дону музыкально-педагогического института (ныне консерватория им. С. В. Рахманинова). «Встреча с этим человеком и композитором навсегда убедила меня в моём выборе – я должен стать композитором! И я им стал...»¹⁶.

Первые сочинения (пробы пера) Александр Николаевич писал на собственные тексты (попытка написать хоровую миниатюру *a cappella*). Среди первых сочинений можно выделить хоровую миниатюру «Парус» на слова М. Лермонтова.

После окончания учебы (1989 год) Александр Николаевич жил на Кавказских минеральных водах. Постепенно прогрессирующая болезнь ног не позволяла работать по профессии хормейстером, и поэтому он устроился во Дворец пионеров и школьников г. Пятигорска концертмейстером в балетную студию, где проработал с 1994 по 1996 гг. После работал в клубе п. Иноземцево (поселок между г. Пятигорском и г. Железноводском) хормейстером, руководя хором ветеранов.

В 2011 году Александр Николаевич перебирается в Краснодарский край, где работает в нескольких музыкальных школах преподавателем хоровых дисциплин. Также он некоторое время был учителем музыки в общеобразовательной школе.

¹⁶ Интервью с А. Н. Ткаченко.

Регентская деятельность А. Ткаченко началась с 2012 года и продолжается по сей день в храме св. Николая Чудотворца поселка Найдорф. Возглавив небольшой клиросный хор, не имеющий в своем составе профессионалов, Александр Николаевич проявил себя как талантливый регент и хормейстер. Под чутким его руководством репертуар хора пополнили произведения М. Глинки, П. Чайковского, М. Мусоргского и даже С. Рахманинова (в переложении). И, конечно же, произведениями самого Александра Ткаченко.

Сам композитор признавался, что его церковно-художественный исполнительский стиль формировался под влиянием П. Чеснокова, М. Ломакина, А. Архангельского, А. Никольского, А. Кастальского, С. Рахманинова и П. Чайковского – в большинстве своем представителей Нового направления духовной музыки. Также, по словам композитора, к этому списку можно хоть и очень опосредовано, но добавить Д. Бортнянского.

По словам композитора, «болезнь коррелирует с духовным ростом. Уводит от бытовых проблем и позволяет всецело отдаться творчеству». Понимая, что необходимо осваивать вторую специальность (развивающаяся болезнь Паркинсона более не позволяла профессионально заниматься дирижированием), Ткаченко пришлось вторично поступить в его родное училище, но уже на отделение теории музыки, которое окончил в 2012 году с красным дипломом. Еще, будучи студентом-теоретиком, перейдя на третий курс, Александр Николаевич познакомился с В. А. Чернявским и стал студентом заочного отделения по музыкальной композиции при Краснодарском университете культуры и искусств (ныне КГИК), который успешно окончил в 2015 году. Уже в 2016 году Александр Николаевич Ткаченко был принят в Союз Композиторов России.

О композиторской деятельности А. Н. Ткаченко лестно отзывались его бывшие педагоги, профессора и композиторы О. Л. Проститов и Б. М. Целковников, называя его талантливым, одаренным и целеустремленным композитором.

Как писал о А. Ткаченко член союза композиторов, профессор Б. Целковников: «Широкая эрудиция, творческая самоотдача, требовательность и увлечённость позволили ему овладеть достаточно высоким уровнем композиторской техники и создать немало интересных музыкальных произведений в разных жанрах. Александр Ткаченко развивает лучшие традиции русской классической школы и одновременно стремится к обновлению выразительных средств, к поиску оригинальных художественно-драматургических задач.

Присущее композитору серьёзное отношение к музыкальному творчеству, целеустремлённость в овладении композиторским мастерством, дают основание надеяться на его дальнейший творческий рост, на достижение им новых творческих результатов»¹⁷.

Не менее успешно сложилось и литературное творчество А. Ткаченко – он стал участником двух литературных салонов г. Пятигорска – «Шестое чувство» при городском Доме культуры и «Слово. Искусство. Музыка» – региональной творческой организации. К концу 1990-х годов литературное творчество Александра Николаевича



получило официальное признание в издательской форме. Большинство литературных сочинений издавались на страницах региональных органов печати, таких, как – «Лира Кавказа», «Истоки», «Шестое чувство», газет «Пятигорская правда» и «Кавказская здравница» и т.д.

Отдельные литургические песнопения появились в разные годы творчества композитора и носили ocasionальный характер. Уже обучаясь в Краснодаре композиции, появилась необходимость объединить песнопения в цикл, чем А. Ткаченко занялся в 2010 году, скрупулезно отбирая в «Литургию» и «Всенощное

бдение» наилучшие образцы свих церковных произведений. Недостающие песнопения были дописаны композитором позже. «Литургия св. Иоанна Златоуста» была завершена в 2011 году, а в следующем году был завершен следующий богослужебный цикл – «Всенощное бдение».

Создавая данные циклы, композитор не ставил перед собой какую-

¹⁷ Б. М. Целковников о А. Н. Ткаченко.

либо номенклатурную цель (чтобы было). В первую очередь, Александр Николаевич ставил художественные цели: выразить себя (отобразить внутренний мир и духовное состояние композитора), собственное отношение к этим жанрам, свое видение и ощущение, молитвенное состояние. Одну из целей композитор определяет следующим образом: «Сделать приятно своим педагогам». Поэтому цикл «Литургия» был посвящен Л. Э. Стояновой – учителю по специальности (хоровое дирижирование) в училище, а преподавателю хоровой аранжировки и чтения хоровых партитур С. И. Газорянцу был посвящен второй цикл «Всенощное бдение»¹⁸.

Цикл «Песнопения Страстной седмицы» был написан полностью в марте 2023 года. Изначально появились «Чертог Твой» и «Искупил ны еси» – отдельные номера, которые составили образную основу нового цикла, а остальные произведения были написаны «на одном дыхании» («Не рыдай мене Мати» и т.д.). Был еще один фактор создания богослужебных циклов – регентская деятельность композитора, ведь репертуар клироса (хора) нуждался в новых песнопениях.

Профессиональное знание хоровой специфики, богатейшая певческая и регентская практика, а также полное погружение в богослужебную сферу позволили композитору создать высококлассные богослужебные циклы, которые не противоречат священнодействию и могут быть исполнены в церкви.

В период пандемии в 2020 году, произошло знакомство композитора с трио «Largo». Исполнителей пригласили на праздник Св. Николая Чудотворца (22 мая) о. Владимиром, настоятелем храма, в котором регентовал композитор. Вскоре, А. Ткаченко предложили поучаствовать в работе над «Звуковой музыкальной псалтырью», которую трио исполняло. С композитором был заключен договор на исполнение некоторых его произведений, а также на написание им оригинальных песнопений для трио. Сотрудничество было прекращено в первых месяцах 2022 года. Причиной послужила сильная занятость композитора, а также некоторые творческие разногласия между ним и трио.

В тандеме с трио композитором были созданы псалом 76, 140, 141 и 142. Еще один совместный проект – тропарь св. Федору Ушакову, а также ряд других тропарей («Тропарь Иверской иконы Божией Матери»,

¹⁸ Исходя из полученной в интервью с А. Ткаченко информации, можно утверждать, что именно последняя цель в большей степени мотивировала А. Ткаченко собрать свои произведения в полноценные циклы.

«Милосердия двери» и т.д.) Эти произведения сочинялись специально для коллектива, исходя из их исполнительских возможностей.

Фёдор Фёдорович Ушаков (13.02.1745 – 02.10.1817) – выдающийся русский флотоводец, адмирал, командующий Черноморским флотом, святой Русской Православной церкви.

С раннего детства мальчик мечтал о море, о кораблях и морской службе. В 1761 году Фёдор поступил в Морской шляхетный кадетский корпус, где изучал математику, астрономию, кораблестроение, иностранные языки и др. Через пять лет учеба была завершена, и молодой мичман принял присягу,

получил назначение на Балтийский флот.

Вскоре Федор Ушаков успешно прошел первую школу морской практики, был переведен в Азовскую флотилию и принял участие в русско-турецкой войне 1768-1774 гг.

Военная слава пришла к Ушакову в 1790 году, когда ему, уже контр-адмиралу, было поручено руководство всем Черноморским флотом. Он начал свою блистательную кампанию обходом восточного черноморского побережья, во время которого истребил 26 вражеских судов.

Отважного мореплавателя заметила императрица Екатерина II и отметила высоким доверием,



многочисленными почестями, наградами и произвела в вице-адмиралы. С самого начала своей службы Фёдор Ушаков следовал принципу: «Жизнь – Родине, душа – Богу!». Он никогда не был женат, не имел детей. Все свои силы он направил на служение Отечеству и развитие российского флота. Еще в 1804 году он написал отчет о своей службе на благо Родины, в котором было сказано, что за весь период его командования неприятель не смог потопить ни один из вверенных ему кораблей, а также взять пленных.

С приходом к власти Александра I роль военно-морского флота

отошла на второй план, и в 1807 году прославленный флотоводец ушел на покой, переехав в город Темников Тамбовской губернии, в трёх километрах от которого вниз по течению реки Мокши располагался православный Рождественско-Богородичный Санаксарский мужской монастырь. После выхода в отставку адмирал Ушаков поселился близ монастыря (настоятелем которого был его дядя – преподобный Феодор Санаксарский) в своём имении в деревне Алексеевке Темниковского уезда и жил там вплоть до самой своей смерти. Последние годы он провёл в молитвах и занимался широкой благотворительной деятельностью. Великий флотоводец скончался 2 октября 1817 года, проведя последние годы жизни в посте и молитве. Был похоронен в стенах возрождённой им Санаксарской обители [2].

В декабре 2000 года Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексей II благословил прославить адмирала Российского флота Феодора Ушакова в лике праведных местночтимых святых Саранской епархии. В 2001 году Церковь признала Федора Ушакова местным святым, почитаемым в пределах Саранской епархии. Русской православной церковью причислен к лику святых как праведный воин Феодор Ушаков. Православная церковь канонизировала его как святого покровителя военно-морским силам. В 2004 году Архиерейский собор признал легендарного адмирала святым в масштабах всей Церкви, а в августе 2006 года в Саранске был освящен единственный в мире храм, посвященный святому адмиралу.

Федор Ушаков был канонизирован не за государственные заслуги, а за то, что в центр своей личной жизни он ставил евангельские идеалы, следуя им в меру сил и возможностей, а также сочетал свой высокий воинский чин с глубоким смирением, неподдельной скромностью и искренней верой.

Тропарь в честь святого был написан композитором по заказу трио Largo ¹⁹ .. Исполнительский состав (мужской трехголосный) был обусловлен заказом, произведение писалось для концертного исполнения. Музыкальный язык в первую очередь подчинен жанру тропаря, поэтому необходимо обратиться к толкованию.

Государства Российского ты стал военачальником непобедимым, с мусульманским злом не считаясь, его разрушив, ни славы мирской, ни богатства не искал ты, но Богу и ближнему послужил, моли, святой Феодор, воинству нашему даровать победу над врагами,

¹⁹ Как признается сам композитор, тропарь св. Федору Ушакову был написан на одном дыхании, всего за вечер (Интервью с А. Ткаченко).

Отечеству пребывать непоколебимым в благочестии и сынам Российским спастись.

Тропарь (от греч. τροπᾶριον (тропарион) – тон, лад, мелодия) – краткое песнопение, в котором раскрывается сущность церковного праздника или прославляется святой (святые) и является одним из древнейших церковных песнопений, с которого развивалась христианская гимнография. Тропарь праздника раскрывает его сущность и воспеваает его, тропарь же, посвященный святому, раскрывает особенности подвига святого, прославляет его житие и святость.

Происхождение этого слова и, следовательно, его истинное значение объясняется по-разному. Слово «тропᾶριον» произошло от «троπαία», то есть «победный знак», трофей; в таком случае его смысл – прославить победу мученика над язычеством, преподобного – над страстями и миром, или Самого Спасителя – над смертью. Другое толкование этого слова ставит его в связь с «ирмосами» канона; если ирмос есть связь песни с песнью и как бы образец для пения и мелодии тропарной песни, то тропари обращаются к ирмосу τέτραλται πρόστο. Древнейшее из упоминаний христианского тропаря можно найти в уставе Великой Константинопольской церкви; это – единственное песнопение древневизантийского богослужения. Тропарь – песнопение, не взятое из Священного Писания, следовательно – не псалом и не библейская песнь.

В современном уставе слово «тропарь» употребляется часто и в разных значениях или, лучше, с разными прилагательными. В случае тропаря св. Федору Ушакову, мы имеем дело с *отпустительным* тропарем. В книге Архимандрита Киприана Керна «Литургика: Гимнография и эртология» приводится обозначение отпустительного тропаря, как краткого заключительного песнопения, прославляющего данный праздник, святого или явление иконы. Это собственно тропарь в настоящем смысле этого слова» [1].

С особенной и торжественной ролью тропаря как части богослужения соглашается и М. Скабалланович. «Песни вечерни, возрастая в своей торжественности, заканчиваются высшим из всех видов церковного песнопения – тропарем, самое название которого (тропᾶριον, от трόλος = ἦχος, глас, напев) указывает на особую сложность и богатство мелодии для него» [3].

Жанр тропаря и героическая фигура самого святого (покровителя военно-морского флота) предопределили особенности музыкального языка данного произведения. Сам тропарь выдержан в традициях

русского панегирического канта, чему соответствует трехголосая гомофонно-гармоническая фактура (наличие терцовых дублировок, гармонического баса, «суровой» маршевой пульсации, а также силлабического отношения к тексту).

Пример 1

ТРОПАРЬ СЯТОМУ ПРАВЕДНОМУ ФЕОДОРУ УШАКОВУ

Allegretto, ma non troppo
♩=86

А.Ткаченко

1

mf non cresc.

TENOR 1
Дер-жа-ве Рос-сий-стей ар-хи-стра-тиг не-по-бе-ди-мый я-вил-ся е-си,

TENOR 2
Дер-жа-ве Рос-сий-стей ар-хи-стра-тиг не-по-бе-ди-мый я-вил-ся е-си,

BASS 1
Дер - жа-ве Рос-сий-стей ар - хи-стра-тиг не - по-бе-ди-мый я-вил - ся е-си,

Второй раздел, традиционно конкретизирующий деяния святого, наполняется лирическими интонациями, которые укладываются в секстовый диапазон, гармонизованный мягкими консонансами. Для облегчения фактуры «выключен» бас.

Пример 2

Meno mosso
Risoluto

17

4

f

3

сла-вы мир-ски - я, ни-же бо-гат ства възы-ку - я,

сла-вы мир-ски - я, ни-же бо-гат ства възы-ку - я,

възы-ку - я,

Резюмирующая фраза (9) возвращает строгую хоральную фактуру, подчеркивающую незыблемость догмата и уверенность в произносимом тексте.

9

44

ко-ле - би-му пре - бы - ти, и сы-но - вом Рос-сий - ским спа - сти - ся.

ко-ле - би-ми пре - бы - ти, и сы-но - вом Рос-сий - ским спа-сти - ся.

пре-бы - ти и сы-но - вом Рос-сий - ским спа - сти - ся.

Таким образом, в предельно лаконичной хоровой миниатюре мы обнаруживаем стилистические предпочтения автора, которые простираются от времен музыкального классицизма до лирического сентиментализма, с захватом песенной мелодики, свойственной уже XX веку. В результате у слушателя создается ощущение погружения, как в древнерусскую певческую традицию, так и ощущение современности вспоминаемого события.

Произведение из литургического цикла А. Ткаченко «Единородный Сыне» по музыкальному языку апеллирует к стилевой модели, близкой русскому классицизму А. А. Третякова, П. И. Турчанинова, М. П. Речкунова с отдельными аллюзиями лирического сентиментализма А. А. Арханельского. Данное произведение, как и тропарь, является гимном, который повторяет и подчеркивает догматические положения православного Символа веры о втором Лице Святой Троицы – Иисусе Христе. Гимн «Единородный Сыне и Слове Божий» считается тропарем Константинопольского храма Святой Софии, Премудрости Божией, построенного византийским императором святым Юстинианом (†565). По преданию он же и является автором этого гимна.

Обращаясь к толкованию, можно понять, что Он (Христос) называется Единородным, потому что только Он один Сын Божий по природе. Православное исповедание Кафолической и Апостольской Церкви Восточной. «Священное Писание ясно учит, что Сын Божий – Единородный: Мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца» (Ин.1:14). И ниже: «Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин.1:18). С одной стороны, гимн утверждает вероопределение Халкидонского собора о двух природах во Христе: подчёркивается как Божественная (Христос называется единородным Сыном, бессмертным,

прославляемым вместе с Отцом и Святым Духом), так и человеческая природа (Христос воплотился и непреложно (истинно и неизменно) вочеловечился, то есть стал Человеком, и так же непреложно претерпел распятие). С другой стороны, в духе примирительной политики Юстиниана для выражения православной мысли используются любимые монофизитами фразы. В данном случае такой фразой является «Един сый Святыя Троицы», которой монофизиты подчёркивали свою убеждённость исключительно в единосущии Сына Отцу и Святому Духу (в соответствии с учением Никейского собора), но не в единосущии Христа человечеству (определение Халкидонского собора, не принятого монофизитами). Эта формула, будучи изначально монофизитской, в сочетании с остальными бесспорно православными словами гимна, теряет свой «монофизитский» оттенок и становится вполне приемлемой с точки зрения Халкидонского собора.

Несмотря на явную двухчастную форму произведения, его можно расчленить на три сегмента, каждый из которых имеет собственную семантику и значение. Первый сегмент (*sostenuto*) представляет собой главное христианское славословие «Слава и ныне», по характеру утвердительный, догматически незыблемый. Однако минорная тональность (*a-moll*), широкое расположение аккордов и динамика (*ff*) придают этому разделу скорее драматическое напряжение. Функция данной части – настроить на молитвенный лад.

Пример 4
Единородный сыне
А.Ткаченко

Sostenuto
♩=70

The musical score is for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in 3/4 time and marked *ff* (fortissimo). The tempo is *Sostenuto* with a metronome marking of ♩=70. The lyrics are: "Сла - ва От - цу, и Сы - ну, и свя - то - му Ду - ху; и ны - не, и". The Soprano part starts with a treble clef and a sharp sign (F#). The Alto part starts with a treble clef and a sharp sign (F#). The Tenor part starts with a treble clef and a sharp sign (F#). The Bass part starts with a bass clef. The music consists of four measures, with the lyrics distributed across them.

Второй сегмент (*adagio*) – начало непосредственно самого гимна – имеет лирический характер. Именно здесь выражена полнота попечения

Бога о спасении рода человеческого чрез пришествие в мир Сына Божия, предвозвещенного ветхозаветными пророками, о Воплощении Его от Пресвятой Богородицы, и раскрывается тайна Божиего Домостроительства спасения человека: проповедь Божественного учения, вольные страдания и Крестная смерть Спасителя. Трепетное отношение композитора к богослужебному тексту проявляется на уровне динамики (противопоставление *tr/p* и *ff* из первой части), а также обозначением *tenuto*.

Пример 5

Example 5 shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with *tr* (trill) and the piano part with *tr*. The lyrics are: "Е-ди-но-ро-дный Сын-е и Сло-ве". The score is presented in two systems, with the second system starting with a red number '5'.

Пример 6

Example 6 shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with *P* (piano) and *tenuto*. The piano part is also marked with *P* and *tenuto*. The lyrics are: "и из-во-ли-вый спа-се-ни-я на-ше-го ра-ди". The score is presented in two systems.

Третий сегмент («Смертию смерть поправый») не выделен особыми обозначениями и продолжает основную линию песнопения. Здесь говорится о победе Христа над грехом и смертью, а также Его славе («Спрославляемый Отцу и Святому Духу...»). Исходя из содержания текста, данный раздел должен быть утвердительным. Композитор достигает этого путем модуляции в мажорную тональность (*C-dur*).

Пример 7

Example 7 shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with *rall.* (rallentando). The piano part is also marked with *rall.*. The lyrics are: "то-му Ду-ху, спа-си нас, спа-си нас.". The score is presented in three systems, starting with a red number '47'.

«Богослужение наших дней, взятое в синхроническом срезе, - по мнению С. И. Хватовой, создает ретроспективу путей эволюции и реформаторских преобразований певческого компонента богослужения. В составе песнопений оно предстает как явление разнородное и полистадиальное, включая древние монодийные распевы, образцы раннего многоголосия, переложения и аранжировки гласовых напевов партесного стиля и последующих эпох, где значительна роль авторского начала, опусов на тексты неизменяемых песнопений в широком стилевом диапазоне» [4, 252]. Таким образом, А. Н. Ткаченко, следуя тенденции, отличающей музыкальное искусство XXI столетия, работает по апробированным временем стилевым моделям, синтезируя – по необходимости – признаки русского классицизма (Бортнянского, Веделя, Дегтярева, Сарти), его последователей (Турчанинова, Речкунова), стилистических исканий композиторов новой Московской школы, лирического сентиментализма в духе В. Л. Лирин и А. А. Архангельского. Связанно это во многом с личным отношением к вере²⁰, глубоко индивидуальным прочтением богослужебных текстов (Александром Николаевичем была написана псалтырь в стихах). В целом же, композитор отдает большее предпочтение в духовной музыке жанру хоровой миниатюры, именно здесь проявляется стремление к малой форме и лаконизму. Также учитывается его регентская деятельность и социальный заказ, особенно в бытность композиторского сотрудничества с трио «Largo». Одновременно композитор следует новейшим тенденциям ансамблевого церковного пения, все более закрепляющего свои позиции, повсеместно замещая большие соборные хоры.

Примечания:

1. Литургия: Гимнография и эртологи́я / Архимандрит Киприан (Керн). – М.: Крутиц. Патриаршее Подворье, 2002. – 150 с. (Серия "Богословская библиотека"; Кн. 5). ISBN 5-94688-034-9
2. Овчинников, В. Д. Адмирал Федор Ушаков: святой праведный воин: [биографическое исследование]. [2-е изд., доп.]. – Ярославль: Академия 76, 2015. – 656 с.
3. Скабалланович, М. Н. Толковый Типикон. с ист. Введ.: Вып. 2 / Сост. М. Скабалланович. – М.: Паломник, 1995. – 936 с.
4. Хватова, С. И. Православная певческая традиция на рубеже XX-XXI столетий: монография. – Майкоп : Магарин О.Г., 2011. – 412 с.
5. Хватова, С. И. Доклад III Международному съезду регентов и певчих 6 октября 2023 г.

²⁰ «Религия для меня – мой спасительный якорь, мой жизненный компас. Это мое прибежище в лютую бурю...» А. Н. Ткаченко.

*Садыкова Наталья Валерьевна
(Россия, Долинск)*

ПИЯ СИИРАЛА: ОЧАРОВАННАЯ ГОЛОСОМ АРКТИКИ

Аннотация. Множество исследований в области региональных музыкальных культур включают в себя изучение инструментальной музыки, исполнительского искусства, а также проблемы сохранения и распространения народной песенной и инструментальной культуры. В статье освещается деятельность профессиональной скрипачки из Финляндии – Пии Сиирала, внесшей значительный вклад в развитие Сахалинского этномузыкознания. Анализируется одно из знаковых сочинений композитора, характеризующее степень проникновения и отражения ее личного восприятия аутентичной музыки древних культур. Автором статьи делается вывод о наиболее свойственных этому композитору приемах работы с фольклорным материалом.

Ключевые слова: Пия Сиирала, Сахалин, нивхи, традиционная музыка, региональные музыкальные культуры, композиторские техники.

*Sadykova Natalya V.
MBU DO DSHI, Dolinsk (Russia, Dolinsk)*

PIA SIIRALA: CHARMED BY THE VOICE OF THE ARCTIC

Abstract. Much research in the field of regional musical cultures includes the study of instrumental music, performing arts, and the problems of preserving and disseminating folk song and instrumental culture. The article highlights the activities of a professional violinist from Finland, Pia Siirala, who made a significant contribution to the development of Sakhalin ethnomusicology. One of the composer's iconic works is analyzed, characterizing the degree of penetration and reflection of her personal perception of authentic music of ancient cultures. The author of the article draws a conclusion about the methods of working with folklore material that are most characteristic of this composer.

Keywords. Piya Siirala, Sakhalin, Nivkhs, traditional music, regional musical cultures, composition techniques.

В формировании национальных культур немаловажную роль сыграл «культурный десант»²¹. Ученые-исследователи, этнографы,

²¹ По образному выражению З. В. Бахтиной.

композиторы, лингвисты, археологи, направленные в регионы страны, в значительной мере сформировали национальный облик регионов. Композиторами и фольклористами предпринимаются попытки включения национального музыкального материала в контекст сложившихся канонов западноевропейской музыки – традиция, берущая начало в отечественной музыке с творчества М. И. Глинки.

Финская скрипачка Пия Сиирала вносит существенный вклад в музыкальную этнографию, собрав более тысячи образцов аутентичного музыкального материала коренных народов Северо-Восточной Сибири,



Сахалина, Камчатки и Чукотки. Свое призвание она видит в открытии уникального пласта традиционной музыкальной культуры малочисленных северных народов человеку, чей слух был воспитан в западноевропейских традициях.

В своем творчестве Пия демонстрирует один из путей включения арктического фольклора в европейскую музыкальную культуру, используя современные композиционные приемы. Подходы к фольклору Арктики рассматриваются композиторами по-разному. Невзирая на то, что П. Сиирала

родом не из Сахалина, ее композиции вносят существенный вклад в осмысление нивхского фольклора на новом качественном уровне, оказывая значительное влияние на региональное творчество.

Пия получила серьезное академическое образование в Академии им. Я. Сибелиуса в Финляндии, Будапештской академии им. Ф. Листа и в Московской консерватории им. П. И. Чайковского. В 1989 году после окончания МГК вместе с ирландским дирижёром Лижией О’Риордан стала основателем и концертмейстером камерного оркестра «Ансамбль XXI века», с которым она выступала в России, крупнейших городах Европы, Австралии и Америке. На сегодняшний день это по-прежнему единственный в России оркестр с российским и международным составом. Сиирала также выступает как камерный музыкант и солистка, дает сольные концерты. С осени 2016 года Сиирала учится в докторантуре Академии им. Я. Сибелиуса, изучая музыку коренных народов Северо-Восточной Сибири, Сахалина, Камчатки и Чукотки,

составивших основу ее исследований «Куулокулмия» («Точки зрения слуха») и диссертационной работы «Аспекты прослушивания музыки коренных малочисленных народов Чукотки». Исследователь признает, что встреча с малыми народами перевернула ее жизнь, заставив задуматься о своем восприятии музыки, основанной на западноевропейских классических традициях. Пия подчеркивает, что в культуре коренных народов Севера музыка является неотъемлемой частью личности, она лежит в основе человеческого существования [3].

В своем исследовании П. Сиирала стремится осмыслить изменения слухового восприятия музыканта под влиянием традиционной музыки. Скрипачка убеждена, что «меняет человека не только классическая музыка, но и такая, которую [записывает] в своих поездках» [6].

Глубокое погружение в изучение музыкального наследия северных народов открыло для музыканта-исследователя из Финляндии новые горизонты понимания традиционного песнопения. Она сумела в полной мере со-настроиться на эту уникальную и архаичную музыку, которая отличается от привычных европейских мелодий. П. Сиирала определила путь своей слуховой «перестройки» так: «В первое время я слышала новую <...> песню и думала – «а, это точно такой же исполнитель!» Но теперь я чувствую эту разницу <...>. Эта разница всегда присутствует, но она наблюдается не только в мелодии, но и в структуре самой песни. Северные песни, в отличие от наших, имеют начало, но не имеют конец. И я стараюсь понять, как сочинение влияет на музыкальный слух» [6].

Пия Сиирала внесла огромный вклад в изучение и развитие профессиональной музыки Сахалинского региона. В островном крае исследователь побывала в нескольких научных экспедициях, где собрала богатейшие образцы музыкального фольклора коренных малочисленных народов Сахалина. Впервые скрипачка приехала на Сахалин во время гастролей в составе камерного оркестра «Ансамбль XXI века», где музыканты познакомились с местными жителями и дали несколько концертов. Посетив населенные пункты Ногликского и Охинского районов, ей удалось записать и собрать множество уникальных образцов самобытного музыкального фольклора ороков и нивхов. Знакомство с известным сахалинским этномузыковедом Натальей Мамчевой переросло в плодотворное творческое сотрудничество.

На основе музыки и песен нивхов, Пия сочинила несколько композиций, среди которых особое место занимают «Нивхские мотивы» и «Прогулка Улиты». Ее сочинения стали новым типом

композиторского творчества, который акцентирует внимание на научном подходе к теоретическому осмыслению фольклорных образцов, собранных во время экспедиций. Подобный метод работы с музыкальным материалом можно встретить в творчестве «кучкистов» и композиторов «новой фольклорной волны». В своих произведениях Пия Сиирала хотела показать, как данный музыкальный материал будет себя вести в европейском акустическом контексте, так как «различие в восприятии музыки между <...> певцом, воспитанным традиционной культурой <...>, и музыкантом, воспитанным в западной традиции классической музыки, вызывает конфликт, который может помочь открыть новые перспективы» [4].

В «Нивхских мотивах» максимально естественная обработка традиционной музыки сглаживает грани контраста звукового восприятия Восток-Запад. Фольклорный материал самым органичным образом встраивается в партитуру струнного квартета благодаря использованию современных композиторских техник со всем богатством их колористических возможностей. Примечательно, что автор по-новому трактует состав традиционного квартета – в нем представлен только каждый инструмент струнно-смычковой группы. Введение контрабаса обогащает звуковой диапазон и придает новый колорит темброво-регистровым оттенкам сочинения.

Мы имеем дело с совершенно новым явлением в искусствоведении, когда музыкант проводит уникальный творческий эксперимент, вводя свою собственную композицию в диссертационное исследование. Пия Сиирала использует фольклорный материал для сочинения произведения, стремясь выявить особенности его восприятия и воплощения в рамках европейских традиций.

Несмотря на введение аудиоцитата в собственные сочинения, композитор признается, что они – «не буквальное исполнение один в один, а моя личная интерпретация и попытка передать личное восприятие. Мои <...> произведения сложились в одно музыкальное соло, которое я исполняю на скрипке» [6].

Композиция «Нивхских мотивов» образует контрастно-составную форму с обрамлением, где в прологе звучат песни нивхских исполнительниц Лидии Мувчик «Девочка и кукушка» и фрагмент алхтунда Татьяны Улиты «Девочка и кукушка», а в эпилоге звучат аутентичные записи Л. Мувчик.

«Девушка и кукушка». Исп. Т. Улита, расшифровка и нотация Н.А. Мамчева [5, с. 53].



О - ё - ё - ё - хо, ё - хо, ё - ё - ё - хо, — ё - хо.
 О - хо, — ё - ё - хо - ё, хо - ё, — ё - ё - хо - ё - ё.
 И-ны-ё, — у - ны-ё, у-ны-ё, — у - ны - ё, — хэ-ҕо нивҕҕ гу - н(о) —

Алхтунд. исп. Л. Мувчик. Расшифровка и нотация Н. А. Мамчева [5, с. 55].



Та-у-ру-д жу-н-в-д-лу, — э - ҕ-т жу-н-в-д-лу, — Эй — 11"
 Жу-н-в(у) - дэй, — қа-н-гу-н ва-ду-д и - ф - та, — э, ч'хы-ф ай-ву-тэ 10" —

Этот напев, виртуозно подхваченный скрипкой, вдохновляет на создание богатого звукового полотна произведения, в котором переплетаются различные мотивы традиционного фольклора нивхов. Как истинный мастер своего дела, Пия Сиирала тщательно и с любовью вплетает этнические мелодии, собранные, в том числе, и в ходе собственных этномузыкальных экспедиций, в композиционные структуры. Следуя принципам традиционного музицирования, композитор подвергает незначительному варьированию темы, иногда буквально цитируя вокальные и инструментальные фразы в их подлинном звучании и ритмической организации:

«Девушка и кукушка». Исп. Л. Мувчик, расшифровка и нотация Н. А. Мамчева [5, с. 53].

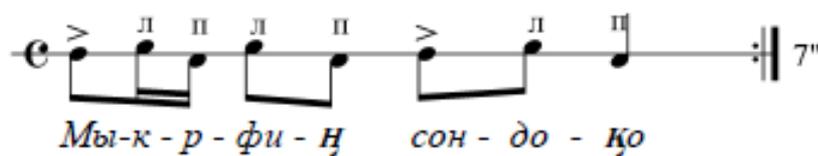


♩ = 50→60
 О - ё - ё - ё - хо, ё - хо, ё - ё - ё - хо, — ё - хо. 12" —

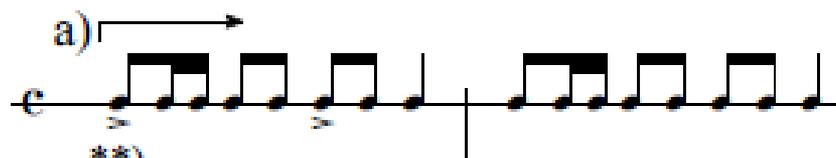
«Нивхские мотивы». Тт. 1-12.



Наигрыш на музыкальном бревне «Мыкрфиң». Исп. Т. Улита, расшифровка и нотация Н. А. Мамчева [2 **Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 251]



«Нивхские мотивы», тт. 38-43



Имитация шамланского камлания. Исп. О. Няван, расшифровка и нотация Н. А. Мамчева [2, с. 294].



«Нивхские мотивы», тт. 136-148.



Стремясь сохранить монодийную природу традиционной музыки

коренных малочисленных народов Севера, Пия Сиирала великолепно вводит нивхские темы контрапунктом, избегая при этом использования ярко выраженных гармонических структур. В своей творческой практике она искусно применяет различные технические приемы для стилизации звучания народных смычковых инструментов: *sul tasto*, приемы, направленные на искажение чистого звука струны, удары древком по деревянным частям инструмента, по струнам ладонью руки, смычковым волокном за подставкой у скрипки и альты, по подгрифнику у виолончели, по подставке у контрабаса, удары по дереву без смычка, игру флажолетов, *pizz. arpeggio* (за подставкой), чередование ударов по струнам левой рукой и по дереву правой.

Значительны особые авторские метроритмические решения и указания характера исполнения. Так, размер 11/8 композитором трактуется как исполнение 5/4+1/8, размер **C** как 5/8+3/8, 17/16 как 2/4+1/16+2/4 и т.д. Обращают на себя внимание такие ремарки как *rubato* (свободно) и *ad libitum* (насколько возможно). Все современные звукоизобразительные техники и приемы, авторские указания направлены на воплощение архаического колорита.

Порядок проведения фольклорных мотивов обусловлен логикой образного воплощения. Условно выделяются несколько разделов. Так, *первая часть* (тт. 1-36) представляет собой лирический зачин, в основе него – лирические любовные песни алхтунды. В *следующем разделе* (тт. 37-77) «повествование» о быте и традиционном укладе жизни нивхов. Здесь доминируют «ударные» (имитирующие тынрын, музыкальное бревно, бубен), а мелодические контуры исполняются лишь одним смычковым инструментом. В основе этой части – обрядовые ритмоформулы главного нивхского праздника – медвежьего, инструментальные наигрыши внеобрядовых жанров, имитирующих традиционные музыкальные инструменты (музыкальное бревно, пиколютню), звукоподражания животных и птиц, мотивы, связанные с художественной сферой жизни. *Третий раздел* (тт. 78-117), живописует духовную жизнь языком шаманских песнопений. В его основе – имитации песнопений легендарных нивхских проводников духов шаманки Накамура и амурчанина Одрайна. Примечательно, что П. Сиирала использует записи его напевов, сделанные в 1910 году Л. Я. Штернбергом на восковых валиках. Напевы Одрайна в партии контрабаса воплощают традиционное мужское пение. В ритуальные мотивы Зои Агнюн четвертого раздела (тт. 118-148) проникают диссонантные интонации, усиливается напряженность звучания, нарастает тревожность. Так автор языком шаманов рассказывает об

экологической катастрофе, свидетелем которой ей пришлось поневоле быть: в свою первую поездку на Сахалин Пия Сиирала стала очевидцем технологического уничтожения естественного ареала обитания коренных малочисленных народов Севера, живущих в единстве и гармонией с Природой. *Завершающее построение* (тт. 149-156) возвращает нас в область лирики, воссоздавая образный строй начального раздела. Сочинение заканчивается напевом «Девушка и кукушка», в дальнейшем изложенным в аутентичной записи Лидии Мувчик.

Так возникает органичная по логике развития и образному содержанию композиция – репризная многочастная контрастно-составная форма. Имея образный, тематический, темповый и метрический контрасты, разделы-части объединены логикой сюжетного развития, непрерывным переходом между разделами, схожими интонационно и тематически. Все это придает композиции стройность, завершенность, музыка как бы зарождается из тишины, из порывов ветра и растворяется в арктическом пейзаже.

Музыкальный материал развивается путем фактурного крещендирования. Из монодийной песни-источника возникает сонорное полотно, основанное на яркой игре тембров и тональных нюансов, передающих особую атмосферу северного пейзажа.

Здесь применяется оригинальный метод, при котором запись исполнения традиционной музыки ее носителем используется в концертном исполнении. Здесь можно вспомнить схожие приемы записи пения птиц О. Мессиана или магнитофонной записи урбанистических шумов Ц. Когоутека. Очевидно, что Пия Сиирала подходит к работе с источником максимально бережно, стремясь сохранить подлинность пения носителя фольклора, не добавляя, не приукрашивая его, позволяя ему почти solely звучать. Чтобы передать красоту этой темы, композитор ее сначала многократно повторяет, варьируя и исследуя все ее потенциальные возможности, затем динамизирует в центральной части.

В работе с традиционным музыкальным материалом Пия Сиирала стремится максимально точно и бережно воспроизвести аутентичный напев, не исказив облик уникального этнического фольклора. Она использует такие приемы, как стилизация, сонорное обрамление монодийного напева, используя для этого нетемперированный инструмент – скрипку – и ее технические возможности «зонности» звукоизвлечения.

Вместе с тем, композиция П. Сииралы – это степень проникновения

и отражения ее личного восприятия глубин архаичного мелоса. Она словно проникла в суть этой культуры, почувствовала ее душу. В сочинениях финской скрипачки ощущается взгляд «изнутри», словно музыкант на какое-то время стала частью древнего этноса.

Примечания:

1. Бахтина, З. В. Адыгея в академическом композиторском творчестве XIX – начала XXI века: темы, образы, поэтика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бахтина Зарета Вахтангиевна. – Краснодар: КГИК, 2021. – 212 с.
2. Мамчева, Н. А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов / ответственный редактор Т. П. Роон. – Южно-Сахалинск : Сахалинская областная типография, 2012. – 388 с.
3. Пия Сиирала: персональная страница докторанта. – URL: <https://www.uniarts.fi/en/people/pia-siirala/> (дата обращения: 19.03.2022).
4. Сиирала, П. Аспекты прослушивания музыки коренных малочисленных народов Чукотки. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5ac690d8f0317343e9d4e168> (дата обращения: 23.10.2021).
5. Тихие песни предков: сборник песенного фольклора нивхов / редактор-составитель Н. А. Мамчева. – Южно-Сахалинск: Сахалинское книжное изд., 2007. – 70 с.
6. Шапран, А. Пия. Что происходит сегодня с традиционной певческой культурой северных народов : репортаж. // Les.Media. – 2018. – URL: <https://les.media/articles/399751-piya> (дата обращения 19.08.2021).

Сюз Цзе
(Беларусь, Минск)

ОБРАЗ БЛАГОРОДНОГО ВОИНА В СПЕКТАКЛЯХ БЕЛОРУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Аннотация. В статье представлен обзор белорусского оперного и балетного репертуара XX – начала XXI века героической и военной тематики. Рассматривается образ благородного воина на примере знаковых произведений белорусского музыкального театра – оперы «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого и балета «Альпийская баллада» Е. Глебова. Отмечаются национальные особенности воплощения образа благородного воина – лиризм, динамическое развитие образа, принадлежность к народу, подчеркнутая средствами музыкальной выразительности.

Ключевые слова: образ, благородный воин, герой, белорусский музыкальный театр, опера, балет, «Михась Подгорный», «Альпийская баллада».

Xue Jie
(Belarus, Minsk)

THE IMAGE OF A NOBLE WARRIOR IN THE PERFORMANCES OF THE BELARUSIAN MUSICAL THEATER

Abstract. The article presents an overview of the Belarusian opera and ballet repertoire of the XX – early XXI century with heroic and military themes. The image of a noble warrior is considered on the example of the iconic works of the Belarusian musical theater – the opera "Mikhas Podgorny" by E. Tikotsky and the ballet "Alpine Ballad" by E. Glebov. The national peculiarities of the embodiment of the image of a noble warrior are noted – lyricism, dynamic development of the image, belonging to the people, emphasized by means of musical characteristics.

Keywords: image, noble warrior, hero, Belarusian musical theater, opera, ballet, "Mikhas Podgorny", "Alpine Ballad"

Образ благородного воина нашел отражение в белорусском музыкально-театральном искусстве. В белорусской культуре военная тема занимает особое место, поскольку история Беларуси наполнена драматическими эпизодами борьбы за свободу и независимость. Образы воинов-героев широко представлены в белорусской музыке, особенно в таких монументальных жанрах, как опера и балет.

Исследование особенностей воплощения образа благородного воина в театральных жанрах музыкального искусства позволяет раскрыть их художественные достоинства и этический потенциал. В данной статье мы рассматриваем некоторые национально-специфические черты отражения героической образности на материале оперного и балетного искусства Беларуси XX – начала XXI века.

Образы благородных воинов, представленные в белорусском музыкальном театре, отражают различные эпизоды освободительной борьбы в истории Беларуси. Опера А. Богатырева «У пушчах Палесся» по повести Якуба Коласа «Дрыгва», поставленная в 1939 году, посвящена героической борьбе белорусского крестьянства против польской интервенции во время гражданской войны. Образ деда Тараса, прототипом которого является реальный герой, дед Талаш, раскрывается постепенно от личных переживаний к осознанию важности совместной борьбы за Родину.

Наиболее масштабное воплощение в белорусском музыкальном театре середины XX века получает тема Великой Отечественной войны.

Как отмечает В. Яконюк, «палитра эстетического воплощения военной тематики в творчестве белорусских композиторов весьма разнообразна» [1, с. 28]. Партизанской борьбе во время войны посвящена опера Е. Тикоцкого «Алеся» (в позднейшей редакции «Дзяўчына з Палесся»). Опера, поставленная в 1944 году, рассказывала о партизанском подрывном отряде под руководством отважной девушки. Реальный исторический персонаж, подпольщик Константин Заслонов, становится прототипом героя оперы «Андрэй Касценя» Н. Аладова, написанной в 1948 году. С позиций гуманизма и ценности человеческой жизни тема войны освещается в произведениях на сюжеты Василя Быкова, например, в балете «Альпийская баллада» (1966).

В ряде произведений оперного и балетного жанра намечается тенденция к более многогранному воплощению героических образов – как, например, балет «После бала» (1971) Г. Вагнера по рассказу Л. Толстого, раскрывает противоречивую динамику образа Полковника.

Начиная с последней четверти XX века? в произведениях для музыкального театра происходит расширение исторической перспективы. Историко-романтическое направление представлено в музыкальном театре этого периода образами героев В. Короткевича: в опере «Сівая легенда» Д. Смольского (1978) и «Дзікае паляванне» В. Солтана (1989). Мудрость, мужество, моральная чистота выдающихся исторических персонажей запечатлены в балетах «Страсти» («Рогнеда») А. Мдивани (1995), «Князь Витовт» (2013) В. Кузнецова (2023).

В качестве эталонного воплощения образа благородного воина в белорусском музыкальном театре можно назвать главного героя оперы Е. Тикоцкого «Михась Подгорный» на либретто П. Бровки. «Михась Подгорный» – первая белорусская профессиональная опера, постановкой которой в 1939 году было отмечено открытие нового здания оперного театра в Минске. А. Лисова отмечает, что появление масштабного оперного произведения на историческую тему из славного прошлого страны является свидетельством зрелости национальной музыкальной культуры и «с древних времен остается обязательным символом величия государства» [2, с. 74].

Опера показывает эволюцию образа Михася: в начале он запуган и обездолен, не решается отстаивать свое счастье, в конце – становится ярким революционером, призывающим товарищей к борьбе. Музыкальная характеристика образа отражает эту трансформацию. Начальный лейтмотив Михася основан на интонациях народной песни «Ты, чырвоная каліна», звучащей печально и обреченно. По мере изменения сознания героя, его образ раскрывается в песне «Няхай сабе пойдзем мы

ўсе у салдаты», наполненной призывными интонациями, маршевым ритмом, близким по характеру советским массовым песням. Песня звучит в сопровождении хора, что подчеркивает единство героя с народом.

Яркое воплощение образ советского воина получил в балете Е. Глебова «Альпийская баллада» по мотивам повести Василя Быкова, поставленном в 1966 году. Это первый белорусский балет о событиях Великой Отечественной войны. В основе сюжета – история о бегстве из лагеря советского солдата Ивана и итальянской девушки Джулии, их любовь и гибель от рук фашистов. В балете «Альпийская баллада» раскрывается величие человеческого духа, стремление героев к любви и свободе.

Балет состоит из трех сцен – «Побег», «Перевал», «Любовь», – объединенных системой лейтмотивов и сквозным симфоническим развитием. В. Гудей-Каштальян определяет «Альпийскую балладу» как «первый собственно симфонический балет в национальном музыкально-театральном искусстве» [3, с. 595].

Главный герой Иван охарактеризован в первой части монологом, где звучит характеризующая его тема – активная, напряженная, с диссонантными ходами и сбивчивым ритмом. Во второй части тема Ивана контрапунктически сталкивается с темой фашистского марша, а ее кульминационное проведение приходится на момент гибели героя.

Другая интонационно-тематическая характеристика Ивана связана с образом Родины и также появляется в драматически напряженных моментах действия. В завершении балета эта тема звучит у хора без слов, а затем у медных духовых инструментов, прославляя подвиг советского солдата и подчеркивая его принадлежность к народу.

Таким образом, в музыкальной характеристике Ивана его образ раскрывается в динамике, подчеркиваются такие черты героя, как мужество, активность, и, вместе с тем, душевность, лиризм, чистота чувства. Выделяя лирическую проникновенность героических образов в белорусской музыке, В. Яконюк подчеркивает, что «музыкальные образы, созданные в манере сопоставления, казалось бы, несопоставимого, лирики и трагедии, обладают огромной силой эмоционального воздействия» [1, с. 28].

Обзор произведений, воплощающих образ благородных воинов в белорусском музыкальном театре, позволяет сделать следующие *выводы*. Образы героев, представленные в операх и балетах, связаны с отражением различных эпизодов освободительной борьбы в истории Беларуси и часто имеют реальные прототипы. В крупных музыкально-

театральных произведениях образы воинов становятся обобщающим воплощением мужества, отваги, мудрости, душевной чистоты и глубины чувств, создавая, по определению А. Лисовой, “не историю в музыке, а, скорее, миф об истории” [2, с. 77].

Характерной национальной особенностью воплощения образов благородных героев в белорусском музыкальном театре является лиризм, сочетание трагического и романтического, показ подвига воина в неразрывной связи с любовной линией, его лирическими чувствами. Еще одной важной чертой является то, что в белорусских операх и балетах музыкальные характеристики благородных героев-воинов часто имеют в основе народно-песенные интонации, отражая их принадлежность к народу и патриотический характер их подвигов.

Примечания:

1. Яконюк, В. Л. Эстетика героического. О белорусской музыке на тему Великой Отечественной войны / В. Л. Яконюк // Культура. Наука. Творчество : XIV Международная научно-практическая конференция, посвященная 75-летию Великой Победы и 45-летию Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 14 мая 2020 года / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2020. – С. 26-29.
2. Лисова, А. В. Историческая тема в белорусской опере и балете / А. В. Лисова // Культура. Наука. Творчество: XIV Международная научно-практическая конференция, посвященная 75-летию Великой Победы и 45-летию Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 14 мая 2020 года / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2020. – С. 74-78.
3. Гудзей-Каштальян В.Р. Беларускі балет: кампазітарская творчасць // Беларусы. Т. 11. Музыка / Т.Варфаламеева [і інш.]; навук. Рэд. А.І. Лакотка; Нац. Акад. Навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – С. 594-625.

*Трубицина Юлия Юрьевна
(Россия, Краснодар)*

**КАНОНИЧЕСКИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫЕ ТЕКСТЫ
В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
(на примере хорового сочинения С. В. Алиманова
«Яко венцем пресветлым»)**

Аннотация. Статья посвящена композиторскому творчеству Сергея Владимировича Алиманова. Подробно рассмотрено хоровое произведение автора на канонический богослужебный текст «Яко венцем пресветлым» в честь праздников Ризоположения, положения Пояса и Покрова Пресвятой Богородицы. Автор статьи приходит к выводу, что в данном сочинении во многом представлены характерные черты композиторского стиля С. В. Алиманова.

Ключевые слова. Сергей Владимирович Алиманов, современное композиторское творчество, хоровая музыка, славник «Яко венцем пресветлым», Богородичные праздники.

*Trubitsina Yulia Yu.
(Russia, Krasnodar)*

**CANONICAL LITURGICAL TEXTS IN MODERN COMPOSITION
(using the example of a choral composition by S. V. Alimanov
“Like a crown of light”)**

Abstract. The article is devoted to the compositional work of Sergei V. Alimanov. The author's choral work on the canonical liturgical text "Like the crown of the Most Holy" in honor of the holidays of the Sacrament, the position of the Belt and the Intercession of the Most Holy Theotokos is considered in detail. The author of the article comes to the conclusion that this work largely presents the characteristic features of S. V. Alimanov's compositional style.

Keywords: Sergey V. Alimanov, contemporary compositional work, choral music, slavnik "Like the crown of the Most Holy", Theotokos holidays.

Преломление музыкального мышления и пришедший на смену распевности древнерусской гимнографии «принцип концерта», привел

к существенной утрате иконно русской церковно-певческой культуры. Устная трансмиссия, нарушенная в XVII веке в традиционной музыкальной культуре Руси, привела богослужение современности к утрате целеполагающего компонента Церковного священнодействия с его молитвенным «сверхзначением» – «небесного ангельского пения».

Именно поэтому интерес к древним гимнографическим текстам сегодня небывалым образом возрастает. Особенно в части современного преломления богослужebных текстов, некогда существовавших в древнерусских певческих источниках, и появившихся в творчестве композиторов в постсоветское время в весьма непростых социокультурных условиях. Процесс возвращения верующих в лоно Церкви в постсоветский период происходил на фоне разрушительных сил государственных преобразований. В это время жизнь обычного человека разделилась на «до» и «после», рухнули все мечты в коммунистические идеалы и, соответственно, возникла потребность в адаптации к современной действительности. Именно в это время двери храмов открываются, и начинается активное взаимодействие Церкви и общества. Ограниченная в своих правах в советскую эпоху Русская Православная церковь (далее РЦП), в XX столетии восстанавливает свое влияние и активно интегрирует в современную действительность.

Восстанавливая «законные» права и ряд своих традиционных социальных функций, РЦП не могла оставить в стороне культовые искусства. *Духовно-религиозное возрождение*, которое самым жестким образом купировалось в эпоху «сталинизма», находит во второй половине XX столетия свое воплощение в литературе, кинематографии, музыкальном искусстве, философии и т.д.

Сложный период в истории нашей страны, а именно – распад Советского Союза, сохранившийся в памяти многих людей, как крах и отрицание прошлых идеалов, ознаменован поиском новых жизненных убеждений. Безусловно, именно христианские догматы, имеющие глубокие корни русской религиозной идентичности, пришли на смену социализму.

В 90-е гг. XX столетия существенно увеличивается число церковных композиторов. Это время характеризуется небывалым интересом и развитием авторской музыки на канонические тексты. Однако, с 2000-х гг. происходит усиленная работа над качеством звучащего репертуара в Церкви. В связи с огромным всплеском композиторской деятельности и борьбой с «дилетантщиной», церковные хоры стали тщательнее относиться к отбору песнопений, минимизировав творческие

эксперименты. Сегодня авторов, создающих церковные песнопения, можно условно сгруппировать по тому принципу, который они избирают для музыкального прочтения канонических богослужебных текстов, как «радикально обновленческий», так и «принципиально традиционный».

Традиционное определяется авторами как опора на Свято-Троицкую монастырскую традицию (С. Трубачев, М. Мормыль); также авторы берут за основу музыку эпохи классицизма (М. Березовский, Д. Бортнянский, С. Дегтярев, Ф. Львов), романтизма (А. Архангельский, А. Лирин, Г. Орлов) [Об этом подробнее см.: 5, с. 171-180]. Образцами для подражания направления оказывается стилистика сочинений А. Архангельского, П. Чеснокова, А. Кастаньского, А. Никольского.

Композиторы, стремящиеся к индивидуальному, оригинальному прочтению, все чаще обращаются к новым веяниям в современной духовной музыке, пишут произведения лирико-сентиментального плана, «интимный» характер которых отражает проникновение средств художественной выразительности, свойственных современным песням (И. Денисова, А. Гринченко, Ю. Томчак).

С. В. Алиманов – современный кубанский композитор, в творческом портфеле которого существует достаточно большое количество вокально-хоровых произведений. Профессиональный путь будущего композитора начался в далеком 1980 году на дирижёрско-хоровом отделении Октябрьского музыкального училища, а затем продолжился в 1984 году в Казанской государственной консерватории. На протяжении всей своей поразительно многогранной творческой карьеры композитор совмещает как работу на клавишных в группе «Рок-сервис», так и с 1999 года сотрудничает с радио и телевизионными компаниями («Хит-FM», «Русское радио», «Авторadio», «Европа плюс», «СТС-Тихорецк», «ГНТ-Тихорецк», «ТВЦ-Тихорецк»). Композитор активно работает с талантливыми музыкантами: Сергей Отяковский (контрабасист, бас-гитарист, продюсер звукозаписывающей «Студии Звёзд»), Константин Совит (тенор, солист оперетты), Алексей Кутуков (солист ансамбля «Цыганское ревю»), Эльмира Отяковская (кандидат педагогических наук, пианистка, композитор, поэтесса) и др.

Параллельно сосуществуя в столь разнообразной жизнеутверждающей деятельности и клиросном послушании, композитор реализует себя в широком стилистическом многообразии, по словам самого автора, среди сочинений С. В. Алиманова встречаются и духовные сочинения *a cappella* (в том числе на канонические тексты), романсы, песни (поп-фолк, хип-хоп, поп-рок, ритм-энд-блюз, джаз-рок,

рок-н-ролл, шансон, кантри, блюз и др.), и инструментальная музыка (фьюжн, классические стилизации, поп, рэгги, этно)²².

Невероятным образом, совмещая академическую базу и столь широкое стилевое многообразие, композиторское творчество Сергея Алиманова становится все более узнаваемо и по достоинству отмечено современниками, вот что публикует композитор Константин Туев о его творчестве: « <...> Творчество Сергея Алиманова показывает нам вариант, при котором гармонические краски, существующие, как-будто за рамках церковной традиции, оказывается, прекрасно в неё вписывается – если сама интонация церковная, а сам автор давно погружен в церковно-певческий стиль. А почему, собственно, автор должен стесняться современного музыкального языка? Бортнянский, Ведаль, Дегтярев говорили же на языке своей эпохи, Архангельский – на языке своей. В наше время, когда стилей и направлений в церковном пении много – почему бы не попробовать высказаться на языке нынешних веков? <...>»²³

В 2023 году композитор сочиняет хоровые произведения на тексты славников из служб в честь Священных Реликвий Пресвятой Богородицы – «Яко венцем пресветлым» и «Смысл очистивше», относящиеся к жанру хорового романса. Он наиболее ярко представлен в творчестве П. Г. Чеснокова. Он занимает определенное место в чинопоследовании и включается, в основном, в момент исполнения Сугубой ектении.

Сугубая ектения играет особую роль во всем Богослужении, так как именно в данной части Богослужения происходит чтение поданных прихожанами записок о здравии и об упокоении священником, где не только происходит участие верующих в молитве, но и поминаются имена ныне живущих и усопших. Это наиболее интимный и личный молитвенный момент, призыв верующих к участию в сугубо личной и, одновременно, соборной молитве. В силу отражения столь тонкого лирико-психологического содержания (в большей степени свойственного светской музыке), Сугубые ектении нередко исполняются сольно.

Именно такие небольшие хоровые миниатюры породили в

²² См. интервью Сергея Алиманова на странице Vk «Библиотека регента» от 10 февраля 2022 года. Электронный ресурс: https://vk.com/wall-33648585_2294679

²³ Данный пост опубликован в социальной сети Vk, на личной странице композитора Константина Туева от 18 декабря 2023 года. Электронный ресурс: https://vk.com/wall6151431_7961

дальнейшем достаточно протяженные сольные построения, например, наиболее ярко это представлено в таких хоровых произведениях, как «Тебе поем» С. В. Рахманинова в Евхаристическом каноне (soprano-соло), «Ангел вопияше» П. Г. Чеснокова (soprano-соло или tenor-соло), «Утверди Боже» А. М. Косолапова (исполняется в завершении Всенощного бдения: bass-соло). Включение хоровых сочинений с ярко выраженными сольными фрагментами имеет достаточно широкое распространение в Литургической практике, в связи с чем совершенно логично появление такого рода сочинений в творчестве современных композиторов.

Хоровое сочинение С. В. Алиманова на текст стихир «Яко венцем пресветлым» в честь праздника Покрова Пресвятой Богородицы, отражает традиции композиторской школы П. Г. Чеснокова, где широко распространены романсовые интонации: секстовые, квинтовые ходы с заполнением. Однако в данном сочинении музыкальный язык песнопения содержит средства музыкальной выразительности, свойственные современной массовой песне. Это связано, прежде всего, с разносторонней композиторской деятельностью автора. С. В. Алиманов помимо активной работы над сочинениями для Церкви пишет музыку светских жанров, в том числе романсы и паралитургические сочинения. Его авторству принадлежит широко известный кант Пресвятой Богородице «Богородица милосердная» лирико-сентиментального содержания. Также композитор активно работает в проектной деятельности, в том числе в период Пандемии в 2020 году им разработан проект «Виртуальные хоры». Несомненно, столь активная и разноплановая деятельность существенным образом влияет на все композиторское творчество С. В. Алиманова.

Песнопение «Яко венцем пресветлым» написано для солиста и хора, представленного вокализом. Как сам автор указывает, изначально данное сочинение планировалось в сопровождении исона (одного голоса и солиста). Что особенно важно в образном содержании данного сочинения, в партии tenor-соло заключен сам поэтический текст, а 4-х голосный состав хора отсвечивает оттенки трагизма, покаяния и последующего исцеления, заключенные в молитве.

В целом данная эмоционально-образная сфера свойственна сочинениям для Церкви наших современников постсоветского периода. Этот период, характеризующийся отменой и преследованием православного христианства, породил своего рода чувство вины, поэтому очень часто, обращаясь к богослужебному тексту, композитор воплощает искупление посредством музыкального языка. Очень часто

молитвенное устройство этих песнопений становится гораздо мрачнее, напряженнее, драматичнее, чем это предполагается, например, по Толковому Типикону (М. Скабаллановича).

Стихира А. В. Алиманова начинается достаточно спокойно в повествовательном тоне, поскольку здесь в смысловом отношении провозглашается основная идея данного гимна – «Яко венцем пресветлым Пречистая Богородице Покровом Твоим святым Церковь Божия приодеяся».

Первое построение (8 тактов) изложено в тональности *d-moll* и представляет собой расширенный кадансовый оборот. С фразы «И светится радуящаяся днесь» начинается развитие основной мысли, в связи с чем меняется изначально спокойное эмоциональное состояние (см. такты 9-10 пример 1).

На смену степенного изложения интонации приходит активизация темпа, а также возникает целый ряд гармонических последовательностей. Более динамичной становится ритмическая основа мелодии (tenor-соло), она начинает дробиться, возникают цезуры, за счет чего максимально выделяются и конкретизируются наиболее важные смысловые поэтические фрагменты, например «Вопиючи тебе» (см. такт 15 пример 1).

Наибольшей экспрессивности музыкальный язык автора достигает на словах «Радуйся, одеяние честное», ярко представленный гармониями двойной доминанты, эллиптическими оборотами и т.д. В третьем и четвертом построениях – «Радуйся едино славы совершение и вечное веселие», «Радуйся к Тебе притекающим, пристанище и избавление, и спасение наше» происходит трансформация образного состояния.

Пример 1

Соло

Я - ко ве-нцем пре - све - тлым, Все - чи - ста - я Бо - го - ро - ди - це, По -

С. А.

Т. Б.

Музыкальный пример 1 представляет собой фрагмент из восьми тактов. Он написан в тональности *d-moll* (два знака диэза) и метре 3/4. Вверху показана мелодия для голоса (Соло), с русскими текстами: «Я - ко ве-нцем пре - све - тлым, Все - чи - ста - я Бо - го - ро - ди - це, По -». Ниже приведены аккомпанементы для фортепиано: С. А. (верхняя часть) и Т. Б. (нижняя часть). В начале мелодия спокойная, но с течением времени становится более динамичной и ритмически сложной, что соответствует описанию в тексте.

6

кро - вом Тво-им че - стным Це-рковь Бо-жи-а при-о-де-а - са и

Алла

10

све - ти-тса, ра - дѣ - ю - щи - са, днесь, и та - йно ли - ко - вствѣ - ет, Алла

Алла Алла

14

ды - чи - це, во - ни - ю - щи Те - бе: ра - дѣ - и - са, о - де - л - ни - е че -

ра - дѣ - и - са,

В самом начале (первой части) – это лирико-сентиментальное состояние, состояние «радостопечалия», упоминаемое регентом Киево-Печерской Лавры М. С. Литвиненко, поясняющего неоднозначность эмоционального состояния песнопений²⁴. Не существует в православной традиции однозначной радости и однозначной печали, любое состояние всегда включает в себе двойственный характер. Если это Рождество, мы одновременно испытываем радость праздника и скорбь о грядущих событиях, если это Успение Пресвятой Богородицы, мы печалимся, но

²⁴ «С усилием держи блаженное радостопечалие святого умиления, и не преставай упражняться в сем делании, пока оно не поставит тебя выше всего земного и представит чистым Христу», – призывает прп. Иоанн Лествичник. Иоанн. 1894: 77.

знаем, что впоследствии Она воссоединится с Сыном, что отражено также и в иконографическом творчестве, где Ее душа в белых пеленах находится в руках Спасителя и т.д.

Эмоциональное состояние в каждом последующем построении трансформируется в более напряженное, которое можно условно определить как «истовое моление», и, в конечном итоге, уже к заключительной части преобразуется до лучезарного и гимнически светлого образа. Здесь используется целый ряд мажорных трезвучий, свойственных скорее светской песенной культуре XX столетия, однако, в русле композиторского стиля самого автора, данный прием вполне закономерен.

Завершение в мажорной тональности – это принципиально важный момент. Помимо самого ладового наклонения, в одной из редакций автор завершает сочинение в ликующем *Ре мажоре*, свойственном западноевропейским духовным сочинениям на тексты «Аллилуия» (Г. Ф. Гендель), «Gloria» (В. Моцарт, А. Вивальди), эта тональность несет в себе особую семантическую нагрузку, символизирующую божественный свет. В другой редакции (для высокого голоса) завершение в *Фа-диез мажоре* еще более сияюще. На наш взгляд, такие решения были приняты неслучайно, все развитие повествования хоровой миниатюры направлено от сосредоточенно-сурового состояния к постепенному просветлению и лирико-экстатическому восклицанию: «Радуйся!». Достигается это за счет расширения диапазона, перехода от кантилены и речевых интонаций к экстатическому состоянию. Очевидна проникновенно-лирическая трактовка жанра хорового романса, глубоко личное отношение композитора к тексту.

Современное и невероятно живое прочтение гимна из служб в честь Священных реликвий Девы Марии демонстрирует в своей хоровой миниатюре С. В. Алиманов. Если мы обратим внимание на ретроспективу данного гимнографического текста, и его реализацию вплоть до XX вв. посредством распева, очевидным образом можно сделать вывод, что данное сочинение Сергея Владимировича несет в себе чрезвычайно важную миссионерскую роль для нынешнего Богослужения. Ведь «только гармоничное многоголосие как чистое средство прославления Создателя и может принести человек Богу за певческий дар»²⁵. Все острее встает вопрос приобщения современного человека к богослужению посредством роли слова, заключенного в

²⁵ Литвиненко М. С. Регент: воспоминания и размышления// Регентское дело. – 2008 – № 6. – С.55-64. (с. 63).

древнейшем предании и обрамлении его в максимально понятное образное состояние. При этом современные композиторы озадачены рядом сложных задач в работе с каноническими текстами. С одной стороны, заключающиеся, в данном случае, в сохранении генетической составляющей, которая проявляется на уровне преемственности слова, а также ярко выраженной распевности на фоне хорового исона, с другой – в хитросплетении свободного авторского видения и служения высокому образу Божественной благодати.

Примечания:

1. Гарднер, И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 1. – М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. – 530 с.
2. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М. Изд-во ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
3. Плотникова, Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория: автореф. дис. ...докт. иск. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. – 47 с.
4. Рамазанова, Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве: автореф. дис. ...докт. иск. – СПб.: Отдел рукописей Российской на, 2004. – 40 с.
5. Трубицина, Ю. Ю. Славники «Яко венцем» и «Смысл очистивши» из служб в честь священных реликвий Девы Марии в древнерусской традиции // Христианство и музыкальное искусство: монография / ред.-сост. С.И. Хватова. – Краснодар-Майкоп: Изд-во Магарин О.Г., 2021. – С. 118-243.
6. Хватова, С. И. Православная певческая традиция на на рубеже XX-XXI столетий: монография. – Майкоп: ИП О.Г. Магарин, 2011. – 416 с.

***Хамикоева Светлана Руслановна
(Россия, Владикавказ)***

В. ХОДОШ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХОРОВОГО ЦИКЛА НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ²⁶

Аннотация. Центральное место в творчестве В. С. Ходоша занимает хоровая музыка. Для своего первого хорового цикла он избрал стихотворения М. И. Цветаевой, которые еще не служили источником хоровых текстов других композиторов. Ходош, увидев в них глубину и многослойность содержания, обилие метафор и символов, решил

²⁶ В данной статье были частично задействованы материалы нашей выпускной квалификационной работы, размещенной сейчас на сайте Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова. – URL: <https://drive.google.com/file/d/1Xc5aBW8bO QVLoXDNjHFZ7mx7 VVQIoaDz/view?usp=sharing>

собрать самобытные самостоятельные стихи в единый комплекс, объединенный художественным замыслом.

Композиционные и драматургические принципы цикла, соотношение музыкального и поэтического языка, театральность и картинность музыкального языка в соотношении с литературным – главные аспекты, выявляемые в данной статье.

Ключевые слова: Виталий Ходош, Марина Цветаева, хоровой цикл, поэтическое слово и музыка, особенности цикла, драматургия цикла.

*Khamikoeva Svetlana R.
(Russia, Vladikavkaz)*

V. KHODOSH: COMPOSITION AND DRAMATURGICAL PRINCIPLES OF THE CHORAL CYCLE ON THE POEMS OF M. TSVETAeva

Abstract. Choral music occupies a central place in the work of V. S. Khodosh. For his first choral cycle, he chose poems by M. I. Tsvetaeva, which had not yet served as a source for choral texts by other composers. Khodosh, seeing in them the depth and multi-layered content, the abundance of metaphors and symbols, decided to collect the original independent poems into a single complex, united by an artistic concept.

The compositional and dramatic principles of the cycle, the relationship between musical and poetic language, the theatricality and picturesqueness of the musical language in relation to the literary language are the main aspects identified in this article.

Keywords: Vitaly Khodosh, Marina Tsvetaeva, choral cycle, poetic word and music, features of the cycle, dramaturgy of the cycle.

Виталий Ходош – талантливый, яркий и самобытный композитор, который, опираясь на уже устоявшиеся разнообразные традиции, профессионально вносил современные, новые и свежие черты индивидуального авторского стиля в привычные слушателям жанры: симфонию, оперу и оперетту, инструментальный концерт и фортепианное трио, вокальную миниатюру и, несомненно, хоровой цикл.

Таким получился и самый ранний хоровой цикл «Пять стихотворений на стихи Марины Цветаевой», ставший, по словам критиков, поистине русским.

Стихи Цветаевой, использованные в данном цикле, тематически не связаны друг с другом, более того, они взяты из разных поэтических сборников, и каждый из них говорит о чем-то личном и индивидуальном, но все они полны широкой метафоры, глубиной и многогранностью смысла. Композитор мастерски подобрал стихотворения, красочно и насыщенно обрисовывающие пейзажные и бытовые образы, и смог сочетать несочетаемое. В. С. Ходош устанавливает между стихотворениями тонкие ассоциативные связи. Композитора привлекает подтекст поэтических источников, который определяет музыкальную структуру и развитие произведения. Это порождает второй план – психологический «комментарий», без которого цикл потерял бы свою многомерность и философичность. Цельность и единство дополняются размышлениями о глубине, мудрости и вечных вопросах о смысле жизни, любви, смерти и бессмертии. Поэтические мотивы и приемы выступают в качестве элементов, связывающих стихотворения воедино.

Например, номера «Цыганская свадьба» и «Кто спит по ночам?» содержат контрастные образы ночи, которые появились в раннем творчестве поэтессы, где в первом – «ночь» выступает периодом приключений, полных романтики, во втором же – временем для раздумий о жизненной стезе.

Стихотворения «Русской ржи от меня поклон», «Два дерева» и «Полюбил богатый – бедную» связаны главным и характерным для всего цветаевского творчества мотивом любви: любви к Родине – в первом сочинении, любви, сотворившей гармоничный союз мужчины и женщины, но трагически не реальной – во втором, а в третьем – любовь видится разрушающим фактором.

Ходош отметил, что отличается поэзия Цветаевой умением отождествлять художественную лирику с собственной личностью. А любовь была для нее «всепоглощающим чувством», выступившим в главной роли ее творчества [3, с. 82].

Ещё одним заметным аспектом в творчестве М. И. Цветаевой было наличие мотивов одиночества, трагедии и неизбежности любви. Эти темы нашли отражение в её стихах, богатых душевными конфликтами и драмами.

Всем стихам М. И. Цветаевой присущ афористически-лаконичный стиль, выраженный через броский и отрывистый ритм. Л. С. Корчикова назвала стиль ее стихосложения «рубленной строкой», а также подметила, что поэтесса часто использует для создания рифмы и стиха в своих ранних сочинениях тире как графически обозначенную

глубокую паузу. Оно используется, чтобы передать риторически сильные эмоции и переживания, делая тишину «звучащей». [2, с. 134-136]

Формируя цикл через поэтические тексты, композитор создает свою философскую концепцию через размышления об ее временности, любви к родине, постижении вечности любви. Ходош намеренно не дал хоровому циклу программное название, таким образом, включая интерпретатора к активному осмыслению драматургии цикла.

№1 – «Русской ржи от меня поклон» – стихотворение написано М. И. Цветаевой в Праге, в 1925 году, где она грезилась по родной земле (Его адресат Б. Пастернак)²⁷. Композитор использует текст полностью.

С жанровой точки зрения – это лирическое признание, где важное место отводится переживаниям самого героя. В контексте воспоминаний о Родине возникает образ человека с его размышлениями о вечном. Для усиления смысло-эмоциональной глубины стихотворения Ходош решает написать музыку, близкую к жанру русской протяжной песни. Композитор обращается к жанровым корням, тесно соответствующим вербальному тексту поэта, где используются выражения из народной речи, такие как «баба застится» и «погудка». Это создает органичную связь между музыкой и словом, придавая произведению естественный национальный колорит.

Номер написан в строфической (куплетно-вариационной) форме с заключением.

1-ый период (1-8 тт.) состоит из 3-х предложений (2+4+2 тт.), период квадратный, незамкнутый, модулирующий в *e-moll*.

2-ой период (9-19 тт.) состоит из 3-х предложений (2+4+5 тт.), неквадратный, несимметричный, модулирующий в *d-moll*, незамкнутый. Основан на теме 1 периода, в вариативном развитии. 3-е предложение – связка с заключением. Заключение (20-26 тт.) – предложение, основанное на элементах мотива основной темы.

Стиль письма – подголосочная полифония. Начальная тема звучит у теноров в размере 7/4 на фоне басового бурдона, звучащем практически все произведение, что характерно для народной песни.

№2 – «Цыганская свадьба» – яркая и живописная картина в открыто-театральном ключе, наполненная неукротимой радостной энергией, пылающим огнем и страстным настроением общего праздника. В этой сцене можно отчетливо почувствовать восторженные

²⁷ Прочитав в 1921 году цветаевские «Вёрсты», Пастернак написал Цветаевой письмо. Спустя 35 лет он написал об этом в автобиографии, рассказав о Цветаевой как о гениальном поэте, близком друге души, родном человеке.

возгласы цыган, стремительные прыжки и ритмичное цоканье копыт, а также танцы, мгновенно увлекающие слушателя в вихрь страстей и свободы цыганского духа. Цыганская свадьба становится не только источником реального быта вольных цыган, а символом быстротечности и стремительности самой жизни. С одной стороны, драматургическая функция №2 выделяется ярким контрастом с №1, исходя из другой, она раскрывает глубокую философскую идею всего цикла, связанную с пониманием человеческой земной жизни.

Анализируя особенности хорového письма, стоит обратить внимание на то, как композитор воплощает текст М. И. Цветаевой. В своих стихах поэт использует художественный прием антитезы, усиливающийся за счет использования средств пунктуации. В «Цыганской свадьбе» антитеза строится на игре слов «Князем – цыган! Цыганом – князь!», а далее короткий ряд антонимичных пар: «Шалей и шуб, – / Звон и шорох/ Стали и губ».

Также дано множество звуковых оттенков: гомон гитарный, стук копыт, свист ветра, скрип шелка, звон и шорох стали и т. д., которые В. С. Ходош широко осуществляет с помощью использования приемов звукоизображения: слогов «цок, цок», «гей, гей», приёмов *glissando*, всевозможных акцентов, агогики и различной нюансировки, усиливающих театральность цикла.

Композитор ярко демонстрирует неудержимый порыв, динамичную моторику, стихийность и неукротимый напор музыки в данном номере за счет музыкальной формы и выразительных средств. Выбор пал на куплетно-вариационную форму письма, соединенную со сквозным развитием, придающим особый характер и выразительность.

Схематично всю форму можно представить следующим образом:

Вступление (1 т.)	1 часть (2-13 тт.)	Связка (14 т.)	2 часть (15-20 тт.)	Связка (21 т.)	3 часть (22-33 тт.)	Связка (33-37 тт.)	Заключение (38-41 тт.)
	4 предложения		3 предложения		3 предложения	1 предл.	1 предложение
1 т.	2+2+4+4 тт.	1 т.	2+2+2 тт.	1 т.	4+4+4 тт.	4 т.	4 т.

Важно отметить, что каждое последнее предложение части имеет характер песенного припева «Это цыганская свадьба ...», также все части соединены между собой вставками-связками «Гей!».

№3 – «Два дерева» – по одноименному стихотворению Цветаевой, написанному в 1919 году.

В комментарии к стихотворению (в издании 1965 года) есть такие слова: «Напротив дома № 6 по Борисоглебскому переулку в Москве..., где жила Цветаева до отъезда за границу, росли два старых тополя». Это говорит о том, что стихи автобиографичны. «Не в силах иметь дело с людьми, поэт одушевляет деревья в лесу и находит среди них одновременно и спокойствие духа, и квазичеловеческие драматические события» [1, с. 197].

Эмпатично композитор отнесся к внутреннему миру поэтессы и сформировал аскетичный хоровой монолог-размышление, в котором отражается сосредоточенное и печальное состояние героя цикла. Текст стихотворения воплощен в музыке без редактирования.

Это самый сдержанный номер хорового цикла, написанный в темпе *Andante sostenuto*. В партиях мужских голосов композитор задает монотонный ровный поступенный «шаг»-«прогулку», на которую накладывается звучание соло сопрано, мелодика которого больше похожа на речитацию, впоследствии переходящую из голоса в голос.

Форма этого номера – простая трехчастная репризная форма с контрастной серединой (*Piu mosso*), в которой находится кульминация номера. Последнее предложение расширено.

1 часть – период единого строения (1-12 т.), немодулирующий, замкнутый, имеющий автентическую каденцию.

2 часть (13-30 тт.) – период, имеющий также сквозное развитие, но условно можно разделить на 3 предложения (6+8+4 тт.), модулирующий в *e-moll*, незамкнутый, неквадратный.

3 часть (31-45 тт.) – реприза варьированная. Последние 4 такта (42-45 тт) выполняют роль заключения.

№4 – «Кто спит по ночам?» – стих, входящий в цикл «Бессоница» под №9. В 1916 году в жизни М. И. Цветаевой были частые расставания и разочарования, именно в это время создан цикл. В стихотворении «Кто спит по ночам?» дважды возникает мотив смерти. Об этом не говорится прямо: «Заснёшь – проснёшься ли здесь опять?» (9 т.), «- Не спи! крепись! говорю добром! // А то – вечный сон! а то – вечный дом!» (20-22 тт.)

Глубокая мысль, изложенная в стихотворении, перекликается с евангельским текстом, являясь почти дословной цитатой.

Жизнь закоренелого грешника напоминает состояние глубокого сна, предостерегая, что он может либо пробудиться и приступить к праведной жизни, либо остаться погруженным в несправедливую реальность навсегда. В своих увещеваниях апостол Павел призывал к размышлению: «Встань, спящий, и воскресни из мертвых, и осветит тебя

Христос». «Пусть проснутся спящие, даже поздно, те, кто потерял Христа! Христа теряют не так, что нельзя Его вернуть, – только нужно искать: Он возвращается к бодрствующим» [5].

Этот небольшой, но весьма значимый эпизод в хоровом цикле В. С. Ходоша является его кульминацией, несущей в себе глубокий смысл. Введение темы средневековой секвенции *Dies irae* высвечивает глубокую взаимосвязь музыки с поэтическим текстом, в котором использована символика христианского эсхатологического восприятия мира.

В. С. Ходош, раскрывая образность стиха, определяет характер кульминации «*Risoluto*». Написано в простой двухчастной форме – два контрастных по состоянию периода и заключение.

1 период – состоит из 3-х предложений (3+4+3 тт.) – неквадратный, несимметричный, замкнутый, модулирующий в тональность D (*fis-moll*).

2 период – 2 предложения (4+4 тт.), квадратный, симметричный, незамкнутый, модулирующий в *h-moll*, переходящий в предложение – заключение (19-21 тт.), модулирующее в *H-dur*.

В этом кратком метафоричном номере лаконично и ярко композитору удалось выразить основную идею произведения – земная жизнь человека должна быть достойной, а сам поиск её смысла представляет собой главную цель человеческого бытия. Все средства музыкальной выразительности – насыщенная динамика, агогика, чередование фактуры музыкального текста – полифонического и аккордового, красочная кода – подчинены этой задаче.

№5 – «Полюбил богатый – бедную...». В отличие от других номеров, композитор редактировал текст, сократив его.

Стихотворение взывает к теме любви, а его центральная идея заключается в том, что каждый человек должен стремиться к нахождению единомышленника, спутника по жизни. Это фундаментальное убеждение Цветаевой. Ни страсть, ни красота, ни ум не могут сравниться с гармонией душ. Тщательно выстроенный и сложный художественный замысел направлен на единственную цель: изобразить страстную любовь как неприемлемый союз, неравный брак.

В антиномичных парах ярко проявляется художественная антитеза, Ходош оставляет 4 из них: «богатый – бедную, ученый – глупую, румяный – бледную, хороший – вредную».

В начале эти противопоставления используются как констатация факта, а в финале, как вывод: любовь – это союз подобных душ. Здесь проходит арочная поэтическая связь со стихотворением «Два дерева», в котором, как заповедь, повторялось: «каждому свое». Соответственно, данное произведение – только внешне – театральная сценка с оттенком иронии.

Форма №5 – сквозная, в которой можно выделить 3 части – крайние, обрамляющие середину – повествование авторское, середина – диалог, который композитор выделяет различными темпами, нюансировкой, штрихами для усиления художественного образа.

1 часть (1-15 тт.) – период, состоящий из вступления (2 такта) 3-х предложений (4+5+4 тт.), неквадратный, незамкнутый, модулирующий в тональность D.

2 часть (16-59 тт.) – период, представляющий собой диалог мужской и женской партии хора, состоит из 3-х предложений (5+12+5+8+7+7 тт.), неквадратный, симметричный, модулирующий в *g-moll*.

3 часть (60-76 тт.) – заключение, представляющее собой период из 2-х предложений (11+6 тт.), неквадратный, замкнутый, имеющий плагальную совершенную каденцию.

Музыка В. С. Ходоша искусно воплощает дух поэзии Марины Цветаевой, передавая ее волнующую энергию и динамизм. В то же время стоит задуматься о том, что, отбирая тексты Цветаевой и располагая их в определенной последовательности, композитор обращается к слушателю с наиважнейшими вопросами человеческого бытия. Он делает это не с помощью долгих рассуждений, а в изысканно лаконичной и выразительной, иногда открыто театральной манере, не пугая, но внушая силу эмоций.

Первый номер наполнен безмятежностью и умиротворением, в то время как второй номер вносит неудержимый поток эмоций. Следующий третий номер пронизан строгостью и сдержанностью, а затем последующая композиция, являясь кульминацией, «Кто спит по ночам?» вновь взывает настойчиво и решительно, энергично. В завершении цикла яркая театральная сцена в очень сложной иносказательной форме даёт ответ на один из центральных вопросов человеческого бытия: что есть любовь. Столь разные по характеру номера объединены общей драматургией, образностью и линией развития.

Сочинение также обладает симметрией в отношении контраста темпов. Крайние номера – умеренные, а второй и четвертый номера написаны в полярных темповых обозначениях – *Moderato* и *Risoluto*. В центре цикла располагается номер с наиболее сдержанным темпом – *Andante sostenuto*.

Тональный план – это еще одно средство объединения номеров хорового цикла. Композитор использует в крайних номерах – мажорные тональности *G-dur* и *C-dur* соответственно, а при написании средних номеров композитор использует минорные тональности – *g-moll*, *c-moll*, *h-moll*. Три номера, написанные в миноре, объединяет общий

философско-романтический настрой, который заложен в самих стихотворениях.

Для данного произведения характерно совмещение основной тональности и наложение на ее звучание другой. Это сопоставление чаще проходит между мужскими и женскими хоровыми партиями.

Например, в 1 номере, который открывает партия басов в *G-dur*, на звучание хоровой педали которых накладывается протяжная несимметричная лирическая мелодия в духе русской песни в *h-moll*. Вплоть до самого последнего аккорда звучит слияние тональностей на основе *G-dur*. Возникает сложная тоника в виде септаккорда *соль-си-ре-фа диез*.

В третьем номере композитор использует тональность *c-moll* как основную, но вновь в начале произведения перемежает ее уже с параллельной тональностью – *Es-dur*.

Весьма характерен для цикла прием постепенного полутонного снисхождения звуков в аккорде.

В целом, в данном номере предложен сложный и интересный композиторский тональный замысел. Кристиан Шубарт говорил, что *c-moll* – это утверждение любви и одновременно горечь ее потери. Все вокруг в этой тональности томится и тоскует, а душа наполнена любовью, может, и больна ею. Из *c-moll* композитор внезапно поворачивает звучание через II в *cis-moll* и вновь по полутонам наполняет фактуру таинственной звучностью. Вторая часть также звучит в *c-moll*, но уже имеются отклонения в *Es-dur*, *Ges-dur* и *e-moll*. В конце репризы можно вновь встретить сочетание аккордов двух функций – тоники *h-moll* и ее доминанты. Завершается номер автентической несовершенной каденцией в *c-moll*.

В кульминационном №4 – «Кто спит по ночам?» вновь сочетание основной тональности *h-moll* в мужских голосах с *D-dur* – в женских. Во втором предложении встречается отклонение в *fis-moll* с использованием натуральной доминанты. Вторая часть звучит в *h-moll*, который характеризуется ожиданием своей судьбы и повиновением перед Божьим промыслом, с нарастанием экспрессии происходит модуляция в *D-dur*. Сокращенная реприза завершает произведение ярким и утверждающим плагальным каденсом в одноименном *H-dur*.

№2 и №5 цикла тонально устойчивы. №2 «Цыганская свадьба» написан в тональности *g-moll*, отклонения в тональность *c-moll* («Пьян без вина...»), после которого вновь встречается постепенное нисходящее яркое движение аккордов. Данный прием пронизывает весь номер не только по вертикали, но и по горизонтали.

В последнем номере цикла «Полюбил богатый – бедную» композитор неслучайно выбирает тональность *C-dur*. Данная тональность всегда ассоциируется с невинностью, простотой, наивностью, вот и здесь главный герой – «богатый, ученый, румяный, хороший», с благими намерениями и чистыми помыслами. И, чтобы подчеркнуть антиномичность слов, каждое из них композитор выражает неаккордовыми нотами, резко выделяющимися на общем фоне. «Неправильность» чувств композитор подчеркивает внезапным использованием, после «чистого» *C-dur*, септаккорда на VII пониженной (или энгармонически – натуральной *DD7 G-dur*). Далее следует диалог хоро-вых партий в *G-dur*, ответ звучит в *f-moll* с большим количеством секунд и полутонов.

№5 – яркое и контрастное завершение цикла, имеющее подвижную и богатую палитру динамических оттенков, сопоставление темпов, использование различных штрихов, помогающих передать замысел поэтического текста.

Столь раннее сочинение композитора, обладающего особым типом творческого мышления, прекрасно раскрывает важнейшие черты творческого почерка. Хоровой цикл наделен многогранностью и многоплановостью подхода, богатым образным миром, чуткой и тонкой выразительной лирикой, мелкими деталями, безудержной энергией жизни.

И, безусловно, яркая театральность всего цикла, которая выразилась в особой характеристичности тематизма, его богатой зримой ассоциативности, связи с речью, движением, пластикой, в жанровой конкретности, в резких контрастах, внезапных образных переключениях, силе, эмоциональности, глубине смысла, стихии игры. Именно театральность стала стилеобразующим качеством, которое красной нитью проходило через все сферы творчества композитора.

А. М. Цукер говорил о В. С. Ходош, что «он сам являет собой ярко выраженный тип «человека играющего», склонного к шутке, юмору, мягкой иронии, изящному лицедейству» [4].

Примечания:

1. Karlinsky, S. Marina Cvetaeva. Her life and art / S. Karlinsky – Berkeley and Los Angeles, 1966. – P. 197; (цит. в пер. О. Г. Ревзиной)
2. Марзаганова, Л. М. Особенности лирики Марины Цветаевой / Л. М. Марзаганова. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – №3 (293). – С. 134-136. – URL: <https://moluch.ru/archive/293/66328>
3. Меринова, Д. А. Тема любви в творчестве Марины Ивановны Цветаевой // Становление и развитии новой парадигмы инновационной науки в условиях современ-

ного общества: сб. тр. международной научно-практической конференции / Д. А. Меринова, Д. Н. Турсунова. – Уфа : Аэтерна, 2019. – С. 82-88.

4. Цукер, А. Обретение зрелости (заметки о творчестве В. Ходоша и А. Кусякова) // Композиторы Российской Федерации: Сб. статей. – Вып. 3 / А. Цукер, Е. Уринсон / ред.-сост. В. И. Казенин. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 80-115.

5. URL: <https://ekzeget.ru/bible/k-efesanam-poslanie-ap-pavla/glava-5/stih-14/>

Хао Вэньтин
(Китай, Тайвань; Россия, Санкт-Петербург)

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В ФИЛЬМЕ «ЗАЖГИ КРАСНЫЙ ФОНАРЬ» ЧЖАН ИМОУ

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы, связанные с музыкальным оформлением выдающегося кинематографического шедевра представителя пятого поколения китайских режиссеров – Чжан Имоу. Цель исследования – выявить функции, которые выполняют различные музыкальные темы в музыке фильме во взаимосвязи с визуальным рядом сцен. Научная новизна заключается в систематизации фактов, касающихся музыкального решения фильма и выявления тенденций, характеризующих развитие музыки в современном китайском кинематографе. Доказано, что последние обусловлены полижанровым синтезом, вбирающем в себя элементы традиционных инструментальных наигрышей и академической музыки европейской традиции; импрессионистской звукописи и светотеневой техники древнего китайского изобразительного искусства. Сопоставление диалектических пар-антитез: наигрыша флейты и партии ударных, выступающих в оппозиции «жизнь/смерть» и отрывков из западноевропейских оперных арий и звукоизобразительных формул, иллюстрирующих холодную зиму, живописует в фильме антитезу «любовь/косные традиции». В результате делается вывод, что, благодаря музыке в фильме «Зажги красный фонарь» раскрываются две важные смысловые линии – онтологическая и аксиологическая. Они детализируются в решении актуальных для фильма вопросах – что есть для женщины счастливая жизнь в патриархальном обществе и, какой она может быть.

Ключевые слова: Чжан Имоу, «Зажги красный фонарь», пары антитезы, музыкальные темы, западноевропейские музыкальные традиции, традиционная музыка, смысловые функции музыки в фильме.

Hao Wenting
(China, Tai'an; Russia, St. Petersburg)

FUNCTIONS OF MUSIC IN THE MOVIE “LIGHT THE RED LANTER” BY ZHANG YIMOU

Abstract. The article examines the problems associated with the musical design of the outstanding cinematic masterpiece of the representative of the fifth generation of Chinese directors - Zhang Yimou. The purpose of the study is to identify the functions that various musical themes perform in film music in conjunction with the visual sequence of scenes. The scientific novelty lies in the systematization of facts concerning the film's musical design and the identification of trends characterizing the development of music in modern Chinese cinema. It has been proven that the latter are due to a multi-genre synthesis that incorporates elements of traditional instrumental tunes and academic music of the European tradition; impressionistic sound painting and chiaroscuro techniques of ancient Chinese fine art. The comparison of dialectical pairs of antithesis: the flute playing and the drum part, acting in the opposition “life/death” and excerpts from Western European opera arias and sound formulas illustrating the cold winter, depicts the antithesis “love/inert traditions” in the film. As a result, it is concluded that, thanks to the music in the film “Light the Red Lantern,” two important semantic lines are revealed - ontological and axiological. They are detailed in addressing issues relevant to the film - what a happy life is for a woman in a patriarchal society and what it can be.

Keywords: Zhang Yimou, “Light the Red Lantern”, antithetical pairs, musical themes, Western European musical traditions, traditional music, semantic functions of music in the film.

Актуальность изучения функций традиционной музыки в творчестве современного культового китайского режиссера Чжан Имоу (张艺谋) обусловлена множеством факторов. Во-первых, его творчество получило мировое признание, Чжан Имоу – один из представителей «пятого поколения режиссеров»²⁸, почетный доктор Бостонского и Йельского университетов. С 1987 по 1999 годы режиссировал ряд успешных кинолент: «Красное сорго», «Поднять красный фонарь», «Цю

²⁸ Чжан Имоу родился 2 апреля 1950 года в Сиане, провинция Шэньси. Порядковый номер «поколения» показывает, когда получил образование режиссер в Пекинской академии киноискусства. «Пятым поколением» принято называть режиссеров, поступивших в 1978 году и закончивших обучение в 1982 году [5, p. 21].

Цзюй обращается в суд», «Жизнь», «Ни одним меньше» и др. Его фильмы выиграли множество кинопремий в стране и за рубежом. Среди них есть фильмы, трижды номинированные на премию «Оскар» и пять раз на премию «Золотой глобус». Фильмы «Красный гаолян» и «Подними красный фонарь» получили награды «Золотой медведь» и «Серебряный лев» на Берлинском международном кинофестивале. За фильмы «Подними красный фонарь» и «Цю Цзюй обращается в суд» дважды была получена премия «Золотой лев» на Венецианском международном кинофестивале. Фильм «Жить» был удостоен Гран-при Большого жюри на Каннском международном кинофестивале. После 2002 года его коммерческие фильмы «Герой», «Цветы войны» несколько раз побили рекорды по кассовым сборам в Китае²⁹.

Во-вторых, Чжан Имоу – один из лидеров нового поколения китайских кинематографистов, являющийся не только флагманом инноваций, но и представителем творческой коллегии, наблюдающей и оценивающей рост талантов в стране и мире. Чжан Имоу был председателем жюри 18-го Токийского международного кинофестиваля. В 2008 году он занимал должность главного режиссера церемоний открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине. Чжан Имоу был председателем жюри 64-го Венецианского международного кинофестиваля. Он выиграл Всемирную китайскую премию 2008 года и занял первое место в рейтинге «Десятка людей, прикоснувшихся к Китаю», организованном CCTV (China Central Television / Центральное телевидение Китая). 17 декабря 2008 года он был номинирован на звание человека года в США (публикация в журнале «Time») за режиссуру церемонии открытия Олимпийских игр 2008 года в Пекине. Голливудский режиссер С. Спилберг написал рецензию на номинацию для Чжан Имоу.

В-третьих, Чжан Имоу остается действующим специалистом в своей области и продолжает вести творческую работу в действующих реалиях и в своих фильмах размышлять о современной жизни. В 2013 году он снял фильм «Возвращение». 19 апреля 2015 года фильм победил в номинации «Лучший фильм на китайском языке на межконтинентальном пространстве» на 34-м Гонконгском кинофестивале. В 2016 году он был главным режиссером театральных постановок на саммите G20 в Ханчжоу, Китай. В 2017 году он снял боевик «Тень» и получил награду за лучшую режиссуру на 55-й церемонии вручения премии «Золотая лошадь». 1 октября 2019 года он

²⁹ Ibid, P. 22.

занимал должность главного директора концерта, посвященного 70-летию основания Нового Китая³⁰.

Среди наиболее признанных произведений режиссеров пятого поколения – фильм «Зажги красный фонарь», в котором национальная традиционная музыка снова зазвучала в гармонии с авторским замыслом и кинематографической техникой.

Сюжетной основой фильма стала повесть молодого, но уже прославившегося в мире литератора Су Туна «Заговор наложниц» (苏童《后妃们的阴谋》), в котором в свою очередь, можно проследить сильное влияние классического произведения китайской литературы – романа «Сон в красном тереме»³¹.

Фильм «Зажги красный фонарь» повествует о судьбе женщин в доме богатого феодала в 1920-е годы. Четыре жены, запертые в поместье, где у каждой имеется свой дом, тем не менее, образуют замкнутый мир, живущий по своим внутренним законам, казалось бы, отгороженный от остального мира, который все же вторгается и разрушает женские судьбы. Так, судьба женщины в патриархальном Китае снова становится центральной темой фильма Чжан Имоу.

Внимание режиссера сосредоточено на четвертой жене Чэня, молодой Сунлянь, образованной девушке, и по сути, именно ее глазами изображены события в поместье. Мелкие интриги, не вполне понятные неискушенному зрителю, тем не менее, все более захватывают внимание, напряжение нарастает и приводит к жестокому финалу – самоубийству третьей жены Чэня.

Хозяин поместья – феодал Чэнь не получает сколько-нибудь значимой музыкальной характеристики и ни разу не появляется в кадре. Его персонификация осуществляется через голос, звучащий где-то рядом как тень, «за театральным занавесом», скрывающим актера. Тем самым создается смысловая аллюзия к амплу куклы-марионетки в китайском классическом театре теней (такой театр станет одним из главных образов фильма Чжан Имоу «Жить!»). Также тенями и, часто безликими, проходят слуги и дети.

Жены деперсонализированы, поскольку они называют друг друга исключительно по номерам – «Первая, Вторая, Третья, Четвертая

³⁰ Ibid, P. 23.

³¹ Роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня относится к середине XVIII века. Его жанр был новым для литературы того времени – *шицин сяошо* 描写日常生活的小说 или «роман о житейских делах». По своим признакам он напоминает семейные саги, поскольку в нем подробно повествуется о продолжении семейства Цзя, прослеживаемом в двух последующих родовых ветвях. Подробнее см.: [2].

сестрицы». Согласно сюжету, действие картины охватывает чуть более года и четыре ее части названы режиссером по временам года – «Лето», «Осень», «Зима», «Лето следующего года». В кинофильме заметно отсутствие «весны», которая присутствовала в повести Су Туна, ставшей литературной основой фильма.

Все в фильме размечено и расчерчено, геометрия помещений и дворов, дорожек, стен, башенки. Это мир застывших форм и застывшей жизни, так режиссером показывается скорее «игра в жизнь», чем настоящая реальность. Персонажи, населяющие поместье являются не живыми людьми, а фигурами или масками, вынужденными вечно играть свою единственную роль.

Контрастом к этому миру выступают музыкальные образы третьей жены Чэня – Сунлянь, до замужества бывшей актрисой «юэцзюй» – «классической оперы в южном стиле, в которой женские партии исполняли женщины (а не мужчины как в классической пекинской опере). Сунлянь хранит подаренную отцом флейту, чей голос персонализирует героиню, выделяя из безликой вереницы жен, но при этом, она лишена права «голоса». Музыка в «Зажги красный фонарь» звучит на удивление редко, тем самым подчеркивая статичную атмосферу феодального дома, лишённого любви, радости и будущего. Таким образом, одна из функций музыки – символическая, олицетворяющая модус «прошлого времени» и указывая на другую, отличную от жизни в поместье, жизнь. В этом контексте появляются в фильме аскетичные мелодии композиторов Чжао Цзипиня и японца Наоки Татикава, которых Чжан Имоу привлек к работе над фильмом.

Экспозиция образа Сунлянь – новой жены Чэня, одиноко коротающей ночь под его крышей – проходит под хорал, исполненный ансамблем женских голосов, пророчащих незавидную судьбу девушке. Первое посещение хозяином покоев новой жены предваряет традиционная в китайском театре барабанная дробь, лишённая мелодии. Ассоциативно она связывается с Учан 武昌 (букв. – военная сцена) в Пекинской опере, словно предрекая девушке тяжелую «казарменную» действительность [4, с. 82].

Пение третьей женой арий из любовных сцен разных опер после ночи, когда хозяин посещает ее, вызывает у остальных жен лишь раздражение. Таким образом, академическая оперная музыка играет в фильме аксиологическую функцию, становясь знаком прошлой счастливой жизни Сунлянь. Ее образ – одиноко стоящей на фоне серых крыш с музыкой, напоминающей о разноцветье театральной жизни и оперного зрелища, вызывает у зрителя ностальгию и жалость.

Самый музыкально насыщенный эпизод фильма – игра в карты жен с одним из редких мужчин-посетителей поместья, доктором, в которой на фоне звучащей, как можно предположить, в сознании третьей жены оперной арии, она флиртует с ним. Уже в следующем кадре эта (летняя) часть фильма заканчивается и начинается новая все под то же резкое и тревожное звучание барабана и бубна, переходящее в громкий шум дождя, предвещающая скорую трагедию.

Музыка, которую играет на флейте молодой сын первой жены, формирует диалектическую пару к образу Сунлянь. Звучащий тембр флейты олицетворяет в фильме голос жизни, акцентируя «безгласое» существование женщины. Противопоставление акцентируется и визуально. Образ молодого музыканта растворяется в светлом проеме двери, оставляя женщину в темном замкнутом пространстве, а звуки флейты обрываются с уходом юноши.

После этого, трагизм повествования усиливается в настроении фильма. На фоне еле слышного оперного вокализа третья жена рассказывает Сунлянь о нравах, царящих в доме, необходимости родить сына, в противном случае, ее судьба будет незавидной, как у рассказчицы. «Жизнь – это театр, все в ней обман, – говорит третья жена. – А мы – куклы, и не те, кто есть на самом деле. Мы все обманываем друг друга, ты – меня, я – тебя, и если ты не обманешь – обманут тебя».

Посещение спальни Сунлянь хозяином предваряет музыкальный фон этого же вокализа, данный уже полнозвучно, рельефом. Но включение узнаваемых ритмических формул и тембров ударных предвосхищает вопрос – даст ли это героине радость и счастье.

В части «Зима» Сунлянь становится любимицей хозяина, но это лишь упрочивает ее место в сложной иерархии отношений в поместье. Ее характер приобретает жесткость, все чаще ее образ на экране сопровождают звуки ударных, а музыкальное сопровождение остальных сцен в зимней части становится звукообразительным и интонирование напоминает завывание вьюги и одинокие порывы ветра, чем нежные мелодии, олицетворяющие мечты о любви.

Наконец, коварство второй жены раскрывает измену третьей жены с доктором, и, результатом становится убийство изменницы. Оперные арии, сопровождавшие ее появление на экране, навсегда умолкают. Сунлянь, ставшая причиной ее смерти, сходит с ума. В следующей сцене возникает надпись «Лето следующего года» – и показана покупка господином Пятой сестрички...

Музыка в фильме композиционно располагается короткими

отрывками, она иллюстративна, но отмечена скорее графическими линиями, а не красочным цветным рисунком. Звуковое оформление фильма отражает и визуальное решение режиссера – геометрически одномерные и одноцветные интерьеры в красных и серых тонах, персонажи-тени, окружающие женщин, все это вместе образует тягостное настроение, доминирующее в фильме, подавляя немногочисленные проявления жизни и радости. Ведущими тематическими образованиями становятся наигрыш флейты, противопоставленный ударным, создавая смысловую пару оппозиций «жизнь/смерть». В близком значении выступает сопоставление отрывков из западноевропейских оперных арий и звукоизобразительных формул, иллюстрирующих холодную зиму, и предлагая зрителю для осмысления новую антитезу «любовь/косные традиции». Эти смысловые оппозиции выстраиваются в параллельный ряд, детализирующий в различных сценах фильма, что есть жизнь, и что смерть. Примечательно, что сами герои в развитии фильма не осознают этого, только музыка комментирует тайный смысл сцен. Таким образом, в музыке параллельно развиваются две темы – онтологическая, поднимающая проблему, что есть жизнь и аксиологическую – какой она должна быть.

При этом отметим целенаправленную работу творческой команды фильма над средствами выразительности, становящимися своеобразным маркером творческого стиля режиссера и сохраняющимися в других произведениях Мастера [1, с. 113-126]:

1) сочетание интонационного мелоса традиционной музыки (наигрыши флейты) и техники бельканто (фрагменты оперных арий);

2) вербальная составляющая фильма объединяет историю (традиции патриархального быта) и современность;

3) большинство народных интоном в фильме даются в обрамлении других направлений современной музыки, в частности, академической европейской традиции;

4) музыкальное полиязычие, выражающееся в объединении разных континентальных стилей, что становится характерной приметой в театральном искусстве современного Китая [3];

5) музыка фильма становится популярной и существует отдельно и независимо от исходного шедевра.

Музыка к фильму «Зажги красный фонарь» Чжан Имоу демонстрирует трансформацию многих театральных приемов в современном кинематографе, что осуществляется благодаря полижанровому синтезу, вбирающему в себя элементы традиционных

инструментальных наигрышей и академической музыки европейской традиции, импрессионистской звукописи и светотеневой техники древнего китайского изобразительного искусства.

Фильм «Зажги красный фонарь» имел оглушительный международный успех. Поскольку в нем не было сцен из истории коммунистического Китая, а критика патриархальных нравов соответствовала как официальной идеологии, так и настроению современной публики. Фильм Чжан Имоу получил вторую премию «Серебряный лев» 48 Венецианского МКФ (1991); приз как лучший иностранный фильм в Италии (1992), Бельгии (1992), Великобритании «Английский Оскар» (1992); приз Ассоциации христианских кинокритиков; награды за лучший фильм и лучшую женскую роль на Шестнадцатом Всекитайском зрительском конкурсе «Сто цветов» в 1993 году. Также он был номинирован на «Оскар».

Фильм «Зажги красный фонарь» укрепил безусловный авторитет Чжан Имоу как одного из лидеров китайских кинематографистов, что и утвердило его в правильности выбранного художественного пути и творческих решений.

Примечания:

- 1) Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века: дис. ... канд. иск.: специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) / Сюн Инвэнь. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 24 с.
- 2) Трунова, А. С. Влияние классического романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (XVIII в.) на литературный процесс современного Китая : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Трунова Анна Сергеевна; [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН]. – Москва, 2018. – 27 с.
- 3) Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжу Линьцзи. – Новосибирск, 2021. – 25 с.
- 4) Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань: диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусств / Янь Цзянань; Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – Москва, 2021. – 203 с.
- 5) Yingjin, Zhang. Chinese National Cinema / Zhang Yingjin. – New York : Routledge, 2004. – 343 p.

Хуан Шуай
(Китай, Юньчэн)
Хватова Светлана Ивановна
(Россия, Краснодар)

ПАСТУШЬИ НАИГРЫШИ НА ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СУЩЕСТВЕННЫХ ЧЕРТ КИТАЙСКОГО СТИЛЯ

Аннотация. В статье анализируются особенности средств музыкальной выразительности китайских пастушьих наигрышей, исполняемых, как правило, сольно на традиционных духовых инструментах. Они содержат ярко характерные качества китайской музыки: программное содержание (ярко национальный главный герой – мальчик-пастух), цитирование аутентичного фольклорного материала, использование традиционного китайского лада (пентатоники) и соответствующей техники игры. Данные качества впоследствии направят вектор композиторского творчества европейского типа по пути создания наинационально-ориентированной академической музыки Китая.

Ключевые слова: китайская музыкальная культура, музыкальный фольклор, пастушьи наигрыши, традиционные духовые инструменты.

Huang Shuai
(China, Shaanxi)
Khvatova Svetlana I.
(Russia, Krasnodar)

SHEPHERD'S TUNES ON TRADITIONAL CHINESE WIND INSTRUMENTS: TO DETERMINE THE ESSENTIAL FEATURES OF THE CHINESE STYLE

Abstract. The article analyzes the features of the means of musical expression of Chinese shepherd tunes, performed, as a rule, solo on traditional wind instruments. They contain clearly characteristic qualities of Chinese music: programmatic content (the clearly national main character is a shepherd boy), quoting authentic folklore material, the use of traditional Chinese mode (pentatonic scale) and the corresponding playing technique. These qualities will subsequently direct the vector of European-style compositional creativity along the path of creating nationally-oriented academic music in China.

Keywords: Chinese musical culture, musical folklore, shepherd's tunes, traditional wind instruments.

Историю человечества невозможно представить без бытовой музыки. Ведь игра на инструментах, пение, танцы на религиозных праздниках – не столь частое явление в сравнении с повседневностью. Поэтому в жизнедеятельности человека появились пастушьи наигрыши, трудовые песни, разного рода танцы и пр.

Поскольку животноводство было производственной «монокультурой» у многих народов на протяжении тысячелетий, постольку пасторальное искусство уходит своими корнями вглубь времен [Об этом подробнее: 1, с. 3-8)]. Для данного исследования весьма ценными оказались опубликованные 10 сольных пастушьих наигрышей [2, с 28-35], исполняемые исключительно на духовых инструментах и несущие в себе существенные признаки традиционной музыкальной поэтики, соответствующие эстетическим представлениям народа.

Пастушьи наигрыши несут в себе существенные признаки традиционной музыкальной поэтики, соответствующей эстетическим представлениям китайского народа. Здесь мы наблюдаем приоритетное внимание к **тембру** звука, своего рода «любование» им – прямой путь к монофоническим композициям современных композиторов, пишущих для традиционных духовых инструментов.

Такова песня пастуха уезда Сяхэ провинции Ганьсу, исполняемая на тибетской (орлиной) флейте. Многочисленные репетиции на одном звуке и мелизматическое его расцвечивание способствует как реализации сигнальной функции наигрыша, так и воссозданию пасторального настроения:

Пример 1. Песня пастуха



В песне о стаде лошадей (Внутренняя Монголия), исполняемой на хуцзя – инструменте, похожем на бамбуковую флейту – сосредоточение внимания на звуке «ля» происходит не только за счет репетиций, а также за счет своего рода «дифференцированного дления», когда звук с одной стороны не прерывается, а с другой – за счет дыхательных эффектов подчеркивается его «пульсация», причем сосредоточение на

нем все более длительное, благодаря чему создается эффект «воздушного марева», оптическое воплощение которого можно увидеть в степных регионах Монголии:

Пример 2. Песня о стаде лошадей



Пентатоническая ладовая основа наигрышей связана с особым строем инструмента, когда вся композиция либо «укладывается» в звукоряд, предлагаемый конструкцией инструмента, либо дополняется звуками, которые можно извлечь, регулируя силу подачи воздуха. Как правило, это те же тоны звукоряда на октаву выше. При этом пасторально-позитивное настроение наигрышей, вероятнее всего, связано с движением, например, стада овец (Мелодия о стаде овец, пров. Гуйчжоу уезд Вэйнин, исполняется на сяо):

Пример 3. Мелодия 1



Пример 4. Мелодия 2



Аналогичное настроение в песне пастуха крупного рогатого скота (г. Сиань, пров. Шэньси), исполняется на зурне:

Пример 5.



Настроение «растворения» в окружающем пейзаже, гармонического слияния с природой, свойственное пастушьим наигрышам, вызвали к жизни наигрыши, содержащие сосредоточенные монологические высказывания, выраженные более изысканной мелизматикой и проникновением в музыку речевых интонаций. Как, например, в наигрышах «Синяя лошадь» и «Песня о стаде верблюдов» (Уланхот, внутренняя Монголия, исполняются на бамбуковой флейте), «Черная лошадь» (Лига Ксилингол, внутренняя Монголия, исполняется на бамбуковой флейте):

Пример 6. Синяя лошадь



Пример 7. Песня о стаде верблюдов



Пример 8. Черная лошадь



На наш взгляд, именно сольные наигрыши пастухов на народных китайских духовых инструментах наиболее полно выявляют их непередаваемые тембровые красоты, доказывают их выразительную самодостаточность и художественную ценность. Очарованные поэтикой наигрышей, сопровождающих выпас скота, композиторы создавали пьесы, либо основанные на цитировании, либо на создании собственной музыки в народном духе, стилизующие в той или иной мере аутентичные наигрыши [Об этом подробнее: 3].

Таковы пьесы у Лю Сэнь «Мальчики-пастухи пастут крупный рогатый скот», «Флейта мальчики-пастуха» и др.

Пример 9.

Наигрыш мальчиков-пастухов крупного рогатого скота





Пример 10. Флейта мальчика-пастуха



Таким образом, в сольных пастушьих наигрышах для народных духовых инструментов содержится следующие существенные, ярко характерные качества китайской музыки. Во-первых, программное содержание (ярко национальный главный герой – мальчик-пастух), во-вторых, цитирование аутентичного фольклорного материала, и, в-третьих – использование традиционного китайского лада (пентатоники)

и соответствующей техники игры. Данные качества впоследствии направят вектор композиторского творчества европейского типа по пути создания национально-ориентированной академической музыки.

Примечания:

1. Ши, Мин. Исследование модернизации сельского хозяйства Китая в режиме мелкого производства // Яньшаньский университет. 2010. С. 3-8. 石明. 小农生产方式下的中国农业现代化研究[D]. 燕山大学, 2010. 3-8.
2. Чэнь, Цзяци. Базовый курс Сона // Beijing Daily Press, 2016. 陈家齐. 《唢呐基础教程》. 北京日报出版社, 2016.
3. Юань, Цзинфан. Грандиозный проект по сохранению культуры на протяжении веков - публикация «Интеграции китайской национальной народной инструментальной музыки» и дисциплинированное построение музыкальных жанров // Music Research. 2005. № 03 (01). С. 28-35. 袁静芳. 一项跨世纪的宏伟文化保存工程 – 《中国民族民间器乐曲集成》的出版与乐种学学科建设[J]. 音乐研究, 2005.03 (1): 28-35.

Цзян Вэйшань
(Китай, Гуандун; Россия, Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА К. ДЕБЮССИ «ДЕТСКИЙ УГОЛОК»: СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассматриваются интерпретации камерно-инструментальными ансамблями пьесы «Кукольный кэйк-уок» из фортепианной сюиты «Детский уголок» К. Дебюсси, созданные в конце XX – начале XXI века. Цель исследования – выявить композиторские и исполнительские приемы, помогающие передать индивидуальный стиль автора в произведении, созданном как «стиль в стиле». Показывается, как социальная природа жанра кэйк-уок оказывает влияние на стилевое прочтение миниатюры интерпретаторами. В исполнении дуэта (Меган Мейзенбах и Мэри Голден) передана атмосфера импрессионистических картин, полная воздуха и света, но в то же время трактовка пьесы распадается на ряд мизансцен, что противоречит целостности впечатления, свойственного живописному импрессионизму. В исполнении трио (Линда Чесис, Сара Катлер и Кейт Ярка) миниатюра «решена» как театральная сценка, в которой «пародия на романтический стиль» становятся центром композиции, придавая ей цельность и законченность мгновенно зафиксированного впечатления. Аналитический дискурс обусловил выводы о том, что в творческой работе музыканта-исполнителя могут найти место многие

художественные открытия, предложенные в данных интерпретациях, а также о том, что они могут помочь найти собственные решения в создании нового прочтения шедевров Мастера.

Ключевые слова. К. Дебюсси, камерно-инструментальные ансамбли, «Кукольный кэйк-уок», искусство интерпретации, историко-стилевой подход, педагогический, концертный репертуар.

Jiang Weishan

(China, Guangdong; Russia, Saint-Petersburg)

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF C. DEBUSSY'S CYCLE "CHILDREN'S CORNER": STYLE ASPECT

Abstract. The article examines interpretations of the play "Children's Cake Walk" from the piano suite "Children's Corner" by C. Debussy by chamber and instrumental ensembles, created in the late 20th – early 21st centuries. The purpose of the study is to identify compositional and performing techniques that help convey the individual style of the author in a work created as a "style within a style." It is shown how the social nature of the cake walk genre has a significant influence on the stylistic reading of miniatures by interpreters. The performance of Megan Meisenbach and Mary Golden conveys the atmosphere of impressionistic paintings, full of air and light, but at the same time, the interpretation of the play breaks down into a series of mise-en-scenes, which contradicts the integrity of the impression characteristic of pictorial impressionism. Performed by the trio (Linda Chasis, Sarah Cutler and Kate Yarka), the miniature is "solved" as a theatrical scene in which a "parody of the romantic style" becomes the center of the composition, giving it the integrity and completeness of an instant recorded impression. The analytical discourse led to the conclusion that many of the artistic discoveries proposed in these interpretations can find a place in the creative work of a performing musician, and also that they can help find their own solutions in creating a new interpretation of the Master's masterpieces.

Keywords: Keywords. K. Debussy, chamber instrumental ensembles, "Puppet Cake Walk", art of interpretation, historical and stylistic approach, pedagogical, concert repertoire.

Актуальность изучения проблем интерпретации фортепианной сюиты К. Дебюсси «Детский уголок» объясняется тем, что помимо множества его фортепианных версий, исполненных Вальтером Гизекингом, Владимиром Софроницким, Альфредом Корто, Артуро

Бенедетти Микеланджели, Жаном-Эфламом Бавузе, Идель Бирет, Анджелой Хьюитт, Альдо Чикколини, Паскалем Роже и др., в современной музыкальной практике существует значительное количество переложений для различных инструментальных составов и оркестровых версий этой фортепианной сюиты. Довольно часто переложения для отдельных инструментов и камерно-инструментальных составов создаются для конкретного музыканта-исполнителя с учетом его наиболее выигранных артистических качеств и специфики инструмента. Суть создания переложений фортепианных произведений для различных камерных составов обусловлена тем, что они расширяют концертный репертуар ансамбля и позволяют увидеть знакомые шедевры в ином ракурсе. Таковы пьесы «Маленький пастух» для флейты (исполняет Джеймс Голуэй, Линда Чесис), пьеса «Кукольный кэйк-уок» для скрипки (Борис Гольдштейн), флейты и арфы (Меган Мейзенбах и Мэри Голден); «Доктор Градус на Парнасе», перкуссия (Эрико Даимо) и др. При кажущейся возможности имманентного сохранения стилевых качеств даже в иной оркестровке и при непривычном тембровом звучании, тем не менее, в отдельных интерпретациях камерно-инструментальных ансамблей стилевые черты становятся ярче и высвечивают уникальность индивидуального стиля автора. В других случаях они сглаживаются, нивелируются, отчего исчезает стилевая специфичность музыки, которая во многом привлекает слушателя.

За, казалось бы, простым содержанием фортепианной сюиты «Детский уголок» (1906–1908), написанной для дочери Дебюсси – Шушу³² в начале XX века скрывается множество музыкальных нюансов и юмористических штрихов, столь типичных, как для литературного, так и для музыкального стиля композитора. Если делать переложение с учетом существующего подтекста, обозначенного автором в эпистолярном наследии, беседах с родственниками и друзьями, то интерпретация произведения может стать знаковой, особенно с позиции особого внимания художников к отдельным экспромтным зарисовкам, передающим неуловимую красоту и цельность исчезающего мгновения. Если отказаться от стилового прочтения, то это может привести к досадным ошибкам и промахам, лишаящим исполнение изысканного юмора и разгадывания «подтекстов», весьма привлекательных и интересных в музыке композитора. Кроме того, в некоторых пьесах фортепианной сюиты «Детский уголок» возникают отсылки к другим известным музыкальным шедеврам.

³² Клод-Эмма Дебюсси (1905–1919) – дочь К. Дебюсси [2, с. 116].

рам и авторским стилям и, таким образом, пьесы превращаются в диалог поколений, привлекающий музыкантов профессионалов и любителей, рождая последующие творческие дискуссии, необычные идеи и небанальные творческие решения.

Такова, например, пьеса «Кукольный кэйк-уок» К. Дебюсси, в которой, как в русской матрешке «спрятан» не один стиль. В современной музыкальной практике существует множество ее переложений, включающих оркестровку для флейты и фортепиано; флейты и арфы; флейты, арфы и виолончели, и других ансамблей.

Несмотря на то, что создатель этой миниатюры – импрессионист, между тем, в пьесе воспроизводятся характерные стилевые признаки джаза. Последнее обусловлено программой миниатюры, зашифрованной в ее заголовке. Суть ее связана с жанром кэйк-уок (досл. «прогулка за пирогом») и традицией, популярной на Юге рабовладельческой Америки в середине XIX века. Она связана со своеобразной игрой, в которой рабы устраивали конкурс, выбирая того, кто показывал наиболее похожую пародию на своего хозяина и получал в качестве приза – пирог. Нередко такие театральные состязания продолжались целую ночь после окончания сельскохозяйственных работ, и в них участвовало несколько соседей-фермеров, а иногда они и не подозревали, что подвергаются тайному осмеянию в танцах своих работников. Позже исследователи стали считать жанр кэйк-уок пародией на вычурные балы и манерные танцы «белых», как «высшей» расы. Когда же кэйк-уок стал отдельным номером в шоу менестрелей, А. Барака отмечал, что «...белые менестрели с черными “лицами” высмеивают танец, высмеивающий танец, высмеивающий самих себя и ту замечательную иронию, в которой, я полагаю, и заключается весь смысл шоу менестрелей» [5, р. 7-8]. Однако Б. Болдуин упоминает и о том, что такая игра-пародия эволюционно трансформировалась из иного рода развлечения. В нем «артисты» должны были пройти по линии, нарисованной мелом или тропинке с ведром на голове. Та пара, которой удавалось не пролить ни капли, получала приз. Такой тип развлечений назывался «легкой прогулкой», хотя в действительности таковой вовсе не являлся.

Иными словами, жанр кэйк-уок имел множество социальных контекстов, которые давали пищу воображению, и К. Дебюсси обратился к нему, вероятно, в силу его «заражающей» танцевальной природы и «привлекательности» постижения искусства подражания, а также возжеленного приза-пирога, всегда манящего маленьких проказников. Глубинные социальные иронические подтексты были истолкованы им несколько в ином роде. В пользу этого говорит появление в среднем раз-

деле миниатюры узнаваемой интонационной мотивной формулы Тристан-аккорда. Она звучит в качестве пародии не только на эмоциональную избыточность романтического музыкального мирорщущения, но и в качестве прямой иронии над выразительными элементами стиля Р. Вагнера³³. В июле 1907 года К. Дебюсси писал своему другу В. Сегалану – поэту, археологу, путешественнику-этнографу о своей очарованности французской средневековой легендой о Тристане и Изольде и желании написать лирическую оперу на этот сюжет. «Мне показалось совершенно необходимым вернуть «Тристану» его легендарность, так искаженную Вагнером и сомнительной метафизикой, оказавшейся там еще менее объяснимой, чем где бы то ни было...» [2, с. 127]. Однако, «...вы то знаете, в какое странное состояние ввергают человека упорные поиски того, что, несмотря ни на что, дается в руки лишь в момент, лукаво избранный случаем, наперекор самой сильной воле» [там же], иначе, задумка оперы так и не реализовалась.

Столь продолжительный пересказ предыстории жанра кэйк-уок обусловлен его влиянием на стиль пьесы и его содействием пониманию стилевых различий двух интерпретаций этой миниатюры К. Дебюсси, предложенных камерно-инструментальными ансамблями в конце XX – начале XXI века. В переложении миниатюры для флейты и арфы, исполняемом американскими музыкантами Меган Мейзенбах и Мэри Голден (2012) [3], в значительной степени обыграны отдельные моменты из истории жанра кэйк-уок. Природа флейты как аэрофона и преобладание светлых звенящих призвуков в тембровой характеристике арфы позволили исполнителям трактовать первую часть произведения исключительно в духе «легкой прогулки», сопровождающейся «свистом» полного сил человека в хорошем расположении духа.

Искусство музыкальной иронии запечатлено в среднем разделе в противопоставлении нарочито тоскливой восходящей сексты у арфы и юмористических поддразниваний флейты, в виде созвучий нарочито утрированных форшлагами. Интересной находкой выглядит обыгрывание повторяющихся мотивов в партиях правой и левой руки в момент перехода от среднего раздела к репризе. Они решены в импрессионистическом духе в виде картины постепенного просветления неба зарей, рассеивающей «ночную тьму» романтических треволнений. Реприза вновь звучит в манере беззаботной прогулки, сопровождающейся художественным «свистом».

³³ Подробнее об этом в издании: Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М.: Сов. композитор, 1985. – 158 с.

При интересных творческих решениях, найденных исполнительницами в данной интерпретации, можно усмотреть специфические недостатки, связанные со стилем. Они объяснимы тем, что трактовка небольшой пьесы распадается на ряд мизансцен, которые нужно «собирать» в целостный образ, что вполне объяснимо временной природой музыки как искусства. В то же время такое толкование противоречит импрессионизму, для мастеров которого более типично давать целостный и законченный художественный образ схваченного впечатления, наподобие картины Э. Дега «Голубые танцовщицы». Несмотря на движение, наполняющее полотно, оно воспринимается как единая композиция, передающая загадочную инаковость жриц театра танца. В предложенном исполнении Меган Мейзенбах и Мэри Голден сюжет миниатюры «рассыпается» на несколько зарисовок.

Интересное стилевое решение миниатюры К. Дебюсси найдено камерно-инструментальным трио, включающим американских исполнителей – Линду Чесис (флейта), Сару Катлер (арфа) и Кейт Ярка (виолончель) (1990) [2]. Благодаря специальному распределению тембров, создается более интересная интерпретация. Центральная роль отдана в ансамбле партии виолончели, а флейта включается лишь в отдельные моменты изложения мелодии кейк-уока, словно подчеркивая эпизоды подтрунивания. Из исполнительских средств добавляются также юмористические постукивания по деке виолончели и глиссандирующие скольжения по струне. Вагнеровский стиль подчеркнут нарочитой опозитизацией и романтически прочувствованным исполнением интонаций среднего раздела виолончелью, включая более мягкую кантиленную трактовку мотивов с форшлагами. Тембр виолончели углубляет мрачную атмосферу и мистический колорит оперы немецкого Мастера, перенесенные вместе с интонациями знаменитого мотива Тристан-аккорда. находкой инструменталистов является пародирование песни птицы, напоминающей кукование, словно предупреждающей о ходе времени при переходе от среднего раздела к репризе и ассоциативно связывающейся не только со «сценой в полях» (плантациях), где проводились такие соревнования-пародии в реальности, но и эволюцией музыкального искусства.

Обобщая наши размышления, отметим, что каждая из предложенных интерпретаций имеет своих почитателей. В первой сам выбор тембров флейты и арфы камерного ансамбля Меган Мейзенбах и Мэри Голден отвечает духу импрессионизма: звенящая красота звучания арфы и светлый флейтовый регистр напоминают картины импрессионистов, наполненные воздухом и солнечным светом.

Вторая интерпретация камерным трио – Линдой Чесис, Сарой Катлер и Кейт Ярка представляет театральную сценку, в которой «пародия на романтический стиль» становится центром композиции, придавая ей цельность и законченность мгновенного зафиксированного впечатления. Оно найдет свое тематическое продолжение в первой тетради прелюдий, появившейся буквально вслед за сюитой, в 1909 – 1910 году и, в частности, в прелюдии «Менестрели». Представляется, что в творческой работе музыканта-исполнителя могут найти место многие художественные открытия, предложенные в данных интерпретациях, а также они помогут найти собственные решения в создании нового прочтения шедевров Мастера.

Примечания:

1. Дебюсси, К. Детский уголок. – URL: <https://classic-online.ru/ru/production/5166> (дата доступа: 02.01.2024).
2. Дебюсси, К. Избранные письма. – М.: Музыка, 1986. – 286 с.
3. Children's Corner: VI. Golliwogg's Cake-Walk (arr. for flute and harp). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WBjp83NvrLs> (application data: 2.01.2024).
4. Baldwin B. The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality / B. Baldwin // Journal of Social History. – 1981. – № 15 (2). – P. 205-218.
5. Given by edition: LeRoi J. Blues People: Negro Music in White America / J. LeRoi. NY: Harper Perennial, 1999. – 256 p.

Чай Ифаньцзы (Китай, Хэнань; Россия, Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАМКАХ ПРЕЗЕНТАЦИИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. Предлагаемая статья посвящена рассмотрению актуальной проблемы внедрения цифровых инструментов в структуру образовательного процесса. Автором представлены подходы к формированию теоретических знаний (электронные пособия, технология перевернутого класса), а также методы развития практических умений студентов на основании использования онлайн-платформ, образовательных приложений, возможностей компьютера, например, «Nero Wave Editor» и «Reaper». Приведены примеры упражнений, которые могут быть реализованы при работе с определенными цифровыми инструментами. Акцент сделан на специфике презентации оперного творчества П. И. Чайковского среди

студентов. Практическая значимость полученных результатов обусловлена тем, что они могут быть полезны как для преподавателей, исследующих способы обогащения учебного процесса, так и для студентов, следящих за тенденциями цифровизации современного общества.

Ключевые слова: цифровые технологии, оперное творчество П. И. Чайковского, система образования, образовательный процесс, образовательный ресурс, презентации, студенты, педагогика.

Chai Yifanzi
(China, Henan; Russia, St. Petersburg)

FEATURES OF USING DIGITAL TECHNOLOGIES WITHIN THE PRESENTATION OF OPERA P.I. TCHAIKOVSKY

Abstract. This article is devoted to the consideration of the current problem of introducing digital tools into the structure of the educational process. The author presents approaches to the formation of theoretical knowledge (electronic manuals, inverted classroom technology), as well as methods for developing students' practical skills based on the use of online platforms, educational applications, computer capabilities, for example, "Nero Wave Editor" and "Reaper". Examples of exercises that can be implemented when working with certain digital tools are given. The emphasis is placed on the specifics of the presentation of the operatic work of P.I. Tchaikovsky among students. The practical significance of the results obtained is due to the fact that they can be useful both for teachers researching ways to enrich the educational process, and for students following the digitalization trends of modern society.

Keywords: digital technologies, operatic creativity of P.I. Tchaikovsky, education system, educational process, educational resource, presentations, students, pedagogy.

Современные достижения научно-технического прогресса, широко используемые в различных сферах общественной жизни, предъявляют высокие требования и к системе образования: от педагогов ожидается не только владение цифровой компетенцией, но и стремление к поиску инновационных методов обучения. Так, по данным анкетирования интернет-издания «Мел», проведенного среди российских педагогов, было выяснено, что в рамках образовательного процесса цифровые

инструменты регулярно используются для повторения пройденного материала, создания наглядных примеров и автоматической проверки домашних заданий [5].

Половина опрошенных периодически пользуются различными онлайн-платформами для того, чтобы разнообразить содержание учебных занятий, но такая тенденция преимущественно встречается в городах-миллионниках. Они активно используют компьютеры, интерактивные доски, проекторы, проверяют актуальные знания обучающихся при помощи онлайн-тестов, внедряют электронные учебные пособия, что приносит положительные результаты.

В настоящее время существует множество доступных цифровых технологий, которые потенциально могут быть использованы на учебных занятиях, посвященных оперному творчеству П. И. Чайковского. Теоретический материал, связанный с особенностями оперного творчества П. И. Чайковского, может быть подан при помощи учебных пособий в электронном варианте, которые должны быть обогащены необходимыми мультимедийными материалами. Приведем конкретные примеры.

Возможно применение технологии перевернутого класса, по мнению Н. В. Тихоновой, воспитывающее ответственность и инициативность среди обучающихся [4, с. 77]. Соответственно, студенты будут проводить самостоятельную работу, связанную с лирическими, драматическими и комическими операми П. И. Чайковского, подготавливая необходимые материалы в виде презентаций, эссе, заметок или ментальных карт. Каждый из них создает и упорядочивает свою собственную систему знаний, в которой новые источники информации изменяют и дополняют полученные в начале процесса познания. Однако для проведения учебных занятий необходим доступ к различным образовательным ресурсам: One Note (Office 365), коллекции Mentimeter, Genially и Canva (для создания презентаций и инфографики), видеоредакторы (Lumen, Flipgrid), инструменты для создания ментальных карт (XMinde, Canva).

Рассмотрим функциональность некоторых образовательных программ поподробнее. Так, например, внедрение виртуальной доски «Padlet» позволяет как педагогу, так и студентам собирать и систематизировать необходимые материалы в виде текста, графики, мультимедийных файлов, как представлено на рисунке 1.

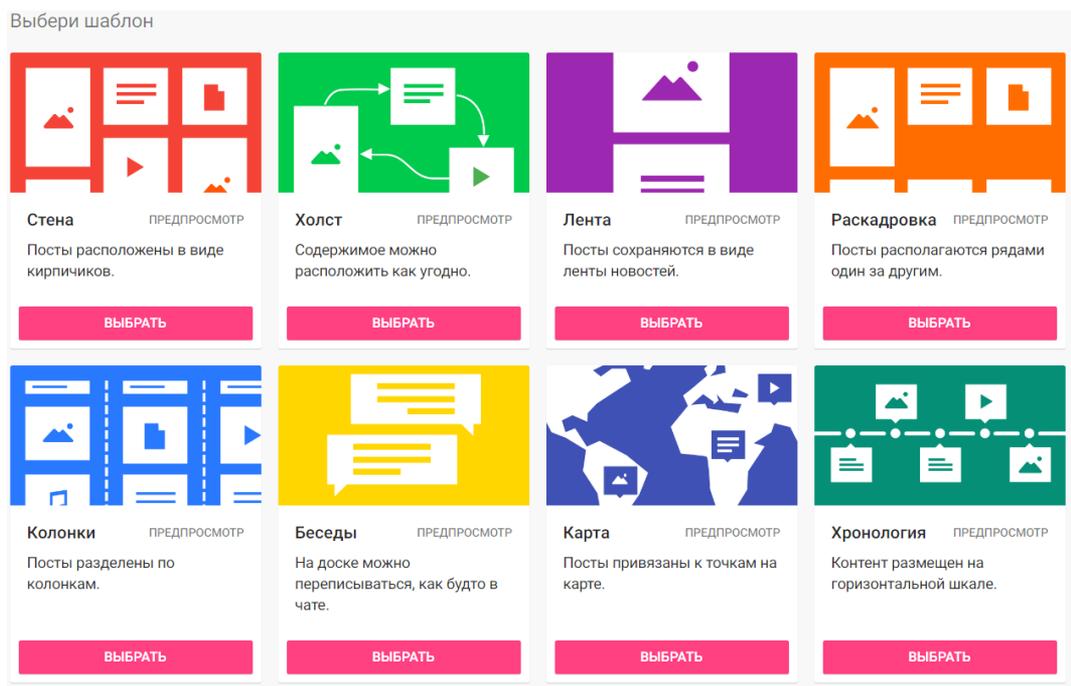


Рисунок 1. Сценарии использования платформы «Padlet».

Исходя из данных, представленных на рисунке 1, на доске можно размещать текст, фотографии, видео, создавать множество других ссылок с упражнениями. При этом инструмент интуитивно понятен в использовании и может служить рабочим пространством для совместной работы студентов и педагогов, сбора интерактивных упражнений, проведения простых конкурсов, получения обратной связи или пожеланий в области результативности деятельности преподавателя [5].

В противовес, популярной становится и платформа «Genially», где преподаватели получают доступ к многочисленным шаблонам, облегчающим создание материалов для учащихся. Видеоматериалы, аудиозаписи, ссылки на внешние ресурсы, текст – каждый элемент может стать интерактивным. Наиболее предпочтительной формой обучения на семинарах является создание тематических проектов. В качестве примера можно привести короткие комиксы, при создании которых студенты закрепляют материал урока в интересном формате, запоминают важные даты, факты, обстоятельства исторических событий и развивают фантазию. Они могут быть реализованы в приложениях «riZar» или «Comixify» ввиду простоты и удобства их использования. Студенты должны выбрать несколько фотографий и наиболее подходящий коллаж, затем воспользоваться некоторыми инструментами для их редактирования, такими как фильтры, с помощью которых можно изменить стиль комикса, или текстовые

облака, помогающие учащимся фиксировать важные сообщения. Например, они могут выбрать темы: «Мой взгляд на оперу «Пиковая Дама» П. И. Чайковского» или «Биография и творчество композитора».

В рамках реализации ролевых игр могут быть внедрены цифровые инструменты: фортепиано, скрипка и др. Например, одним из способов практического использования электронных инструментов является правильное представление арий в нескольких стилистических вариациях, таких как поп, рок, джаз, хип-хоп. Аранжировки могут включать гитарные соло и более интенсивные ударные в унисон с оркестром. Данный процесс стимулирует воображение и музыкальную чувствительность у обучающихся. Они также могут узнать, как будет звучать конкретный инструмент соло или в оркестре, как звучат его различные регистры, быстро усвоят содержание учебного материала.

В сети представлено множество сайтов и образовательных платформ с готовыми интерактивными упражнениями, а также генераторы, использующиеся для создания персонализированных рабочих карточек, настольных игр или головоломок. Соответственно, теоретические знания могут быть закреплены и проверены на практике при помощи образовательных ресурсов, таких как «LearningApps», «Quizlet», «Kahoot!», «Vamboozle», которые не только имеют базу уже созданных учебных карточек, но и позволяют пользователям создавать тесты, викторины и другие виды упражнений. Можно привести примеры следующих упражнений, реализованных в учебном процессе: подготовка викторины с вопросами об оперных произведениях Чайковского, его биографии, создание карточек с вопросами и ответами о жизни и творчестве композитора, а также ключевых моментах его опер. В рамках данной деятельности, как показывает наша практика, не требуется специализированное оборудование – достаточно доступа в интернет и любого устройства, такого, как компьютер, планшет, смартфон.

Для развития творческих навыков, эстетического вкуса и музыкального мышления студентов могут быть использованы бесплатные аудиоредакторы, такие как «Nero Wave Editor» и «Reaper». Нотный редактор, такой как «Sibelius», позволяет реализовать мелодические диктанты и создавать аудиоматериалы, которые могут быть использованы в викторинах. Секвенсоры (например, «Steinberg Cubase») существенно облегчают процесс интерпретации музыкального репертуара. «Ear Master» позволяет работать с интервалами, гаммами, аккордами, ритмическими и мелодическими волнами, исполняемыми различными инструментами, чтобы учащиеся не привыкли только к единому тембру.

Интерфейс перечисленных программ довольно прост и подходит для начинающих музыкантов-исполнителей: запись и обработка музыкальных файлов, изменение высоты тона, шумоподавление и др. С их помощью обучающиеся могут выполнять определенные задачи, как во время занятий, так и в рамках самостоятельной работы, дома. В качестве некоторых примеров упражнений, которые могут быть включены в структуру учебного процесса:

- а) создание звуковых коллажей на основе выбранных арий;
- б) вырезание определенного фрагмента из песни;
- в) запись радиопостановки, где студенты создают музыкальные композиции и добавляют эффекты, которые записывают самостоятельно или скачивают с бесплатных сайтов (например, шум леса, пение птиц, дождь, шум моря, реки).

Аудиовизуальные носители – кинопроекторы, телевизоры, видеомэгафтофоны и DVD-плееры – объединяют визуальный и аудиовизуальный контент в форме фильма (документального или биографического). В рамках презентации темы оперного творчества П. И. Чайковского предпочтительнее внедрить документальные фильмы ввиду того, что они повышают заинтересованность учащихся к учебному материалу и оказывают положительное влияние на их интерес к теме занятия. Например, одна из кинокартин может быть посвящена рождению оперы, в сюжете которой зритель будет погружен в атмосферу творческого вдохновения и трудового процесса композитора, а второй фильм знакомит студентов с местом рождения, важными вехами в биографии, особенностями творчества П. И. Чайковского. Такие аудиовизуальные материалы помогают распознавать и критически анализировать конкретные музыкальные явления, а также развивают навыки оценки музыкальных жанров, эпох и стилей обучающихся.

Концертные выступления театральных трупп, к примеру, Приморского театра оперы и балета или Эрмитажного театра, представлены на известном видеохостинге – Youtube. Там же каждый студент может познакомиться с особенностями исполнения некоторых арий: большой популярностью пользуется ария Иоланты из одноименной оперы. Это дает большие преимущества: интересный формат подачи учебного материала; понимание того, как актеры интерпретируют текст, как используют сценографию, свет и звук для создания особой атмосферы оперной постановки, а также обогащение опыта обучающихся при помощи интерактивности и доступности видеоматериалов.

Подкасты также являются хорошим дополнением учебного

процесса. Рекомендуется использовать программы «Петр Чайковский, великий композитор» от О. Русановой и «Петр Чайковский, великий композитор» от Детского радио. В них представлен анализ индивидуальности композитора в качестве личности с сильными и слабыми сторонами, что проявляется не только в его музыкальных произведениях, но и в личных переживаниях. Ключевое преимущество таких программ проявляется в том, что акцент сделан на презентации мнений музыковедов в декларативной форме и представлении общей характеристики эпохи, в которую жил композитор (поэзия, архитектура, искусство). Такие программы призваны помочь получить более глубокие знания о музыке эпохи и характеристиках периода, в который творили музыканты того времени, а также поместить отдельных композиторов в их стилистический контекст и лучше понять идейно-художественные константы их творчества [2].

В рамках самостоятельной работы обучающиеся могут обратиться к специализированным веб-ресурсам, например, «Musiccourseware». Сайт был разработан в 2004 году Брэдом Хансенom, преподавателем из Портлендского государственного университета, первоначально как инструмент для проведения автоматизированных вступительных экзаменов по теории музыки для поступающих студентов. На данный момент каждый обучающийся может решить тесты. Интерфейс удобен: таймер на экране показывает пользователю, сколько секунд прошло для решения каждой задачи. В режиме практики также дается три попытки получить правильный ответ, затем отображается решение.

Однако педагоги должны помнить о негативном влиянии информационно-коммуникационных технологий на здоровье студентов, их межличностные взаимоотношения: например, проведение большого количества часов перед компьютером в сидячем положении приводит к возникновению серьезных дефектов осанки; также существует вероятность возникновения компьютерной зависимости, способствующей деградации индивидов [1, с. 6]. Следует подчеркнуть, что профессиональное совершенствование учителей необходимо для уменьшения дисбаланса между их низкими цифровыми компетенциями и техническими инновациями. Как отмечают Ю. А. Глазкова и Е. П. Трофимов, «возможность хранения и редактирования данных в Интернете порождает еще один недостаток использования информационных технологий – недостоверность данных» [1, с. 7].

Подводя итоги, можно утверждать, что в условиях цифровой революции, социальных сетей и смартфонов образовательные учреждения эффективно проходят процесс информатизации и

становятся активными агентами преобразований в современном мире. Внедрение цифровых инструментов и онлайн-платформ способствуют тому, что студенты становятся активными субъектами учебного процесса и, иногда, создателями образовательного контента. Применение таких дидактических средств во время занятий не только обогащает уроки новым содержанием, но и вызывает широкий интерес обучающихся к преподаваемому предмету. В качестве наиболее предпочтительных примеров представлены такие онлайн-программы, как «Nero Wave Editor», «Reaper», «Sibelius», «Steinberg Cubase» и «Ear Master».

Примечания:

1. Глазкова, Ю. А., Трофимов, Е. П. Негативное влияние использования информационных технологий в образовательной деятельности // Наука, техника и образование. – 2015. – №7. – С. 5-7.
2. Кручинина, Г. А., Большакова, И. А. Использование информационных и коммуникационных технологий в музыкальном образовании (история, проблемы) // Вестник Костромского государственного университета. – 2009. – №15. – С. 439-443.
3. Пьяных, Е. Г. О дисциплинах, направленных на формирование ИКТ-компетентности будущего педагога // Научно-педагогическое обозрение. Pedagogical Review. – 2017. – №3. – С. 24-31.
4. Тихонова, Н. В. Технология «перевернутый класс» в вузе: потенциал и проблемы внедрения // Казанский педагогический журнал. – 2017. – №2. – С. 74-78.
5. «Цифра» повышает социальный статус учителя: это может стать козырем в руках тех, кто продвигает технологии в школе. – URL: <https://ioe.hse.ru/news/783754267.html?ysclid=lqoawxmpqm401414682> (дата обращения: 27.12.2023).
6. Фрик, О. В. О дидактических возможностях использования виртуальной доски Padlet в образовательном процессе вуза // Вестник Сибирского института бизнеса и информационных технологий. – 2020. – №1. – С. 15-19.

***Черемных Наталия Андреевна
(Россия, Астрахань)***

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ХОРОВОЙ ФАКТУРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА В ЦИКЛЕ «ВЕРНОСТЬ» ДЛЯ МУЖСКОГО ХОРА БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ НА СЛОВА Е. ДОЛМАТОВСКОГО, ОР 136.

Аннотация. Произведения Д. Шостаковича – это летопись, раскрывающая актуальные идеи, проблемы, темы и образы его времени. Патриотический хоровой цикл «Верность» Д. Шостаковича на стихи Е. Долматовского написан к 100-летию вождя коммунистической партии В. И. Ленина и входит в обширный пласт сочинений, посвященных

революционной и советской тематике, актуальных для середины XX века. Это произведение в творчестве Д. Шостаковича неоднозначное, как в отношении структуры балладного типа, так и вокально-хоровой техники. В мелодике присутствуют песенные и декламационно-речевые интонации. Хоровая фактура сложна, многозвучность, особенно в наиболее значимых кульминационных моментах, достигается разделением хоровых партий (*divisi*). В настоящее время это одно из менее изученных и исполняемых произведений Д. Шостаковича.

Ключевые слова: Шостакович, Долматовский, хор, баллада, хоровая фактура, хоровая партия, хоровой цикл.

Cheremnykh Natalia Andreevna
(Russia, Astrakhan)

**ABOUT SOME FEATURES OF THE CHORAL TEXTURE
OF D. SHOSTAKOVICH IN THE CYCLE “FIDELITY” FOR
MALE CHOIR UNACCOMPANIED TO WORDS BY E.
DOLMATOVSKY, OP 136.**

Abstract. The works of D. Shostakovich are a chronicle that reveals current ideas, problems, themes, and images of his time. The patriotic choral cycle “Loyalty” by D. Shostakovich to the poems of E. Dolmatovsky was written for the 100th anniversary of the leader of the Communist Party Lenin and is part of a vast body of works devoted to revolutionary and Soviet themes, relevant for the mid-twentieth century. This work in the work of D. Shostakovich is ambiguous, both in relation to the ballad-type structure and vocal-choral technique. The melody contains song and declamatory speech intonations. The choral texture is complex; polyphony, especially in the most significant climactic moments, is achieved by dividing the choral parts (*divisi*). Currently, this is one of the less studied and performed works of D. Shostakovich.

Keywords: Shostakovich, Dolmatovsky, choir, ballad, choral texture, choral part, choral cycle.

Д. Шостакович – один из крупнейших композиторов XX столетия, вошедших в историю мировой культуры как создатель музыкальных образов, созвучных трагическому времени XX столетия, эпохе конфликтов, потрясений и катастроф.

К хоровым жанрам Д. Шостакович обращался на протяжении всей жизни, наверное, поэтому для него характерно жанровое разнообразие.

В этом направлении были написаны такие произведения: «Славься, Отчизна советов» для хора и фортепиано (1943); «Поэма о Родине» – кантата для меццо-сопрано, тенора, двух баритонов, баса, хора и оркестра (1947); «Антиформалистический раек» для четырех басов, чтеца, хора и фортепиано (1948/1968); «Песнь о лесах» – оратория для тенора, баса, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра (1949); «Десять поэм на слова революционных поэтов» для хора без сопровождения (1951); кантата для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952); вокально-симфоническая поэма для баса, хора и оркестра «Казнь Степана Разина» (1964); «Верность» – восемь баллад для мужского хора без сопровождения (1970).

Хоровой цикл восемь баллад «Верность» для мужского хора без сопровождения на слова поэта Е. Долматовского был написан в 1970 году. Это сочинение композитор посвятил Густаву Эрнесаксу и его выдающемуся коллективу – Государственному академическому мужскому хору Эстонской ССР, творчеством которых композитор искренне восхищался.

К сочинениям Е. Долматовского ³⁴ композитор обращался неоднократно, это песни, хоры, кантаты, баллады: «Славься, Отчизна советов» для хора и фортепиано (1943), оратория «Песнь о лесах» (1949), кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), цикл вокальных баллад «Верность» (1970) и др. Поэзия Е. Долматовского, отмеченная чертами гражданственности и патетичности, созвучна с творчеством композитора.

Сочинение цикла «Верность» было приурочено к столетнему юбилею В. И. Ленина.

Отношение критиков к этому произведению было неоднозначным, однако С. М. Хентова дала этому циклу достаточно емкую характеристику: «Мелодический строй глубоко национален, с ясными приметами народной декламации... Емкая образность мелодики зиждется на аскетической основе, подчеркивается строгой и ясной гармонией. Детализация в каждом номере подчинена ведущей эмоциональной окраске. Не контрастны, а чередования единых пластов

³⁴ Поэт Е. Долматовский (1915-1994) был одним из самых широко издаваемых в СССР. Популярность ему принесли массовые песни, которые пела вся страна. «Тоска по Родине», «Песня мира», «Хороший день», «Заря встает», написанные Д. Шостаковичем на его тексты к художественным фильмам «Встреча на Эльбе» и «Падение Берлина», стали первыми опытами совместной работы в жанре массовой песни [11; 12].

преобладают. Музыкальная драматургия подчиняется словесному тексту, следует его движению – этим продиктованны манера хорового письма, его приемы» [10, с. 373].

Помимо этого, исследователи творчества великого композитора проводили параллели между циклом «Верность» и «Десятью хоровыми поэмами». Действительно, и по теме, и по музыкальному решению эти два сочинения близки. Похожи они и по целям, ради которых были написаны.

Для хорового цикла «Верность» композитор выбрал жанр *баллады*, дающей некую композиторскую свободу, поэтому и формы каждой части различны – небольшая хоровая миниатюра, двухчастные, трехчастные репризные и безрепризные музыкальные формы, при этом музыка всегда чутко следует за количеством строк поэтического текста, не нарушая их формы и композиционной логики. Всего в цикле восемь частей: № 1. «Как в незапамятном году», № 2. «Люди верили в пламя», № 3. «Великое имя на полотнищах наших знамен», № 4. «Все меньше тех, кто видел его и знал», № 5. «На ясный день наводят тень», № 6. «Я все о нем хочу узнать», № 7. «Так вот какие люди были!», № 8. «На встречах юных поколений».

Для хорового письма Д. Шостаковича характерно наличие в партитуре большого состава хора с разделением всех партий. Данное произведение не стало исключением. Композитор также использует в цикле «Верность» *divisi*: (ТI+ТII)+(БI+БII+БIII). То есть композитору необходимо было создание мощного звучания, связанного с воплощением замысла, подчеркивающим самое важное – кульминационные эпизоды сочинения.

Состав хора в каждой балладе практически не изменяется. И все же Д. Шостакович использует разнообразие хоровой фактуры, усиленное за счет чередования различных составов хоровых групп, например, двухголосие (№ 8 тт. 1-3 ТI+БII), трехголосие (№ 1 тт. 1-13 ТI+ТII+ БI), четырехголосие (№ 1 тт. 16-39 ТI+ТII + БI+БII), № 5 тт. 83-89 ТI+БI+БII+БIII) и даже пятиголосие (№ 6 т. 55 ТI+ТII+БI+БII+БIII). При этом стоит учитывать, что в одном номере могут сочетаться различные варианты. Пример сочетания трех-, четырех- и даже пятиголосия (самый последний такт) находим в № 6 «Я все о нем хочу узнать». Максимальный состав хора (четырёх- и пятиголосие) в этих балладах необходим для подчеркивания более значимых слов.

Таким образом, в цикле «Верность» изменения состава хора зависят непосредственно от текста, и определяются содержанием каждого хорового номера. Также особое значение композитор придает басовой

группе. Это выражается и в том, что именно эта хоровая группа начинает произведение. Именно басовой партии отданы смысловые фразы в № 2 (Т: Люди верили в пламя, Б: *но пламя их только сжигало*. Т: Люди верили в солнце, Б: *но солнце бесстрастно сияло*). Кроме этого, можно назвать характерные черты хорового стиля композитора: октавные удвоения (№ 2, № 5 (пример 5), № 8), акценты (№ 2) и даже усиление басовой партии за счет разделения на три группы (№ 6).

Пример 1. Д. Шостакович хоровой цикл «Верность» (ч. 5, фрагмент):

24 Allegro non troppo $\text{♩} = 108$

В. *p*

На ясный день на - во - дят тень те, кто за - пу - тал - ся в по -

Выделим устойчивые функции партии басов в цикле баллад:

- 1) использование партии Б. как «фундамент» хора;
- 2) нетрадиционное применение партии Б. в роли мелодического голоса, как в тугги, так и в солирующих эпизодах;
- 3) устойчивый характер *divisi* басовой партии (разделение партии на два – № 1, № 2, № 3, № 4, № 7, № 8 части; а также на три голоса в № 5, № 6) (Пример 2).

Пример 2. Д. Шостакович хоровой цикл «Верность» (ч. 6, фрагмент):

pp

... ли - чи - ем е - го и - дей, слу - жень - ем выс - шим и - де - а - лам!

p

52

Необходимо подчеркнуть, что хоровому творчеству Д. Шостаковича присуще интенсивное использование возможностей басовой партии.

Хоровая фактура цикла изобилует разнообразием приемов письма. Помимо подголосочной полифонии композитор использует гомофонно-гармонический склад, усиливая самостоятельность и индивидуальность каждой из мелодических линий. Зачастую полифоническая «переключка» затрагивает различные партии.

И все же при наличии в хоровой фактуре цикла «Верность» характерных черт композиторского почерка Д. Шостаковича, есть и

индивидуальные решения для воплощения композиционного замысла сочинения.

Обозначим особенности композиторского решения этого цикла:

- 1) небольшая протяженность цикла (20 минут звучания);
- 2) единый состав исполнителей (мужской хор), что потребовало от композитора совершенного владения хоровой фактурой;
- 3) выбор жанра баллады, который допускает определенную композиционную свободу;
- 4) отсутствие единой сюжетной линии.

Можно отметить, что композитор с помощью тональных сдвигов (сопоставление, модуляция и отклонения) усиливает и эмоциональное настроение отдельных слов и фраз. Так, например, в № 6 тт. 32-34 (пример 3), а также см. (Схема 1).

Пример 3. Д. Шостакович хоровой цикл «Верность» (№ 6, фрагмент):

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "ри - мый об - раз. Он был ве - лик, ве - лик во". The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and various musical notations like slurs and accents. The page number "31" is visible at the bottom left of the system.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "всем, он был бес - страш - но спра - вед - ли - вым." The musical notation includes complex rhythmic patterns and tonal shifts, consistent with the text's description of tonal shifts.

Эти сдвиги представляют определенную интонационную трудность, требующие в свою очередь мгновенной реакции хора, точной и более тонкой передачи фраз, направления.

Каждая баллада имеет свой темповый план. В некоторых частях цикла первоначальный темп сохраняется – это № 2, № 3, № 4, но вот внутри баллад темп разнообразен (см. Схема 1):

Схема 1.

Части	1	2	3	4	5	6	7	8
Темп	Moderato = 72	Allegretto = 176	Allegretto = 176	Allegretto = 176	Allegretto non troppo = 108	Adagio = 69	Andante = 80	Allegretto = 113
Тональность	g-moll	C-dur – A-dur	C-dur	F-dur.	G-dur –E-dur	c-moll	D-dur	D-dur

Как видно из приведенного списка темпов, в цикле «Верность» наиболее употребим в балладах темп *Allegretto*, это связано с общим настроением хорового цикла.

Несмотря на негативную критику в адрес Д. Шостаковича и хорового цикла «Верность», хоровая фактура основана на характерных приемах стиля композитора, а автор в данном опусе остался верен себе и своим идеалам.

Примечания:

1. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Бобровский, В. П. Песни и хоры Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962. 31 с.
3. Венчакова, С. В. Творчество Д. Д. Шостаковича и русская музыкальная культура середины XX века. IV том учебного курса «Отечественная музыкальная литература XX – первой половины XXI века». Екатеринбург: Издательские решения, 2022. 400 с.
4. Данилевич, Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1980. – 304 с.
5. Дмитрий Шостакович на телеэкране // Советская культура. – 1971. – 7 марта.
6. Лебединский, Л. Н. Хоровые поэмы Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1957. – 46 с.
7. Левандо, П. П. Хоровая фактура. – М.: Ленингр. отделение, 1984. – 123 с.
8. Мазель, Л. А. О стиле Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича: сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1962. – 386 с.
9. Ромадинова, Д. Г. Шостакович: герой или антигерой? // Время и мы: Альманах литературы и общественных проблем. – М.; Нью-Йорк, 1990. – С. 244-267.
10. Хентова, С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. – Л.: Сов. Композитор, 1986.
11. Симовский, С. Л. Долматовский // Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke2/ke2-7332.htm> (дата обращения: 29.12.2023 г.).
12. Фояков, И. О. Евгений Аронович Долматовский // Электронный ресурс: http://www.hrono.ru/biograf/bio_d/dolmatovski.php (дата обращения: 29.12.2023 г.).

*Чжэн Лиша
(Китай, Гуанчжоу; Россия, Москва)*

**КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ПЕДАГОГОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В КИТАЕ:
2015–2019 ГОДЫ**

Аннотация. В статье описывается культурно-просветительская деятельность педагогов Московской консерватории имени П.И. Чайковского – хоровых дирижеров, струнников, вокалистов и пианистов, проводимая ими в Китае в течение пяти лет (с 2015 по 2019 г.г.). Профессора Московской консерватории Вирсаладзе Э.К., Гаврыш И.И., Калинин С.К., Писарев А.А. и другие выступали с концертами, лекциями, мастер-классами, открытыми уроками в 18 китайских провинциях. Более 100 концертов русских музыкантов отмечены в китайской прессе как незабываемые события в культурной жизни Китая.

Ключевые слова: просветительство, концерты, мастер-классы, лекции, открытые уроки, педагоги Московской консерватории.

*Zheng Lisha
(China, Guangdong; Russia, Moscow)*

**CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF TEACHERS OF
THE MOSCOW CONSERVATORY IN CHINA: 2015–2019**

Abstract. The article describes the cultural and educational activities of teachers of the Moscow Conservatory named after P.I. Tchaikovsky – choral conductors, string players, vocalists and pianists, conducted by them in China for five years (from 2015 to 2019). Professors of the Moscow Conservatory Virsaladze E.K., Gavrysh I.I., Kalinin S.K., Pisarev A.A. and others gave concerts, lectures, master classes, and open lessons in 18 Chinese provinces. More than 100 concerts of Russian musicians have been noted in the Chinese press as unforgettable events in the cultural life of China.

Key words: enlightenment, concerts, master classes, lectures, open lessons, teachers of the Moscow Conservatory.

Вклад педагогов – представителей Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в развитие современной музыкальной культуры Китая трудно переоценить. Однако научного

обобщения информации о конкретных фактах, связанных с их выступлениями в КНР, концертами, лекциями, мастер-классами и др., ни на русском, ни на китайском языке на настоящий момент не существует. Мой интерес к этой теме связан с тем, что я сама в 2012 году закончила Московскую консерваторию. Но главным поводом для написания статьи стала моя встреча с пианисткой, композитором и педагогом Ни Хунцзин, одной из первых китайских выпускниц Московской консерватории, которую она окончила в 1959 году³⁵. Я перевела на русский язык ее статью-воспоминание о Викторе Карповиче Мержанове к 10-летию со дня его ухода из жизни³⁶. Ни Хунцзин вспоминала, что еще в 1960-х годах он концертировал в Пекине. Мне показалось интересным узнать, как часто сейчас музыканты из России, из родной моей Московской консерватории, бывают в Китае? Как проходят их встречи с китайскими слушателями? Что пишут об этом на интернет-ресурсах, в газетах и журналах?

Я выбрала отрезок времени продолжительностью в пять лет, с 2015 по 2019 год. Верхняя граница, 2019 год определена началом пандемии коронавируса. Речь пойдет о самых событиях, связанных с выступлениями московских музыкантов, выпускников, профессоров и доцентов Московской консерватории в Китае.

Начну с *хоровых дирижеров*. Важным событием стал приезд в Китай профессора Московской консерватории *Станислава Семеновича Калинина* (фото 1–2). 17 ноября 2016 года он принял участие в XIII Семинаре по хоровому дирижированию “Charming Campus” (Пекин). В этом семинаре, проходившем в Пекине, участвовали его директор и научный руководитель, профессор Шао Сяююн и профессор Чжэцзянской консерватории Ян Баолинь. Станислав Семенович прослушал детский хор «Цзинь Фан» («Золотой Парус»), побеседовал с юными певцами и педагогами. В китайских средствах массовой информации цитировались его слова — своего рода напутствие участникам семинара: «Хор может принести людям наслаждение

³⁵ Пианистка и композитор Ни Хунцзин входила в группу молодых китайских музыкантов, направленных на учебу в Москву в 1954 г., а во время учебы в Московской консерватории получила 4 место на 6-м Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957). В МГК Ни Хунцзин училась в классе В. М. Эпштейна (ученика К. Н. Игумнова), посещая также уроки С. Е. Фейнберга и Г. Г. Нейгауза. Вернувшись в КНР, она преподавала в Центральной и Китайской консерваториях Пекина и Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. Много гастролировала и читала лекции в стране и за рубежом.

³⁶ Ни Хунцзин. Легендарный, незабываемый пианист // Фортепиано. 2021. № 2. С. 21–23.

красотой и очистить человеческие сердца. Прекрасно, когда люди идут по дороге знаний на протяжении всей своей жизни, когда могут непрерывно совершенствоваться и наслаждаться бесконечной радостью, которую музыка приносит в жизнь»³⁷. Пресса также отмечала, что «китайско-российское мероприятие <...> создало платформу для улучшения качества интерпретации учителей и учеников хора школы Цзинь Фан и способствовало созданию музыкального моста китайско-российской дружбы»³⁸.

В 20–24 ноября 2016 года С. С. Калинин участвовал во «Второй международной конференции по исследованию китайско-российской хоровой культуры» Центра исследований хорового искусства и культуры Столичного Педагогического Университета Пекина. Он сделал доклад на тему «Система подготовки хоровых дирижеров в Московской консерватории имени П.И.Чайковского» к 150-летию МГК.

В этой конференции принял участие и профессор МГК *Алексей Максимович Рудневский* (фото 3). Через полгода, в апреле 2017 года Рудневский вновь приехал в Китай по приглашению музыкального колледжа при Хуачжунском университете (Ухань) и Ассоциации хоров провинции Хубэй. В течение трех дней он вел мастер-классы по хоровому дирижированию в Хуачжунском университете. А в октябре 2017 года он был уже в Шанхае. На этот раз целью его поездки были открытые уроки по хоровому искусству в Театре центра культурной деятельности, работа с Шанхайским хором Новой песни и др.

После Шанхая А. М. Рудневский посетил Нанкин, проведя мастер-класс с хором первокурсников Сяочжуанского музыкального колледжа (руководитель — декан У Сяююн, художественный руководитель (вокал) — Чжу Ин, аккомпаниатор — Юань Иньманвэнь). Мастер-класс длился три часа. Одобрив выбор репертуара, профессор начал работать с хором.

37

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4MTg1MTQxMQ==&mid=2655182312&idx=1&sn=4d38878f6ff87463aae3ceb10bc1490a&chksm=8438d894b34f518207e882f6247e7d72a21b88c485e0cd923c2adcebc0cd753ed183307cd56b&mpshare=1&scene=1&srcid=0602PmqS408LftmxsVQH03Xg&sharer_sharetime=1689950859255&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQwLf%2BY4Cbe%2BP4zShHwWYnwBLoAQIE97dBBAEAAAAAKGyDaSdN6oAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjonPDP4sdnQarrDtttAZvx%2B%2FYECptoTskeaBV%2FYSYVtoG6Ng6Z8xPxyXFUdA%2FF91%2FJ%2FKZc1vUbthMpdFGq9tWsssYaoHABRsX54y%2BGeNk%2FY1V48kIrABcAI4pplsDbqi1m2j3YDC TuK7kmOEjMl%2FoHw%2B9Bvn5Luadmvs4VABoGCrQRHJHr7Dh1DRFFXPMQzkJaP3Z%2BS8uas5x7%2BtGtcQ9DBTAVSmol26O4rOsebELSGrlfQgo%2Bff6X3sMXvWlrcfjy2vYBk%2FsPCGteDYHp4c%3D&acctmode=0&pass_ticket=s0YUoK%2B446UY4CefPc2Rn3uDDF7QfA7Vrd3D7fzOOQhv5AigChCUDoTAykQaYd1B&wx_header=0#rd Дата обращения ко всем сайтам — 28 сентября 2023.

³⁸ Там же.

Он занимался с исполнителями каждой партии отдельно, обращая внимание на правильную расстановку дыхания, подробно (вплоть до отдельных разделов) разбирал сочинения. Там же, в Нанкине А. М. Рудневский дал хоровой урок в средней школе № 9³⁹. В заметке об этом событии отмечался высокий уровень исполнения смешанного хора⁴⁰. Слушая его, «профессор Алексей Рудневский <...> время от времени делал пометки в партитуре. Он засвидетельствовал высокий исполнительский уровень учащихся и похвалил их, но в то же время указал на некоторые мелкие проблемы. Он также подчеркнул значение в пении выразительности и контроля динамики»⁴¹. Профессор Рудневский рассказал учащимся о дирижерском факультете Московской консерватории, в том числе, о методах преподавания и расписании занятий, включая практические домашние задания.

15 марта 2016 года в Нанькине лекцию по хоровому искусству прочел ученик Калинина профессор *Александр Владиславович Соловьёв* (фото 4). На протяжении четырех с половиной часов (с 14 30 до 19 00) он говорил о методике обучения в хоровом классе Московской консерватории, знакомя китайских слушателей с современной русской хоровой музыкой. Он провел и открытую репетицию с участием хоров учащихся Музыкального колледжа при Втором педагогическом университете Цзянсу и Нанкинской ассоциации хоров и консерватории при Нанкинском педагогическом университете. Сводный хор пел «Вокализы» Рахманинова и Пахмутовой, а также произведение современного латвийского композитора Эрика Эшенвальдса “O Salutaris hostia” («О жертва искупления»).

В ноябре 2017 года А. В. Соловьёв дал мастер-класс на «Фестивале русской и китайской культуры» (международной конференции

³⁹ Этот хор — первый коллектив, созданный Нанкинским бюро образования на базе средней школы.

⁴⁰

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5NDI3NTQxMQ==&mid=2664683977&idx=1&sn=adcoed703ac4b7b423193ac0146e84b&chksm=bdad3of58adab9e32ae037beaa73a521cd6fe41c28cf95a14f95369052d9f2efd50538179b1f&mpshare=1&scene=1&srcid=0602SuxAf a4p7WIMz082TT7N&sharer_sharetime=1689952283074&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQ4PKMdT9XWs26OcogT76KkxLoAQIE97dBBAEAAAAADlkIQThzI4AAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjo%2BtEDiSBfbasdXBRyG3EBxFivIuiClgiERdyuv5DAhoEwDa0z50Ra00%2FGZOMWX2rqkYoyfC855%2FPlghRgwX%2B552ZnfqZQ4eCk86ETHRxLuGXilzRUhdc1Aost%2BgZxn9lbcqrzvo9fBbvCL3y5XJUEgjVt y9M65OHhBRRwRbYtnHBqomTdEAz%2B3qyPm6eg7sRgLE27tEysuMHoIDkJBoeWvqu oWktsjAYPZQevvhCUOfv4LV5jEMCg6D4ma11aXRmngeYyz8XC5QPFSIrEgPk%3D&acct mode=0&pass_ticket=vb6nJMU9lNmy773FJLUzIoYlOSAYLizqe53iIQK6osWsCCJ%2FfSs DiNrC6XdK5wOZ&wx_header=0#rd

⁴¹ Там же.

китайско-русского хора) в Шанхайском педагогическом университете. На вопрос корреспондента о китайских хорах, он отвечал: «Я очень счастлив, что хоровое искусство в Китае развивается так же быстро, как и экономика»⁴². Подарком русского дирижера его коллегам стал сборник произведений для камерного хора русских, советских и зарубежных композиторов⁴³. В октябре 2018 года Александр Владиславович приехал в Китай вновь для участия в Первой Китайской конференции хоровых дирижеров в городе Нинбо (провинция Чжэцзян).

Востребованы в Китае также русские скрипачи и виолончелисты. В 2016 году в Концертном зале симфонического оркестра в городе Чанчунь (провинция Цзилинь) состоялись гастроли профессора Московской консерватории *Михаила Ароновича Готсдинера* (фото 5). В дуэте с отцом выступил пианист Илья Михайлович Готсдинер. В программу концерта были включены произведения Г. Форе, Соната для скрипки и фортепиано С. Франка, Концертный полонез № 1 ор. 4 Г. Венявского и обработки романсов С. В. Рахманинова.

В октябре 2019 года в городе Нинбо прошла VI конференция Китая и стран Центральной и Восточной Европы по сотрудничеству и обмену в сфере образования, участие которой принял *Граф Муржа* (фото 6). Его мастер-класс, по отзывам прессы стал «мощным подспорьем [для китайских учеников] на пути к обучению игре на скрипке в будущем»⁴⁴.

⁴² Эти слова размещены на сайте: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1584918719795579623&wfr=spider&for=pc>

⁴³ См. ссылку https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAwODI2OTYxMg==&mid=2649905674&idx=1&sn=

11bbe38045a77973092eb37a776f204b&chksm=83778049b400095f1a87c7835fc1e3f05d6e378504170dbf3ae268265a7205dbd580953a853e&mpshare=1&scene=1&srcid=06021ZLLC7bZwY8rlX2WRp6j&sharer_sharetime=1689950106162&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQYWhsJu8cfqOrEelo5gSxZxLoAQIE97dBBAEAAAAAaPa8DDy3KnYAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjosUXoACWKxvfKQtfUrvlaOp4WKNjT5io7TwSJR7%2FjXPRLPvrnvK7708tHqLmgldsojf4QQpGBS3kVygTkKGZX4tUxRJKWJrfgfoz3S7alp6uDoRcvb%2B8ToLqis6frN9J8TugDh7awOF71IwGYImfUMhHR7DVgQmmrYUP9cIyUVvuNhjATUj6P%2Bv9zRGmDS2OadaY8CtdYEz8sodGnlekZUhOyPpnzWOzstPjTNowj%2Fuy4oc2zTnZqRtcQgDAEif3LQSB03leF2WXI1QjzrJ4%3D&acctmode=o&pass_ticket=ncoemmAd%2BA0ZjqDR1ZQAIgVnqPkAaU7CfoZs%2BvLR8kjWK93eq7BtU5pAhl8UfuN&wx_header=0#rd)

⁴⁴ https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIzMTA5NjI3OA==&mid=2653160985&idx=1&sn=e307e5eac

3049e417a155f48a65d787e&exportkey=n_ChQIAhIQtedgcnG9jjUPFVsf%2FE5GPxLoAQIE97dBBAEAAAAAALyBF5MHFbYAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjooloCLmdQhi4RNjyhsrHPv5GxDls%2FutFGt3VmFyHoeSiF%2BcM6p4QDEiWMKOF8Y%2B1KZEYIY3j5eHgxDNsIZ%2FJJqn64DIoop7eLprYZUaYhQUiQvzdxAQ9uxZN5metxtYCuacSAmkDn4lBMfephVcVVUbkngeEcgsXpEiXa7g%2FIO%2Fdrzt52bJX%2BAzL3DyJEtHcNsOvC6USnRwygXqYesBqSAIf8hsDwMdhjoLSz9xpd%2B3kGq89x7ElyX2o2%2BHCDVoZy3pcNyyuzDs2qvrT

Многократно посещали Китай виолончелисты. В октябре 2018 года Центральной консерваторией и средней музыкальной школой при Пекинской консерватории был организован проект «Развитие талантов в области виолончельного музыкального образования». Профессор, народный артист России *Игорь Иванович Гаврыш* (фото 7) дал на нем мастер-класс, а затем участвовал в концерте композитора Фан Дунцина, исполнив его пьесу «Миссия»¹ с оркестром под управлением Чень Линь.

В мае 2019 года Игорь Иванович был приглашен в Китай для проведения мастер-классов в «Международном сезоне мастеров искусства» в рамках проекта «Развитие талантов в области виолончельного музыкального образования», а в декабре того же года он дал в Пекине открытый урок на Репетиционной площадке оркестра «Пейин Филармония». В прессе делался обзор открытого урока, где были приведены высказывания Гаврыша по поводу исполнения на виолончели. В частности, он предостерегал от того, чтобы отдавать предпочтение технике перед выразительностью игры: «Не воспринимайте музыку как этюд и не играйте жестко. Нам нужно чутко реагировать на изменения в силе и слабости, чтобы лучше выразить музыкальные эмоции, а это потребует от нас очень хорошего контроля пальцев и координации смычка»².

В 2018 году мастер-класс в Пекине дал его коллега, профессор кафедры виолончели и контрабаса Московской консерватории *Кирилл Владимирович Родин* (фото 8). Кроме того, он выступил как солист в авторском концерте Фан Дунцина, где были исполнены сочинения для квартета виолончелей и виолончели и фортепиано. В своем сольном

44%3D&acctmode=0&pass_ticket=GwwsfoE53t4%2F1GquiPpw1a2%2BH3tF7A3SSQEF%2BLhoOCyLuwUmZObRQOeKvEi%2BhQzc&wx_header=0

¹ Отметим необычный состав оркестра «Миссии», основу которого составляют низкие струнные: 16 виолончелистов, 5 контрабасов и 5 исполнителей на ударных инструментах.

² https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4NzQxNzI2OA==&mid=2648093680&idx=1&sn=f72347864ce8d691d8a776a5470df927&chksm=881bdb2bbf6c523d58cd118d34af6c92780d5c51b7a983d2d630922cae114770cf11e9d04945&mpshare=1&scene=1&srcid=0511hLuSJvHKDeqRWwKYntYH&sharer_sharetime=1689958013185&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQoIVxUVemIS35uOuPiJoLGxLoAQIE97dBBAEAAAAAHP6Lg%2F0oYsAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjowv72S7QF4eO8QG%2B8fqkK3686nwIorsCwCGJyG1Y6%2FDdGjwj2MWvJowGokf7mMIwKV6ScNCg9F8x5kl3R%2FSy1PRhsa%2FNVcKdpXp1KRxcA%2FwC3NiHMA%2F4d3ND%2BicYPDCD4VoTnAMj6Gsx8oPBl9uVEz7lDMI9Jivo7jKBOVHJ19ANBo53z2M9iCZauoZNUQRwUtpLxQFrozaxY6BjAoIpaoyfx9R5cWNUnVbAsiwhdLqQlLvFbob7pGn1YXCXNjRjTiExPoiLoilMtZou5Q%3D&acctmode=0&pass_ticket=N37Kqlzz7z26XjLgX535S83lUH53baw7NaXcakT5tMhzMBrpJ3o8YTBG%2BWWaUt2H&wx_header=0#rd

концерте виолончелист представил программу из произведений Альбиниони, Гайдна, Мессиаана, Паганини, Брамса и Чайковского.

В 2019 году Кирилл Родин посетил Китай несколько раз. В апреле он дал мастер-класс на фестивале «Международный сезон мастеров искусств» (г. Пекин), в августе — в Хух-Хото (автономный административный округ Внутренняя Монголия)¹. В ноябре 2019 года Кирилл Родин снова приехал в Китай с лекцией о школе Ростроповича, а также мастер-классом и концертом на IV-м международном фестивале виолончельного искусства в Шанхайской консерватории. А в начале декабря он, как и И. И. Гаврыш, дал открытый урок на репетиционной площадке виолончельного оркестра «Пейин Филармония» в Пекине. Пресса отмечала: «Профессор Кирилл Родин <...> может объяснить глубокое простым языком и упростить сложное. <...> Используя метафоры и сравнения, <...> демонстрируя сочинения, он быстро находит понимание аудитории, умеет помочь [учащимся] уловить суть деталей и смысл своих пожеланий к исполнению»².

Среди советов, данных Родиным на открытом уроке, особенно значимым был следующий: «Вы всегда должны смотреть на свое выступление со стороны, объективно, анализировать свои сильные и слабые стороны, и даже в процессе выступления вы должны сознательно выявлять и контролировать, где ведете [смычок] хорошо, а где не очень, и вовремя подстраиваться»³.

Другой представитель виолончельной школы Московской консерватории, *Борис Анатольевич Андрианов* (фото 9), посещал Китай в 2018 и 2019 годах. В октябре 2018 года он дал открытый урок в рамках проекта «Развитие талантов в области музыкального образования», а 14 октября 2018 года успешно выступил с сольным концертом в зале

¹ Там же играл и концерт вместе с шестью китайскими исполнителями (в программе — произведения Баха, Генделя и Чайковского).

² См. ссылку:

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4NzQxNzI2OA==&mid=2648093252&idx=1&sn=e75ad702d67ac3fc3b538fd9dd3d2fb3&chksm=881bdag9fbf6c5389cb99fc4a19ab7b77c30efe8dd89943ad0b9bf56fb66a6ee070fb2bea6102&mpshare=1&scene=1&srcid=0602sh2SXD17eY83vSpuZSkR&sharer_sharetime=1689953005757&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQ1xw%2FEqMFOcHCiZB%2FFj36eRLOAQIE97dBBAAEAAAAAEibDU7Ly9UAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjofVpOAOImj58Fg2kE1PU4O67%2BNSkjYIJMXtjc%2B3Gmb3uBcLrNShoouM8yR3uMd9fr3koMEEcHrQotS3BdBiHeARKz9QGDNzGyRKfMRoLuXNa3jg7DKoA3UKQwPETPnXw1JWIkzf%2B45w52vn65iZOZ8KYpu9G88UqMCFf%2BMrxQsL4vbQreLO9%2F%2BvfzBFV8i7eNd3HhffA9Uy8HqIEFRSzb9wXp7INjpLbJrs7momjlo3FtH9UpYntcuf85%2B84fXH%2F5YRhUBkHZoazbKYHaDg%3D&acctmode=0&pass_ticket=1QVr34440PrQkLRTQcbdZCrnNRYVoagSlRIPpAIP6xppRCGsXC7hDtqp9GZGnCI&wx_header=0#rd

³ Там же.

средней школы при Центральной консерватории Пекина.

14 августа 2019 Борис Андрианов выступил в Нанкине в дуэте с пианистом Филиппом Копачевским. Их концерт (программу которого составила музыка А. Шора, Э. Грига и А. Пьяццолы) прошел в небольшом театре Цзылу и был приурочен к трехлетию со дня его открытия. Своеобразие площадки позволило слушателям «увидеть тонкую мимику и движения кончиков пальцев артистов с близкого расстояния, почувствовать поток их душевных переживаний и волнение от слияния с музыкой»¹. В отзывах говорилось и о «трогательном» впечатлении, музыке, исполненной «от всего сердца». Цитата: «Фортепиано и виолончель пели в гармонии, как волны, плещущиеся о берег под лунным светом, [как] гулкие горы и леса»².

Представителем *вокальной школы* Московской консерватории в Китае стала доцент Екатерина Игоревна Скусниченко. 10 июня 2019 года в ансамбле с пианисткой Викторией Ан в учебном центре подготовки специалистов Шеньянской консерватории и Московской консерватории она исполнила сочинения П. И. Чайковского и Дж. Пуччини (фото 10). В отзыве на концерт отмечалась «блестящая интерпретация классических произведений <...> с глубокими, искренними и трогательными эмоциями...»³.

Большой резонанс имели выступления и мастер-классы представителей московской *фортепианной школы*. Несколько раз в Китай с концертами приезжала Элисо Константиновна Вирсаладзе — профессор, народная артистка Советского Союза и Грузии.

Событиями стали ее выступления 13 декабря 2017 года в Концертном зале Шанхайского симфонического оркестра (Шанхай; фото 11) и 14 декабря Большом национальном театре Пекина (фото 12), в программах которых были сонаты для фортепиано № 25, G-dur op. 79 и № 27, e-moll op. 90 Бетховена, «Крейслериана» и «Карнавал» Шумана. На бис в Пекине прозвучали два вальса Шопена и песня Шумана «Посвящение» в обработке Листа. Пекинский концерт посетили

¹ См. Ссылку: https://mp.weixin.qq.com/s/hGofA_1g-7eq5OyAev3RpQ

² https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIoMzM4MDEyNQ==&mid=2247485878&idx=1&sn=17510ba50021bf5f399a35277204b769&exportkey=n_ChQIAhIQRgiH1xpSuCd%2FC8NyDjrbQBL0AQIE97dBBAEAAAAAALJpFX6Qo8UAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVj02w9An3R9KJcPsdN4q0Gz4PBhrakjPs%2FGIf9AllJEGFn5BSITzzDZDIuXYmgwL8rIFE5t19Cx87Nn4WtpY7UQGaMM6sDoonGhcJGMM5BSPHCd9nIawxSmGx%2F1c5cJNOBZkXpUYBgBFGEOxQXEPXIZ%2FQDozWeW%2Bb4U8Fu1iHxf8gYc5w5O54JCedJwZWr4hIbv9JdD6eMVTloO926Onn%2F%2Bj%2BLIdbYPFdUtgrUrFo1%2BzL7a5OOG1%2F1jHXG9rVT1UH1gLnixti9m6Mq9BPsv3k%3D&acctmode=0&pass_ticket=7qNcfpjEYzu3OHSmisMN15h6xU4OIEJVMJrgi6vanmT65tdxsyEA745LJEovqWJ7&wx_header=0

³ См. ссылку: https://mp.weixin.qq.com/s/ULrhCRD_chKhMIIMwuiBeiw

известные китайские музыканты: проректор Центральной консерватории Чжоу Хайун, профессора Тай Ер, Хуан Пейин, У Юань, Шэн Юань, Хуан Ямэн, Ван Чун, профессор Пекинского педагогического университета Чжоу Минсун и другие. Элисо Вирсаладзе была названа «одной из величайших пианисток мира»¹. Фэн Циту говорил: «После страстного “Карнавала” весь концертный зал кипел». На концерт пришли фанаты пианистки, один из которых писал: «Мы с друзьями купили почти все ее альбомы [записи], которые можно купить. Чтобы получить ее автограф, я взял с собой все издания с ее интервью и афишу. Она с радостью подписала их, а также указала дату. По почерку Вирсаладзе видно насколько она серьезная и строгая. Она — художница, ее искусство и личность достойны уважения. Я с нетерпением жду ее следующего визита...»².

Следующий визит Элисо Вирсаладзе состоялся в 2019 году. 27 октября в зале Шанхайского симфонического оркестра (Шанхай) она исполнила пьесы из «Времен года» Чайковского (с «Января» по «Август»), «Сарказмы» и «Токкату» Прокофьева, Фантазию С-dur Шумана. На бис были прозвучали три пьесы: «Вещая птица» (из «Лесных сцен») и Вальс-каприз № 6 из цикла «Венские вечера» Шумана, а также вальс Шопена ор. 64 № 2. Успех был грандиозный. Рецензент называл ее «одним из самых выдающихся современных интерпретаторов Шумана»³. Педагог Чжоу сказал: «Как мы смеем судить о таком концерте? Мы можем только погрузиться в ее музыку»⁴.

¹ См. ссылку: <https://mp.weixin.qq.com/s/tLWg2gP16wVj-N3P88VC5A>

² Там же.

³ См. ссылку:

[https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU4Nzc4NzU1OA==&mid=2247484970&idx=1&sn=828fe281633a20aco432b1f3bfa9ee37&chksm=fde7fa63ca9073752c73d18742e2b46bood eb338dea7764bfea03703070c124f4fa584156e44&mpshare=1&scene=1&srcid=05112AdD HScZGGpz2qHevo1T&sharer_sharetime=1689957404020&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQHhW%2FoQ3NbEyUMTvn6yIfzRLoAQ](https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU4Nzc4NzU1OA==&mid=2247484970&idx=1&sn=828fe281633a20aco432b1f3bfa9ee37&chksm=fde7fa63ca9073752c73d18742e2b46bood eb338dea7764bfea03703070c124f4fa584156e44&mpshare=1&scene=1&srcid=05112AdD HScZGGpz2qHevo1T&sharer_sharetime=1689957404020&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQHhW%2FoQ3NbEyUMTvn6yIfzRLoAQ IE97dBBAEAAAAAACLBM54v%2BXoAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjopj%2Fh8aJ42ksSCL7EUrXERx6fv4GUGehNDwbBj1LXealW8jjWYRvryYymYdp%2BMaOwhSRTEPSqNZrYz2IXEyJOxhGBdjQzGv9YzrXRJrCqqarl%2BEt%2B4lbGs5QkDG8Ewkebv1f7qq2xylgZiwBiE5TTsZeBySOfByiFSxPdBmLHsk3j5CxnH%2FoL2LpT8lBgnqlOmvcnqcD4%2BlMcu2%2Fjj NUIQAQKNJYG5WnDeUFnrof5leOTruL92vVcAUHQeR9pGihliiog7xuxQoKt61db2mI%3D&acctmode=0&pass_ticket=OR2Eah5yZBOAnwYQJ13bs95fAEviboSUhpaNWJuDEFOR7AsS1j24acltE3MWWYK7&wx_header=0#rd)

⁴ См. ссылку:

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU4Nzc4NzU1OA==&mid=2247484970&idx=1&sn=828fe281633a20aco432b1f3bfa9ee37&chksm=fde7fa63ca9073752c73d18742e2b46bood eb338dea7764bfea03703070c124f4fa584156e44&mpshare=1&scene=1&srcid=05112AdD HScZGGpz2qHevo1T&sharer_sharetime=1689957404020&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQHhW%2FoQ3NbEyUMTvn6yIfzRLoAQ

Частым гостем в Китае стал *Андрей Александрович Писарев* (фото 13), заведующий кафедрой специального фортепиано, декан фортепианного факультета Московской консерватории. За период с 2015 по 2019 год он дал в общей сложности более 70 концертов и более 20 мастер-классов. Мастер-классы проходили в Харбине (провинция Хэйлунцзян), Чанчжоу (провинция Цзянсу) и Ланчжоу (провинция Ганьсу). Об их успехе говорит присуждение Писареву нескольких почетных званий: в 2019 году он получил диплом «приглашенного профессора» Чанчжоуского университета и звание «почетного профессора» музыкального института Харбинского педагогического университета.

«География» концертов Писарева в Китае богата: Цзинань (провинция Шаньдун), города центрального подчинения Пекин, Шанхай; Чунцин, Гуанчжоу, Шэньчжэнь, Чжуншань, Дунгуань (провинция Гуандун), Харбин, Хэфэй (провинция Аньхой), Чжэнчжоу (провинция Хэнань), Сиань (провинция Шэньси), Ухань, Хуанган, Ханьдань (провинция Хубэй), Вэньчжоу (провинция Чжэцзян), Ланчжоу, Сучжоу, Уси, Нанькин (провинция Цзянсу), Фучжоу (провинция Фуцзянь), Куньмин (провинция Юньнань). Таким образом Писарев выступил в 15 провинциях и 22 городах, он играл в Пекинском концертном зале «Запретный город», Шанхайском центре восточного искусства, Шанхайском концертном зале, концертном зале имени Синхая (Гуанчжоу) и т.д. В разнообразных программах его концертов была музыка Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Грига, Шуберта. Среди исполняемых произведений были и любимые китайской публикой «Времена года» Чайковского. Рецензент писал об интерпретации Писаревым этого цикла: «Чем является то, что мы пережили <...> — это всего лишь короткий год, или это вся наша жизнь с чередованием горестей и радостей, ветра и дождя? Его исполнение полно нежности, тонкой грусти и сияющей радости»¹.

IE97dBBAEAAAAACLBM54v%2BXoAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjopj%2Fh8aJ42ksSCL7EUrXERx6fv4GUGehNDwbBj1LXea1W8jjWYRvryYymYdp%2BMaOwhSRTEPSqNZrYz2IXEyJOxhGBdjQzGv9YzrXRJrCqqarl%2BEt%2B4lbGs5QkDG8Ewkebv1f7qq2xylgZiwBiE5TTsZeBySOfByiFSxPdBmLHsk3j5CxnH%2FoL2LpT8lBgnqlOmvcnqcD4%2BlMcu2%2FjjNUIQAQKNJYG5WnDeUFnrof5leOTruL92vVcAUHQeR9pGihliiog7xuxQoKt61db2mI%3D&acctmode=0&pass_ticket=OR2Eah5yZBOAnwYQJ13bs95fAEviboSUhpaNWJuDEFOR7AsSij24acltE3MWWYK7&wx_header=0#rd

¹ См. ссылку:

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIyNjI4Njg1OQ==&mid=2666006652&idx=4&sn=e805a2694ed29230a91329d21f7d946f&chksm=f36e6418c419ed0e644ofdoce312d612dbdf4ce150a44dcad2c3bc1f475c865db902a068f5f3&mpshare=1&scene=1&srcid=0421f8Bms1ehVJoCWt1SypSs&sharer_sharetime=1689961240685&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a3

Несколько концертов Писарева прошли в популярном в КНР формате, предполагающем сочетание различных видов искусств, дополнение звучания видеопроекциями и световыми эффектами. Незабываемым для китайских слушателей стал его концерт под названием «Вечер Шопена». В нем музыка чередовалась с чтением стихов, сопровождаясь также светом прожекторов на темном фоне. В одной из рецензий отмечалось: «Первоклассная китайская исполнительница, Цао Лэй выступила с чтением стихов нежно и артистично, а знаменитый российский пианист Андрей Писарев прекрасно исполнял произведения “поэта фортепиано” Шопена».

Концерт Писарева в Шанхае 11 января 2017 года был посвящен 180-летию со дня смерти «отца русской литературы» Александра Сергеевича Пушкина. Музыка Чайковского и Рахманинова дополняло чтение его стихов на китайском языке¹. Цзян Цинчжоу, рецензент журнала «Любители музыки», 29 января 2018 года опубликовала рецензию на этот концерт под названием «Идеальное сочетание музыки и поэзии. Заметки о концерте-чтении, посвященном 180-летию со дня смерти Пушкина». Ее собственные наблюдения дополнялись словами А. А. Писарева: «Мне было интересно узнать, как пианист выбирает произведения в соответствии с темой концерта. По его словам, выбор определялся, в основном, сходством настроения или сюжета. Но не на стопроцентном соответствии, поскольку цель чередования поэзии и фортепианной музыки состоит не в том, чтобы они просто перекликались и выражали друг друга, а в том, чтобы раскрыть внутреннюю логику. <...>

В выборе произведений Чайковского и Рахманинова, которые должны были соответствовать стихам А. С. Пушкина, было столько гармонии, что слушатели оценили величие поэзии и музыки и ощутили единение <...> искусства и литературы, где поэзия и живопись, а также музыка сходятся в своих сокровенных глубинах... Пианист Писарев был в полной гармонии с артистами-чтецами.

4do1b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQKK76pKUM5PaiE9RaH8VafhLoAQIE97dBB
AEAAAAAAIcFLdxyViAAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjo2MJ91x%2F9n%2FmRmuhdv12U
H7ynYu%2FSI81BDFHXXcifQXoF%2FAqs7IiuL1hSs39nRwBbcOOHPVuBoehgGMWZRm
%2FWso4OwockTVY1NVIeETtYteTQjsQun4lpg5oT84iDQ%2BINC6U9HetoGb%2BRaNBx
SgvxFC%2FqPciE%2BKAV2lRq%2Bu%2B5UNQueDVGcNМKTmY%2Fmvmvg3PqPP9cW
CD4MQLiU7fgCt7a147FePyDoMH1nhCisd9rUbXP6AkBBnirCkl47xCmN9NqtjtINF7U%2
FODkp75Pa9A%3D&acctmode=0&pass_ticket=oivCgXEZTHpPIJw8rgD2uct%2B4uolQF
oDZeJnJRtd1LjlVf%2FdatQDLsboT41XvHm&wx_header=0#rd

¹ В концерте приняли участие известные актёры Пу Цунсинь, Яо Сицзюань, Да Шичан, Сяо Сюн, Янь Сяопин, Ван Яоцин.

В слиянии слова и музыки все мы ощутили величие искусства»¹.

В 2019 году в составе трио с виолончелистом Владимиром Бальшиным (доцентом кафедры камерного ансамбля и квартета) и скрипачом Леонидом Железным (ассистентом кафедры скрипки) Писарев провел гастролы в девяти китайских городах. Благодаря этим программам публика познакомилась с редко исполняемыми в Китае камерными инструментальными сочинениями Шуберта, Мендельсона, Глинки, Рахманинова, Чайковского. Среди них были Фортепианное трио d-moll («Патетическое») Глинки, Фортепианное трио a-moll op. 50 («Памяти великого художника») Чайковского и Элегическое трио № 1 g-moll op. 9 № 1 Рахманинова.

В выступлениях с симфоническим оркестром партнерами Писарева также стали выпускники и педагоги Московской консерватории. Так, в 2016 году в Шанхайском концертном зале он исполнил с симфоническим оркестром Гуми Первый фортепианный концерт Чайковского и Второй фортепианный концерт Рахманинова. Дирижировал Цзяо Фейху (выпускник Московской консерватории по классу профессора Г. Н. Рождественского).

3 января 2017 года с этим же дирижером, но с Харбинском симфоническим оркестром в Харбинском концертном зале он исполнил Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского, а 30 августа того же года — Концерт для фортепиано с оркестром a-moll Грига и «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова.

В 2018 году Писарев и китайский выпускник Московской консерватории Лу Чао (класс профессора А. Г. Севидова) гастролеровали в Китае с Симфоническим оркестром Московской консерватории, которым дирижировал доцент МГК Вячеслав Валеев. В программе были концерты Чайковского и Рахманинова.

В январе 2019 года в Шанхайском центре Восточных искусств Андрей Александрович играл Третий концерт Рахманинова, а в ноябре того же года выступил на 7-ом Международном Фортепианном фестивале в Шэньчжэне (провинция Гуандун), исполнив с городским симфоническим оркестром Второй концерт Рахманинова. Ляо Син (псевдоним) находил в его игре «стремление передать жизнь человека, его боль, страдания, его борьбу, его желание любви, счастья». «Перед моими глазами, — писал рецензент — открылась дверь в искусство, которое дышало вместе с людьми. Жизнь рождается как искусство.

¹ Цзян Цинчжоу. Идеальное сочетание музыки и поэзии. Заметки о концертном чтении, посвященном 180-летию со дня смерти Пушкина // Любители музыки. 2017. № 3. С. 25–26.

Искусство рождается как люди... Бесконечны сокровища духовного мира человека. В звуке писаревского рояля заключены все печали и радости»¹.

Таким образом, за пять лет московские музыканты и педагоги побывали в Китае множество раз. Их культурно-просветительская работа охватила большую часть Китая: 18 китайских провинций (из 23-х); 4 города центрального подчинения (из 4-х); 2 автономных района (из 5-и); один специальный административный район (из 2-х)².

В этот период силами музыкантов из Московской консерватории было проведено 107 концертов, 15 мастер-классов, 6 лекций и 5 открытых уроков в 39 городах Китая и 49 концертных залах. Важно, что в концертах принимали участие и китайские выпускники Московской консерватории, продолжая дружбу и сотрудничество со своей русской “alma mater”.

Примечания:

1. Московская консерватория. От источников до наших дней 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007.
2. Ни Хунцзин. Легендарный, незабываемый пианист // Фортепиано. 2021. № 2. С. 21–23.
2. Цзян Цинчжоу. Идеальное сочетание музыки и поэзии. Заметки о концертотечении, посвященном 180-летию со дня смерти Пушкина // Любители музыки. 2017. № 3. С. 25–26; 江轻舟.音乐与诗歌的珠联璧合》.纪念普希金逝世一百八十周年朗诵音乐会侧记 // 音乐爱好者.2017.No.3.25-26.

Электронные ресурсы

1. В Шанхае открылся Международный симпозиум Российско-Китайского фестиваля культуры по китайско-российскому хору [Электронный ресурс] // Ежедневная сеть Китая, 24 ноября 2017; 俄罗斯中国文化节之中俄合唱国际研讨会在沪开幕【电子资源】 // 中国日报网, 2017-11-24. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1584918719795579623&wfr=spider&for=pc>
2. Фестиваль российско-китайской культуры — обзор Международного симпозиума по китайско-российскому хору [Электронный ресурс] // Хор “Бо Юэ”, 29 ноября 2017; 俄罗斯中国文化节——中俄合唱国际研讨会回顾【电子资源】 // 泊乐合唱团, 2017-11-29. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAwODI2OTYxMg==&mid=2649905674&idx=1&sn=11bbe38045a77973092eb37a776f204b&chksm=83778049b4000

¹ См. ссылку: <https://mp.weixin.qq.com/s/9RuxTgnJ9SSx27JNJrIUZA>

² В состав КНР входят 34 единицы провинциального уровня, представляющие собой 23 провинции, 5 автономных районов (Гуанси-Чжуанский, Внутренняя Монголия, Нинся-Хуэйский, Синьцзян-Уйгурский и Тибетский), 4 города центрального подчинения (Пекин, Чунцин, Шанхай, Тяньцзинь), а также 2 специальных административных района (Гонконг и Макао).

95f1a87c7835fc1e3f05d6e378504170dbf3ae268265a7205dbd580953a853e&mpshare=1&scene=1&srcid=06021ZLLC7bZwY8rlX2WRp6j&sharer_sharetime=1689950106162&share_r_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQYWhsJu8cfqOrEel05gSxZxLoAQIE97dBBAEAAAAAAPa8DDy3KnYAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjosUXoACWKxvfKQtfUr-

vlaOp4WKNjT5io7TwSJR7%2FjXPRLPvrnvK7708tHqLmgldsojf4QQpGBS3kVygTkKGZX4tUxRJKWJrfgoz3S7alp6uDoRcvb%2B8ToLqis6frN9J8TugDh7awOF71IwGYImfUMhHR7DVgQmmrYUP9cIyUVvuNhjATUj6P%2Bv9zRGmDS2OadaY8CtdYEz8sodGnlekZUhOyPpnzWOzstPjTNowj%2Fuy4oc2zTnZqRtcQgDAEif3LQSB03leF2WXI1QjzrJ4%3D&acctmode=0&pass_ticket=ncoemmAd%2BAOZjqDR1ZQAligvnpkAaU7CfoZs%2BvLR8kjWK93eq7BtU5pAhl8UfuN&wx_header=0#rd

3. Ван Лян, Ван На. Дирижер мирового уровня Калинин вошел в хор «Золотой парус» [Электронный ресурс] // Начальная школа Дэншикоу, 22 ноября 2016; 王亮, 王娜. 世界级指挥大师加里宁走进金帆合唱团【电子资源】// 灯市口小学, 2016-11-22.

URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4MTg1MTQxMQ==&mid=2655182312&idx=1&sn=4d38878f6ff87463aae3ceb10bc1490a&chksm=8438d894b34f518207e882f6247e7d72a21b88c485e0cd923c2adcebc0cd753ed183307cd56b&mpshare=1&scene=1&srcid=0602PmqS408LftmxsVQH03Xg&sharer_sharetime=1689950859255&share_r_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQwLf%2BY4Cbe%2BP4zShHwWYnwbLoAQIE97dBBAEAAAAAAKgyDaSdN6oAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjonPDP4sdnQarrDttpAZvx%2B%2FYECptoTskeaBV%2FYsYVtoG6Ng6Z8xPxyXFUdA%2FF91%2FJ%2FKZcivUbthMpdFGq9tWsssYaoHABRsX54y%2BGeNk%2FY1V48kIrABcAI4pslsDbqi1m2j3YDCTuK7kmOEjMl%2FoHw%2B9Bvn5Luadmvs4VABoGCrQRHJHir7Dh1DRFFXPMQzkJaP3Z%2BS8uas5x7%2BtGtcQ9DBTAVSmoI26O4rOsebELS9rlfQgo%2Bff6X3sMXvWlrcfjy2vYbk%2FsPCGteDYHp4c%3D&acctmode=0&pass_ticket=soYUoK%2B446UY4CefPc2Rn3uDDF7QfA7Vrd3D7fzOOQhv5Ai9ChCUDoTAYkQaYd1B&wx_header=0#rd

4. Слышали ли вы о хоровом мастер-классе, организованном международными «громкими именами»? [Электронный ресурс] // Девятая средняя школа Нанкина, 25 октября 2017; 国际“大腕”带来的合唱团大师课, 你听过没?【电子资源】// 南京市第九中学, 2017-10-25. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5NDI3NTQxMQ==&mid=2664683977&idx=1&sn=adcoced703ac4b7b423193ac0146e84b&chksm=bdad30f58adab9e32ae037beaa73a521cd6fe41c28cf95a14f95369052d9f2efd50538179b1f&mpshare=1&scene=1&srcid=0602SuxAfa4p7WIMz082TT7N&sharer_sharetime=1689952283074&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQ4PKMdT9XWs26OcoGt76KkxLoAQIE97dBBAEAAAAAADlkIQThzI4AAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjo%2BtEDiSBfbasdXBRyG3EBxvFivIuiClgiERdyuv5DAh0EwDaoz50Raoo%2FGZOMWX2rpkYoyfC855%2FPlghRgwX%2B552ZnfqZQ4eCk86ETHRxLuGXiIzRUhdC1Aost%2BgZxn9lbcqrzvo9fBbvCL3y5XJUEgjVty9M65OHhBRRwRbYtnHBqomTdeAz%2B3qyPm6eg7sRgLE27tEysuMHoIdkJBoeWvqu0WktsjAYPZQevhCUOfv4LV5jEMCg6D4ma11aXRmngeYyz8XC5QPFSIrEgPk%3D&acctmode=0&pass_ticket=vb6nJMU9lNmy773FJLUzIoYlOSAYLizqe53iIQK6osWsCCJ%2FfSsDiNrC6XdK5wOZ&wx_header=0#rd

5. Художественная практика. Российский дирижер, профессор Алексей Рудневский проводит открытый урок для хора училища [Электронный ресурс] // Училище при Нанкинском университете искусств, 30 октября 2017; 艺术实践/俄罗斯指挥大师阿列克

谢·卢得涅夫斯基教授为附中合唱团进行现场教学【电子资源】//南京艺术学院附属中等艺术学校, 2017-10-30. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAxNDEzMTgwNA==&mid=2655396187&idx=1&sn=e2529bf3ca688d9aefc3c0999a4d150d&chksm=80257668b752ff7e15eaca8c218307c51a70238eb5a4bc6ee72f9dcd52dof2bd2f6do87468af&mpshare=1&scene=1&srcid=0602z1SgDriFlHoIfoLHymfD&sharer_sharetime=1689952590140&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQguaDuzhFjRO-

Exa%2BvV%2BenhLoAQIE97dBBAEAAAAAADpNLoxOHCgAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjo8LR2uf4LHJ%2Ft4dJyU%2FefjILL6KIPQ%2BefotK4zEYb5fXvLqokx%2FbkuNpbved%2BI4HqH5vqDJawnvmSUAKsWmek%2BvN%2FabHhs6oIwBt6KSOEiISvXbUer%2FoCyzLTSzBogyu6cqVrbA%2FbNhoUptUIE5Nsp5k5psUYCjgdGYqbLmAZbnu1rPOc2fejRX7uchA1L9%2FsoztsgCfS3Nba1xTO%2B7yqaIduJlG9FqDnc6erdR7ymtIntOIoRfdmPsjxK7ZeRbAgnonrtSCxxuqzlBIGbE%3D&acctmode=0&pass_ticket=ZHjx41sEvrRZAcUX%2BqRCQtZkoTG%2Fz%2BcYzuu3lTye4ypd6MfJWBbypcRCN9swJc%2B&wx_header=0#rd

6. Успешно завершился мастер-класс по скрипке у Графа Муржа, профессора Московской консерватории имени П.И. Чайковского! [Электронный ресурс] // Магазин фортепиано «Бейлун Тяньлай», 12 октября 2019; 俄罗斯柴可夫斯基音乐学院格拉夫·莫里亚教授小提琴大师课圆满结束!【电子资源】//北仑天籁琴行, 2019-10-12.URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIzMtA5NjI3OA==&mid=2653160985&idx=1&sn=e307e5eac3049e417a155f48a65d787e&exportkey=n_ChQIAhIQtedgenG9jjUPFVsf%2FE5GPxLoAQIE97dBBAEAAAAAALybF5MHFbYAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjoolooCLmdQhi4RNjyhsrHPv5GxDls%2FutFGt3VmFyHoeSiF%2BcM6p4QDEiWMKOF8Y%2B1KZEYIY3j5eHgxDNsIZ%2FJJqn64DIooP7eLprYZUaYhqUiQvzdxAQ9uxZN5metxtoYCuacSAmkDn4lBMfephVcVVUbkngeEcgsX-pEiXa7g%2FIO%2Fdrzt52bJX%2BAzL3DyJEtHcNsOvC6USnRwygXqYesBqSAIf8h9sDwMdhjoLSz9xpd%2B3kGq89x7ElyX2o2%2BHCDVoZy3pcNyyuzDs2qvrT44%3D&acctmode=0&pass_ticket=GwwsfoE53t4%2F1GquiPpw1a2%2BH3tF7A3SSQEF%2BLhoOCyLuwUmZObRQOeKvEi%2BhQzc&wx_header=0

8. Обзор международного мастер-класса. Мастер-класс профессора Московской консерватории Игоря Ивановича Гаврыша, 24 ноября [Электронный ресурс] // Развитие талантов по виолончели, 27 ноября 2019; 国际大师课回顾.莫斯科音乐学院教授伊戈尔·伊万诺夫·格夫雷斯 (Igor Ivanovich Gavrysh) 11月24日大师课【电子资源】//大提琴人才培养, 2019-11-27. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4NzQxNzI2OA==&mid=2648093680&idx=1&sn=f72347864ce8d691d8a776a5470df927&chksm=881bdb2bbf6c523d58cd118d34af6c92780d5c51b7a983d2d630922cae114770cf11e9d04945&mpshare=1&scene=1&srcid=0511hLuSJvHKDeqRWwKYNtYH&sharer_sharetime=1689958013185&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQolVxUVemIS35uOuPiJoLGxLoAQIE97dBBAEAAAAAHP6Lg%2F0oYsAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjowv72S7QF4eO8QG%2B8fqaKk3686nwIorsCwCGJyG1Y6%2FDdGjwj2MWvJowGokf7mMIwKV6ScNCg9F8x5kl3R%2FSy1PRhsa%2FNvcKDPxp1KRxcA%2FwC3NiHMA%2F4d3ND%2BicYPDCD4VoTnAMj6GsX8oPBl9uVEz7lDMI9Jivo7jKBOVHJ19ANBo53z2M9iCZauoZNUQRwUtpLxQFrozaxY6BjAoIpaoyfx9R5cWNUnVbAsiwhdLqQlLvFbob7pGn1YXCXNjRjTiExpoiLoilMtZou5Q%3D&acctmode=0&pass_ticket=N37Kqlzz7z26XjLgX535S83lUH53baw7NaXcakT5tMhzMBrpJ308YTBG%2BWWaUt2H&wx_header=0#rd

9. Объяснить глубокое и упростить сложное. Обзор открытого урока Кирилла Родина, профессора Московской консерватории имени П.И. Чайковского [Электронный ресурс] // Развитие талантов по виолончели, 15 октября 2019; 深入浅出 化繁为简.柴可夫斯基音乐学院教授基里尔·罗京 (Kirill Rodin) 大师公开课回顾【电子资源】// 大提琴人才培养, 2019-10-15. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4NzQxNzI2OA==&mid=2648093252&idx=1&sn=e75ad702d67ac3fc3b538fd9dd3d2fb3&chksm=881bda9fbf6c5389cb99fc4a19ab7b77c30efe8dd89943adob9bf56fb66a6ee070fb2bea6102&mpshare=1&scene=1&srcid=0602sh2SXD17eY83vSpuZSkR&sharer_sharetime=1689953005757&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQ1xw%2FEqMFOcHCiZB%2FFj36eRLoAQIE97dBBAEAAAAAAAEibDU7Ly9UAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjofVpOAOImj58Fg2kE1PU4O67%2BNSkjYIJMxtjc%2B3Gmb3uBcLrNShoouM8yR3uMd9fr3koMEEcHrQotS3BdBHeARKz9QGDNzGyRKfMRoLuXNa3jg7DKoA3UKQwPETPnXw1JWIkzf%2B45w52vn65iZOZ8KYpu9G88UqMCFf%2BMrxzQsL4vbQreLO9%2F%2BvfzBFV8i7eNd3HhffA9Uy8HqlEFRSzb9wXp7INjpLbJrs7momjlo3FtH9UpYntcuf85%2B84fXH%2F5YRhUBkHZoazbKYHaDg%3D&acctmode=0&pass_ticket=1QVr34440PrQkLRTQcbdZCrmNRYVoagSlRIPpAIP6xppRCGsXC7hDtqp9GZGnCI&wx_header=0#rd

10. Обзор мероприятия, посвященного третьей годовщине TPM: «Уши без музыки одиноки» [Электронный ресурс] // Нанкинский театр Цзилу, 20 августа 2019; TPM 三周年活动回顾.没有音乐的耳朵是孤单的【电子资源】// 南京紫麓剧场, 2019-8-20. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIoMzM4MDEyNQ==&mid=2247485878&idx=1&sn=17510ba50021bf5f399a35277204b769&exportkey=n_ChQIAhIQRgiH1xpSuCd%2FC8NyDjrbQBL0AQIE97dBBAEAAAAAALJpFX6Q08UAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjo2w9An3R9KJCpCsdN4q0Gz4PBhrakjPs%2FGIf9ALLJEGFn5BSltZzDZDIuXYmgwL8rIFE5t19Cx87Nn4WtpY7UQGAMM6sDoonGhcJGMM5BSPHcd9nIawxSmGx%2F1c5cJNOBZkXpUYBgBFGEOxQXEPXIZ%2FQDozWeW%2Bb4U8Fu1iHxf8gYc5w5O54JCedJwZWr4hIBv9JdD6eMVTloO926Onn%2F%2Bj%2BLlDbYPFdUtgrUrFo1%2BzL7a5OOG1%2F1jHXG9rVT1UH1gLnixti9m6Mq9BPsv3k%3D&acctmode=0&pass_ticket=7qNcfpjEYzu3OHSmisMN15h6xU4OIEJVMJrgi6vanmT65tdxsyEA745LJEovqWJ7&wx_header=0

11. Фортепианный концерт Вирсаладзе 2019 года [Электронный ресурс] // Классическая музыка Де Дао Дан Шэн, 4 ноября 2019; 维莎拉兹钢琴独奏音乐会 2019【电子资源】// 古典音乐得道丹生, 2019-11-4. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU4Nzc4NzU1OA==&mid=2247484970&idx=1&sn=828fe281633a20aco432b1f3bfa9ee37&chksm=fde7fa63ca9073752c73d18742e2b46b00deb338dea7764bfea03703070c124f4fa584156e44&mpshare=1&scene=1&srcid=05112AdDHScZGGpz2qHevo1T&sharer_sharetime=1689957404020&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34d01b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQHhW%2FoQ3NbEyUMTVn6yIfzRLoAQIE97dBBAEAAAAAACLBm54v%2BXoAAAAOpnlbLcz9gKNyK89dVjopj%2Fh8aJ42ksSCL7EUrXErX6fv4GUGehNDwbBj1LXeal1W8jjWYRvryYymYdp%2BMAowhSRTEPSqNZrYz2IXEYJOxhGBdjQzGv9YzrXRJrCqqarI%2BEt%2B4lbGs5QkDG8Ewkebv1f7qq2xylgZiwBiE5TTsZeBySofByiFSxPdBmLHsk3j5CxnH%2FoL2LpT8lBgnqlOmcnqcD4%2BlMcU2%2FjjNUIQAQKNJYG5WnDeUFnrof5leOTruL92vVcAUHQeR9pGihliiog7xuxQoKt61db2mI%3D&acctmode=0&pass_ticket=OR2Eah5yZBOAnwYQJ13bs95fAEviboSUhpaNWJuDEFOR7AsS1j24acltE3MWWYK7&wx_header=0#rd

12. Настоящая русская фортепианная ночь [Электронный ресурс] // Имейсяюань, 29 августа 2016; 原味俄罗斯钢琴之夜【电子资源】// 一美轩, 2016-8-29. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIyNjI4Njg1OQ==&mid=2666006652&idx=4&sn=e805a2694ed29230a91329d21f7d946f&chksm=f36e6418c419ed0e644ofdoce312d612dbdf4ce150a44dcad2c3bc1f475c865db902a068f5f3&mpshare=1&scene=1&srcid=0421f8Bms1ehVJoCWt1SypSs&sharer_sharetime=1689961240685&sharer_shareid=e14fd9ec694c65a34do1b16fd43a6a53&exportkey=n_ChQIAhIQKK76pKUM5PaiE9RaH8VafhLoAQIE97dBB AEAAAAAAIcFLdxyViAAAAAOpnlt-bLcz9gKNyK89dVj02MJ91x%2F9n%2FmRmuhdv12UH7ynYu%2FSI81BDFHXXcifQXoF%2FAqs7IiuLihSs39nRwBbcOOHPVuBoehgGMWZRm%2FWs04OwockTVY1NVIeETtYteTQjsQun4lpg5oT84iDQ%2BInc6U9HetoGb%2BRaNBxSgvxFC%2FqPc1E%2BKAV2lRq%2Bu%2B5UNQueDVGcNMTmY%2Fmvmvg3PqPP9cWCD4MQLiU7fgCt7a147FePyDoMH1nhCIsd9rUbXP6AkBBnirCkl47xCmN9NqtjtINF7U%2FOdkp75Pa9A%3D&acctmode=0&pass_ticket=oiVcgXEZTHpPIJjw8rgD2uct%2B4uolQFoDZeJnJRtd1LjIVf%2FdatQDLsbO741XvHm&wx_header=0#rd

Приложение:



Фото 1. Приезд в Китай С.С. Калинина



Фото 2. Приезд в Китай С.С. Калинина



Фото 3. А.М. Рудневский



Фото 4. А.В. Соловьев



Фото 5. М.А. Готсдинер



Фото 6. Граф Муржа



Фото 7. И.И. Гаврыш



Фото 8. К.В. Родин



Фото 9. Приезд Б.А. Андрианова



Фото 10. Афиша концерта Е.И. Сусниченко и В. Ан



SSS SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA 有航古典·多元世界 FROM CLASSICAL TO COSMOPOLITAN 上海交响乐团音乐厅·演艺厅 SHANGHAI SYMPHONY HALL - CHAMBER HALL

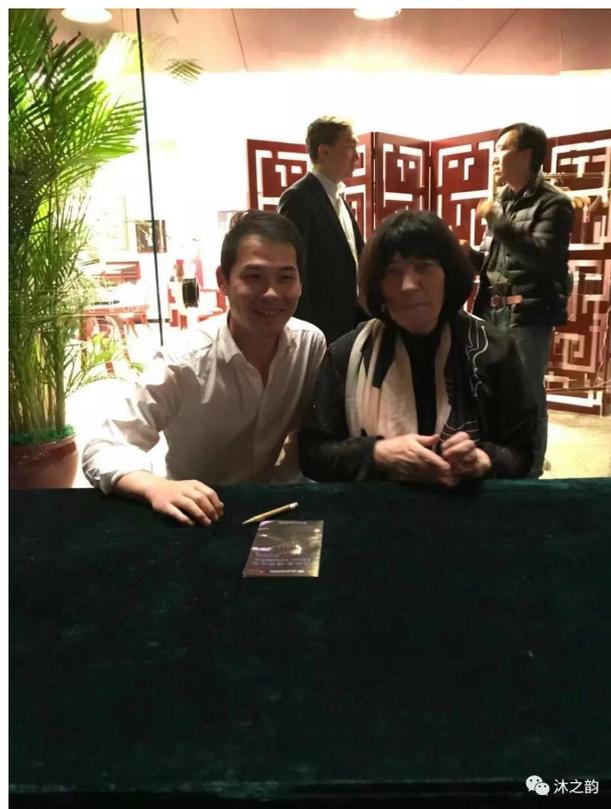


Фото 12. Элисо Вирсаладзе в Китае

Фото 11. Афиша концерта Элисо Вирсаладзе



Фото 13. А.В. Пусарев

*Шак Татьяна Федоровна
(Россия, Краснодар)*

**ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЦИТАТ
В ФИЛЬМЕ РЕЖИССЕРА А. КОНЧАЛОВСКОГО «РАЙ»**

Аннотация. В статье проанализирован музыкальный материал художественного фильма режиссера А. Кончаловского «Рай» (Россия-Германия, DRIFE Productions, Продюсерский центр Андрея Кончаловского, 2016, композитор С. Шуститский) в ракурсе выявления функций цитатного музыкального материала, его роли в выражении драматургической идеи фильма. Отмечается достаточно экономное использование исключительно цитатного музыкального материала, который вводится в ключевые моменты фильма, характеризуя персонажи, иллюстрируя события, создавая эмоциональную атмосферу, но главное – являясь средством создания кульминаций. Высказано предположение, что опора на цитаты и их оригинальное использование является чертой позднего стиля А. Кончаловского.

Ключевые слова: цитата, музыка кино, лейтмотив, кульминация, стиль, военная проблематика.

*Shak Tatiana F.
(Russia, Krasnodar)*

**THE FUNCTIONS OF MUSICAL QUOTATIONS IN THE FILM
DIRECTED BY A. KONCHALOVSKY "PARADISE"**

Abstract. The article analyzes the musical material of the feature film directed by A. Konchalovsky "Paradise" (Russia-Germany, DRIFE Productions, Andrey Konchalovsky Production Center, 2016, composer S. Shustitsky) from the perspective of identifying the functions of the quoted musical material, its role in expressing the dramatic idea of the film. There is a rather economical use of exclusively quoted musical material, which is introduced at key moments of the film, characterizing the characters, illustrating events, creating an emotional atmosphere, but most importantly – being a means of creating climaxes. It is suggested that reliance on quotations and their original use is a feature of the late style of A. Konchalovsky.

Keywords: quote, movie music, leitmotif, climax, style, military issues.

Автор этих строк, размышляя об использовании заимствованной музыки в структуре кинотекста, отмечает: «В современном социуме классическая музыка получила новую жизнь в медийных жанрах. И более того, использование так называемой заимствованной музыки в качестве интонационного источника музыкального материала стало одной из типовых черт музыки кино, при этом классическая музыка совершает своеобразную модуляцию, когда она из *автономной* превращается в *прикладную*, вбирая в себя типовые свойства прикладной медийной музыки. Это – дискретность; вторичность и подчиненность в тексте; контекстная природа, приводящая к зависимости интерпретаций от рядов текста; многообразие и быстрая смена функций; стилевая и жанровая неоднородность [3, с. 129]. Действительно, в музыке, функционирующей в медиатексте (по сравнению с автономной музыкой) принцип цитирования доминирует, поскольку, музыкальный тематизм в медиатексте может в равной степени структурироваться на цитате, авторской музыке, синтезе авторской музыки и цитаты». При этом нужно осознавать, что «Любая музыкальная цитата, любая вещь что-то означает, и тем самым влияют на смысл фильма» [1, с. 134].

Цель данной статьи – проанализировать музыкальный материал художественного фильма режиссера А. Кончаловского «Рай» (Россия-Германия, DRIFE Productions, Продюсерский центр Андрея Кончаловского, 2016, композитор С. Шуститцкий, в ролях Ю. Высоцкая, К. Класусс) в ракурсе выявления функций цитатного музыкального материала, его роли в выражении драматургической идеи фильма и характерности для стиля режиссерского стиля А. Кончаловского.

Выбор этого фильма обусловлен и оригинальной разработкой сюжета, опирающегося на военную тематику, и сочетанием жанра драмы с философской притчей и опорой в музыкальном тематизме на цитатный материал, что характерно для позднего стиля режиссера.

Творчество Андрея Кончаловского на сегодняшний день – это двадцать восемь фильмов, восемь театральных и пять оперных постановок, около ста опубликованных статей, шесть книг, тридцать четыре сценария. Также режиссер является ведущим интернет-блогов и телепередач. Но все же создание кино является основным видом деятельности режиссера. За более чем полувековую историю режиссерской работы, творчество А. Кончаловского можно условно разделить на три периода согласно географии создания фильмов. Это советский – с 1965 по 1980 г.г.; зарубежный – с 1980 по 1990 г.г.; современный – интернациональный, который начался в 1990 году и

сочетает в себе работы, как с российскими, так и с зарубежными киностудиями [3].

В 2016 году в прокат вышел фильм «Рай», события которого разворачиваются в Европе в годы Второй мировой войны. В центре сюжета русская эмигрантка Ольга, аристократка, участница французского Сопротивления, французский коллаборационист Жюль и высокопоставленный офицер СС – Хельмут.

Слово «рай» выступает в фильме как вербальный лейтмотив. Его произносят и трактуют по-своему все герои. С позиции высшего немецкого руководства – это идеальное государство, в котором нет людей низшей расы. По словам начальника фашистского концлагеря: «Этот рай создал я». Высшее понимание Рая – как исповедь перед Богом. Эти толкования определили сюжет и композицию фильма, построенную на чередовании реальных событий (фашистский концлагерь, воспоминания о мирной счастливой жизни) и монологи-исповеди умерших персонажей перед лицом Всевышнего.

Фильм открывает сцена ареста Ольги, ее обвиняют в сокрытии от нацистской облавы еврейских детей. Жюль, ведущий дело Ольги, увлекается ею и, возможно, готов смягчить участь заключенной, но надежда на свободу омрачается жестокой действительностью – Ольга попадает в немецкий концлагерь, где она встречает Хельмута, который в прошлой жизни был безответно влюблен в нее. Между ними возникают отношения, которые для Ольги, отчасти становятся источником жизни. Работая по хозяйству в доме Хельмута, Ольга узнает по радио об освобождении столицы Югославии – Белграда. Предчувствуя гибель рейха, Хельмут решает бежать вместе с Ольгой в Южную Америку. Героиня, утратившая надежду на освобождение, соглашается, но в последний момент осознает, что ее представление о рае изменилось. Она выбирает смерть.

В качестве композитора фильма выступил С. Шустецкий, который при сочинении музыки соединил темы И. Брамса с еврейской молитвой Рахель.

Главная музыкальная тема фильма – цитата Первого интермеццо *Es-dur* из цикла Три интермеццо И. Брамса. Композитор создал эту пьесу, вдохновившись шотландской колыбельной. В оригинале композиция имеет эпиграф из шотландской народной поэзии в переводе Гердера: «Спи, сладко спи, дитя мое, чтобы не видеть мне твоих слез», определяющие общий жанровый облик пьесы. В фильме используется первая тема интермеццо – светлая и спокойная, скрывающаяся внутри повторяющихся октав тонического органного пункта (см. нотный пример №1).

Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!
 Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Andante moderato

p dolce

Цикл «Три интермеццо» ор. 117 композитор назвал «колыбельные моей скорби». Впервые в фильме эта музыка звучит в сцене, когда Хельмут перебирает вещи на крыше особняка, через окно, поросшее паутиной, струится свет, падающий на его лицо и фотографии, вызывающие у него улыбку (смотреть таблицу-партитуру фильма 00:29:01). Он прощается со своим домом, обходителен со слугами и относится к ним с уважением. Но через некоторое время выясняется, что этот молодой человек – офицер СС. Эта же музыкальная тема сопровождают видения Хельмута, уединившегося с природой, он видит тени, рисующиеся в туманном лесу, и слышит вопли, от страха начинает целиться в них (00:36:10). После монолога Хельмута о «немецком рае на земле», следует сцена разговора с Генрихом Гимлером о гениальности замысла Гитлера и о великом будущем Хельмута в роли вождя. От такой головокружительной новости, ему становится дурно, Хельмут уединяется в ванной и ему слышится мелодия Брамса (00:43:06).

Таблица-партитура соотношения вербально-визуального и звукового рядов фильма «Рай»

Вербально-сюжетный ряд	Музыкальный тематизм	Хронометраж	Тип функционирования	Смысл использования, функция
Хельмут покидает дом	И. Брамс, Интермеццо Es-dur	00:29:12	Внутрикадрово	Характеристика персонажа
Лес, Туман. Хельмут видит тени, испытывает страх	И. Брамс, Интермеццо Es-dur	00:36:10	Закадрово	Характеристика персонажа

Хельмут после разговора с Гитлером. Осмысление событий	И. Брамс, Интермеццо Es-dur	00:43:06	Закадрово	Характеристика персонажа
Ужасы концлагеря, диалог Хельмута и Краузе о селекции людей	И. Штраус. Полька-галоп «Трик-трак»	01.00.53	Закадрово	Конфликт-сопоставление музыки и видеоряда
Сцена в пивной. Встреча Хельмута и Дитриха	Популярное танго	01.04.33	Внутрикадрово	Иллюстративная функция
Воспоминание о довоенной жизни. Встреча Хельмута и Ольги	Песня Тино Росси «Parlami d`amore Mariu»	01.16.10	Закадрово	Тема воспоминаний
Воспоминание о довоенной жизни.	Песня Тино Росси «Parlami d`amore Mariu»	01.19.19	Закадрово	Тема воспоминаний
Хельмут слушает патефон. Ольга убирает его квартиру	И. Брамс, Интермеццо Es-dur	01.22.09	Внутрикадрово	Характеристика персонажа
Ольга украдкой слушает радио а победах наших войск на фронте	С. Рахманинов, концерт для ф-но с оркестром №2	01.26.24	Внутрикадрово	Иллюстративная функция, создание национально колорита
Ольга и Хельмут смотрят видеозапись о довоенном времени и их встречах	И. Брамс, 3 симфония, часть 3	01.31.23	Закадрово	Лирическая кульминация фильма
Развязка сюжета. Хельмут и Ольга погибают. Роза и два еврейских мальчика спасены	И. Брамс, Интермеццо Es-dur соединяется с еврейской молитвой	01.57.34	Закадрово	Трагическая кульминация-эпилог

Почему же режиссер показывает Хельмута либо уединившимся с природой, либо в ванной комнате? Возможно, А. Кончаловский использовал прием С. Кубрика, который во многих своих фильмах эксплуатировал подобные сцены. Для мэтра уборные олицетворяли собой пространство, где сталкиваются животные инстинкты и человеческая культура. Именно там базовые импульсы проявляют себя и в то же время контролируются цивилизацией, которая старается замаскировать их и облагородить.

Главная музыкальная тема звучит в последний раз перед заключительными титрами, после монолога Ольги (01:57:40). На музыкальную тему накладывается песня «Môme de Paris», а затем она превращается в молитву «Рахель».

В данном фильме присутствует прием диссонанса музыки с вербально-сюжетным рядом. Полька-галоп «Трик-трак» И. Штрауса

аккомпанирует сцене знакомства Хельмута с начальником концлагеря Краузе, который рассказывает о прелести селекции людей. Они выпивают и рассматривают архитектурный план концлагеря, фотографии узников и газовой печи. В момент, когда Краузе спрашивает Хельмута как бы он решал проблемы селекции, открывается форточка и полька, до этого момента еле улавливаемая слухом, звучит фортиссимо (01:00:53). Вместе со звуками музыки в кабинет врывается запах горелой плоти. Ветер выбивает форточку во время прослушивания Ольгой радио, Второй концерт Рахманинова звучит в приемнике после голоса Левитана (01:26:53).

У берега моря девушки занимаются зарядкой под песню Тино Росси «Parlami d'amore Mariu» – это воспоминания Хельмута о прошлой жизни (01:16:34). Третья часть Третьей симфонии И. Брамса звучит, когда Хельмут пересматривает пленку с теми же кадрами воспоминаний (см. нотный пример 2). В комнату входит Фогель и просит выстрелить в него, повторяя что он бессмертный сверхчеловек (01:31:42).

Пример №2

И. Брамс Симфония №3, ч. 3

В фильме «Рай», впервые в творчестве режиссера, появляется голос скрытого персонажа, который, казалось, присутствовал безмолвно во многих его фильмах, голос Бога. Изначально зритель не понимает, с кем беседуют в пустой комнате персонаж и начинает недоумевать от того, какую информацию сообщают допрашиваемые? И только под конец начинают догадываться, что это исповедь. Интермеццо Es-dur И. Брамса как колыбельная смерти и Третья часть Третьей симфонии сопровождают меланхолические воспоминания Хельмута в фильме «Рай».

Фильмы современного этапа творчества А. Кончаловского отличаются смелостью высказывания, остросюжетностью и усилением психологических конфликтов. За последние тридцать лет в фильмах режиссера неоднократно затрагивается темы войны (тройской, великой отечественной, чеченской), социальной незащищенности жителей

русский деревень, в последнее время режиссер все чаще обращается к непрофессиональным актерам («Белые ночи почтальона А. Тряпицына», «Рай»), в фильмах становится меньше авторской музыки и больше цитат.

Таким образом, в фильме «Рай» достаточно экономно используется исключительно цитатный музыкальный материал, который вводится в ключевые моменты фильма, характеризуя персонажи, иллюстрируя события, создавая эмоциональную атмосферу, но главное – являясь средством создания кульминаций. Можно предположить, что опора на цитаты и их оригинальное использование является чертой позднего стиля режиссер А. Кончаловского.

Примечания:

1. Лотман, Ю. М. Язык кино и проблемы киносемиотики : доклад и обсуждение / Ю. М. Лотман // Киноведческие записки. – 1988. – № 2. – С. 131-150.
2. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино /Т. Ф. Шак. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с.
3. Шак, Т. Ф. Песенные жанры в музыке фильмов А. Кончаловского: драматургические функции// Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 1. – С. 36-41.

Ши Вэньсинь

(Китай, Дунин; Россия, Ростов-на-Дону)

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕР ДЖ. ПУЧЧИНИ В ПОСТАНОВКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ В ПЕКИНЕ

Аннотация. Целью данной научной статьи является исследование специфики развития оперного искусства европейской традиции в Китае. Рассматриваются интерпретации знаменитых произведений Дж. Пуччини китайскими исполнителями в постановках Национального центра исполнительских искусств в Пекине. В заключение делается вывод о значимости распространения академического оперного исполнительства и европейских вокальных школ в оперных центрах Китая – Пекине и Шанхае.

Ключевые слова: современное вокальное исполнительство, оперы Дж. Пуччини в театрах Китая.

Shi Wenxin
(China, Dongying; Russia, Rostov-on-Don)

FEATURES OF VOCAL-STAGE INTERPRETATION OF PARTS OF OPERA J. PUCCINI IN PRODUCTIONS AT THE NATIONAL CENTER FOR THE PERFORMING ARTS IN BEIJING

Abstract. The purpose of this scientific article is to study the specifics of the development of opera art of the European tradition in China. The interpretations of famous works by G. Puccini by Chinese performers in productions of the National Center for the Performing Arts in Beijing are considered. In conclusion, a conclusion is drawn about the importance of the spread of academic opera performance and European vocal schools in the opera centers of China - Beijing and Shanghai.

Keywords: modern vocal performance, operas by G. Puccini in Chinese theaters

Оперное искусство Китая отличается специфическими особенностями, выделяющими его из академической культуры других стран Азии. Европейское оперное искусство осваивается китайскими оперными вокалистами уже на протяжении нескольких десятилетий, однако именно в начале XXI века оно достигло небывалых высот. Чжу Линьцзи в исследовании «Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма» отмечает: «Сегодня достижения китайской академической оперы (широко известен факт, что в стране в течение многих столетий бытуют бесчисленные разновидности традиционной оперы) смело вышли за границы только национальной культуры. Это новый жанровый образ академической оперы, синтезирующий европейские традиции и многообразные проявления национального историко-культурного менталитета» [3, с. 3]. Успех жанра академической оперы в Китае был подготовлен многочисленными постановками известных произведений европейской классики, осуществленными не только при содействии оперных школ Европы, но и китайскими исполнителями и постановщиками.

Главными центрами, в которых осуществляются постановки опер европейских композиторов в Китае, являются Пекинский национальный центр исполнительских искусств (National Centre for the Performing Arts – NSPA) и Шанхайский Большой театр (The Shanghai Grand Theatre). Пекинский национальный центр исполнительских искусств был построен в начале XXI века по проекту известного французского

архитектора Поля Андрё. Центр расположен рядом с Запретным городом, площадью Тянь Инь Мынь и Национальным собранием. Театральный комплекс (в виде капли воды) окружен озерами и парками. Здание театра построено из титана и стекла и представляется аллюзией задерживающегося занавеса грандиозной театральной сцены. Внутри расположено три зала – самый большой (на момент окончания строительства) оперный зал в мире, слева от зала аудитория, а справа – театральный зал. Все залы окружены пространством, которое может быть использовано для встреч, выставок и пр. В проекте здания сочетаются инновационные и традиционные элементы, в том числе, характерные для китайских техник. По мнению архитектора, «современная архитектура должна в первую очередь заботиться о том, чтобы укорениться в данной конкретной местности, а не слепо копировать национальные традиции. Архитектор должен существовать в режиме постоянного диалога и обмена. В этом, на мой взгляд, залог успеха» [2].

В Национальном центре исполнительских искусств сразу после открытия были осуществлены постановки знаменитых произведений европейских оперных композиторов, важнейшими из которых стали оперы Дж. Пуччини. Как известно с именем этого композитора связано развитие всей итальянской оперы послевердиевского времени. Его сочинения до сих пор включены в основной репертуар ведущих театров мира. В своей монографии Л.В. Данилевич писал: «Длительная, неослабевающая популярность музыки Пуччини среди самых широких кругов слушателей свидетельствует не только о силе его таланта, но также о глубокой демократичности его творений. Вот уж кто действительно писал для народа, учитывая художественные запросы массовой аудитории и вместе с тем не угождая отсталым вкусам! Это очень важное обстоятельство. Оно в большой мере должно определять суждения об известнейшем итальянском композиторе» [1, с. 5]. Основной сложностью постановок опер Пуччини является высокий уровень исполнительского мастерства, необходимый для воплощения авторского замысла. Этот композитор являлся в XX веке возможно последним представителем оперного *bel canto*.

В Пекинском национальном центре исполнительских искусств из двенадцати опер Пуччини в нескольких версиях были поставлены наиболее известные оперы – «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Джанни Скикки», «Турандот». Одной из наиболее значимых постановок оперы «Тоска» стала версия 2022 года, явившаяся

результатом сотрудничества Национального центра исполнительских искусств с Шанхайским оперным театром и оперным театром провинции Шэньси в рамках Пекинского форума исполнительских искусств (BFPA). В результате сотрудничества возникла версия, объединившая китайских и европейских исполнителей и режиссеров. Дирижером выступил Сюй Чжун (Xu Zhong), а постановщиком – итальянский режиссер и хореограф – Алессандра Панзаволта (Alessandra Panzavolta). Партию Тоски исполнила известная итальянская вокалистка (сопрано) Моника Занетти (Monica Zanettin), партию Каварадосси – китайский тенор Хань Пэн (Han Peng), партию Скарпиа – итальянский оперный певец, баритон Амброджио Маэстри (Ambrogio Maestri). Результатом сотрудничества европейских и китайских музыкантов стала постановка оперы «Мадам Баттерфляй», также осуществленная в Национальном центре исполнительских искусств.

Опера «Турандот» известна в Китае в варианте с финалом, созданным китайским композитором Хао Вэйям (Hao Weiya) и с 1999 года ставилась в постановках китайских режиссеров. В Национальном центре исполнительских искусств эта опера была исполняется с 2007 году в режиссерской интерпретации Чэнь Синьи (Chen Xinyi). Она отметила, что «Пуччини верил, что любовь может изменить все и решить все проблемы» [4]. Такая интерпретация стала основой режиссерской концепции оперы NSPA, исполняющейся с новым финалом. Режиссер привлекла к постановке исполнителей из различных стран – Сунь Сювэй (Sun Xiuwei) – китайскую оперную певицу (сопрано), соответствующую ее представлению о «Турандот», хрупкой женщине под стальной внешностью. Также в постановке участвовали американское оперное сопрано Лиза Линдстром (Lise Lindstrom), итальянский тенор Марко Берти (Marco Berti), китайский тенор Уоррен Мок (Warren Mok), дирижер выступил Лу Цзя (Lu Jia).

Обращаясь к постановкам опер Пуччини в Пекине нужно выделить оперу «Богема», поставленную уже в первые годы функционирования центра и имеющую несколько сценических интерпретаций. Постановка 2011 года была представлена как китайская версия оперы Пуччини. Для того, чтобы сделать сюжет оперы более актуальным для китайского зрителя, режиссер Чэнь Синьи переносит действие оперы в Пекинскую зону искусств 798 («798 Art Zone»), действующую на территории полузаброшенного завода в северо-восточной части столицы.

Своеобразием отличается концертная версия оперы «Богема», представленная Национальным центром исполнительских искусств в

2020 году. В постановке оперы были задействованы лучшие исполнители центра: дирижер – Лу Цзя (Lü Jia), оркестр и хор НСРА. Партии героев оперы исполнили: партию Рудольфа – Ван Чонг (Chong Wang), Марселя – Чжан Ян (Zhang Yang), Коллена – Гуан Чжицзин (Guan Zhijing), Мюзетты – Чжан Вэньцин (Zhang Wenqin), Мими – Чжоу Сяолин (Zhou Xiaolin). Действие разворачивается в одновременном звучании оркестра, расположенного на сцене, и вокалистов. Известен в Китае тенор Ван Чонг (Chong Wang), исполнивший партию Рудольфа. Его исполнение отличает своеобразие трактовки звучания belcanto. Данная версия оперы «Богема», полностью выполненная силами Пекинского национального центра, в полной мере отражает стремление китайских музыкантов воплотить сложность замысла Пуччини.

Таким образом, творчество Пуччини представлено в национальном центре исполнительских искусств в Пекине в самых различных версиях, раскрывающих многообразие трактовок итальянских оперных шедевров китайскими оперными исполнителями.

Примечания:

1. Данилевич, Л. В. Джакомо Пуччини. – М.: Музыка, 1969. – 455 с.
2. Сырова, А. Лекция Поля Андрё // Архи. ру, 2006. – URL: <https://archi.ru/russia/2029/lekcija-polya-andro-reportazh-arhi-ru?ysclid=lqz5u97p1y521698844> (31.12.2023).
3. Чжу, Л. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Чжу Линьци; [Место защиты: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки]. – Новосибирск, 2021. – 25 с.
4. Sarkar S. Ice Princess Finds Love in Beijing. – URL: https://www.bjreview.com/Lifestyle/201703/t20170317_800091650.html (31.12.2023).

***Школина Марина Сергеевна
(Россия, Чита)***

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ С. В. РАХМАНИНОВА

Аннотация. Орнаментальность, как одно из свойств художественно-изобразительного характера, находит особое преломление в ткани музыкальных произведений. Черты визуального орнамента, которые можно уловить в музыкальной фактуре, могут быть

обусловлены определенным сходством некоторых орнаментальных и музыкальных средств выразительности, в частности, отдельных элементов. Среди них можно выделить такие, как ритмическая формула, мотив, фигура (оборот), рисунок, фон, композиция (форма) и др. Настоящая статья посвящена рассмотрению музыкальной фактуры фортепианных прелюдий С. В. Рахманинова op. 23 № 8, op. 23 № 9, op. 32 № 5, op. 3 № 2 с точки зрения проявления в ней орнаментальных черт.

Ключевые слова: прелюдия, орнамент, графический элемент, фактура, прием орнаментирования, рисунок, мотив, С. В. Рахманинов.

*Shkolina Marina S.
(Russia, Chita)*

**ORNAMENTAL FEATURES OF THE PIANO PRELUDES
BY S. V. RAKHMANINOV**

Abstract. Being one of the artistic and visual character properties, ornamentality finds a peculiar interpretation in fabric of musical compositions. The features of visual ornament, which can be caught in the musical texture, are specified by certain similarity of some ornamental and musical means of expression and individual elements, in particular. Among them such ones as rhythmic formulas, motif, figure (turn), pattern, background, composition (form) and others can be distinguished. The present article is devoted to the musical texture study of the piano preludes by S. V. Rakhmaninov from the point of ornamental features manifestation in it: Opus. 23 No. 8, Opus. 23 No. 9, Opus. 32 No. 5, Opus. 3 No. 2.

Keywords: prelude, ornament, graphic element, texture, ornamentation technique, pattern, motif, S. V. Rakhmaninov.

Прелюдия занимает важное место в области фортепианной миниатюры. Характерные особенности жанра прелюдии получили своеобразное продолжение в формировании понятия «прелюдийности» как приема выразительности. Представляющая собой небольшую музыкальную пьесу свободной формы *прелюдия* (от лат. *prae...* - «перед» и *ludus*- «игра») изначально предназначалась, как известно, в качестве вступления к более крупному произведению, а впоследствии приобрела самостоятельное значение, получив наибольшее развитие как отдельный жанр в творчестве композиторов-романтиков.

Два опуса прелюдий С. В. Рахманинова (ор. 23 и ор. 32) и отдельные пьесы в целом насчитывают двадцать четыре пьесы. К. В. Зенкин отмечает «новое качество музыки Рахманинова: его тексты создаются так, что смысл и заключается в огромной степени в самом процессе его донесения» [5, с. 300]. «Элементы формы-процесса воспринимаются в первую очередь как "риторические": особенно это проявляется в "уходящих", как бы исчезающих вдаль кодах (что сопровождается определенной новизной окраски материала) – в том, что этот прием применяется почти постоянно и становится, таким образом, не менее композиционным, чем смысловым» [5, с. 300]. В каком-то смысле, орнаментальный узор также можно представить как важный составной элемент «формы-процесса», поскольку сплетение и «движение» элементов орнаментального рисунка (за счет последовательности зрительного их восприятия) создает ощущение одновременно целостности замысла и «видимости» его реализации.

«Музыкальные росписи»¹ С. В. Рахманинова обладают неповторимым почерком. Формирование *орнаментального письма* в его творчестве связано со спецификой композиторского мышления и «проявляется, прежде всего, в **орнаментальности** ткани, формировании особого типа мелодии, мелодической линии и фактуры» [8, с. 18]. «Орнаментальность – типично модерновая черта – прежде всего, проявляется в особенностях *полимелодической* фактуры, в которой тонет, как бы растворяется мелодия, а сама полимелодическая ткань воспринимается музыкальным эквивалентом мозаичных художественных полотен Климта и Врубеля. Мелодия на фоне такой фактуры воспринимается как соотношение рельефа и фона в упомянутых картинах, где рельеф поглощается фоном» [8, с. 17].

Своеобразное орнаментальное фактурное «плетение» Рахманинова можно отметить в Прелюдии ор. 23 № 8. Графический образ мелодического рисунка аккомпанемента напоминает ажурный буклированный фон (на основе кругового движения), благодаря которому ярче проступает рельеф основной мелодической линии:

¹ Выражение Б. В. Асафьева // Асафьев. Б. В. С.В.Рахманинов // Асафьев Б. В. Избранные труды. Том II. – М.: Академия наук СССР, 1954. – С.296.

Тм. 1-4

М. Г. Арановский отмечал: «Здесь расцветает техника варианта. Вариант распускается, как цветок; это отнюдь не рядовое свойство (как секвенция), а особый *тип мелодического мышления*, в чем-то близкий рисунку на ковре или сложной вышивке» [цит. по: 8, с. 16].

По мнению Н. А. Прядуха, «<...> взаимодействие изобразительных средств орнамента, как правило, создает сложную многослойную пространственную структуру из ассоциативно звучащих форм, что позволяет проводить аналогии с музыкальной фактурой и формой». И далее: «<...> орнаментальные формы используются и в музыке, что в случае их ассоциативного приближения к формам изобразительных орнаментов может привести к выявлению прямой аналогии фрагментов музыкальных и изобразительных произведений» [7, с. 208].

Характер рисунка музыкальной фактуры рахманиновской Прелюдии op. 23 № 9, вероятно, ближе к точечной росписи (орнаментальной мозаике), переливающейся разными оттенками красок. Изобразительный эффект в данном случае достигается за счет зигзагообразного (волнообразного) движения двойными нотами:

Тт. 1-4

На примере способов формирования фортепианной фактуры Прелюдии ор. 32 № 5 можно проследить некоторые функциональные особенности музыкального орнамента.

Фигуративный характер аккомпанемента, графически основанный на волнообразных линиях, способствует созданию равномерной текучести звучания и образованию мягкого *орнаментального фона* или *орнаментальной каймы*, сопровождающей мелодию:

Тт. 1-4

Мелодия, в свою очередь, орнаментирована с помощью мелизмов, что придает особую пластику ее развитию:

Пример 4

Группетообразные обороты
Тт. 7-8



Фиоритуры

Т. 22



Трели

Тт. 23-24



Морденты

Тт. 32-33



Таким образом, орнаментация затрагивает общие формы движения (создание аккомпанемента), а также оказывает немаловажное значение на развитие мелодической линии, усиливая ее выразительность. Ю. В. Келдыш отмечает: «На фоне излюбленных Рахманиновым плавно "журчащих" квинтолей неторопливо разворачивается широкая певучая тема, постепенно "завоевывающая" диапазон более октавы. Но, не успевая сложиться в законченное песенное построение, она растворяется в узрчатых фигурациях <...>» [6, с. 366]. Выделяя появление новых стилистических черт в рассматриваемой прелюдии, исследователь упоминает об «известной графичности фактуры» [6, с. 366].

В качестве остова-мотива Прелюдии ор. 3 № 2 выступает музыкальная фигура, создающая эффект звона трех низких колоколов, из которых третий – самый низкий и протяженный по звучанию:

Пример 5

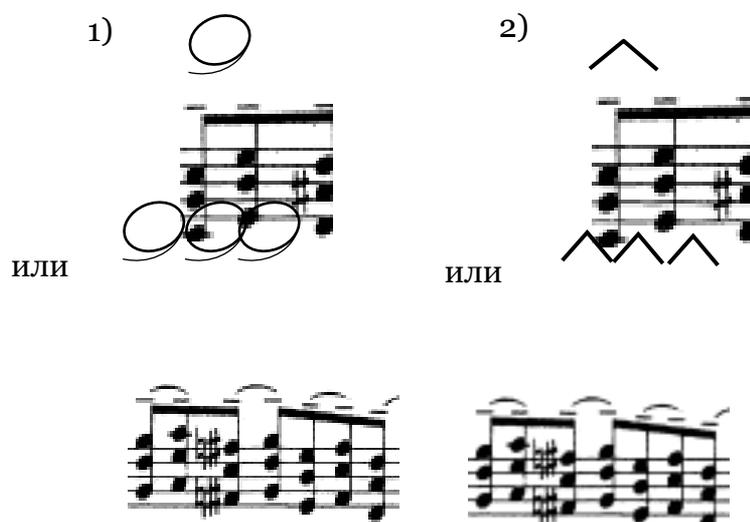
С. В. Рахманинов Прелюдия Ор. 3 № 2 cis-moll

Тм.1-2



Согласно мнению К. В. Зенкина, колокольность С. В. Рахманинов воспринял «не только как красочно-декоративный элемент, но прежде всего как определенный тип движения, как выражение шири русской природы, как внеличный пульс мира, с которым сливается пульс души, как этос чувства» [5, с. 296]. Мерные колокольные удары или перезвоны нескольких колоколов основаны на воспроизведении определенного ритмического рисунка. Равномерность чередований звуков или кратких мелодических оборотов, принцип повторности ритмических формул, протяженность горизонтальной и вертикальной линий колокольного звучания в той или иной степени способствуют возникновению ассоциаций с орнаментальным рисунком, своеобразным «звуковым орнаментом», в том числе оживляющим декоративные узоры, которыми украшаются колокола.

Орнаментирование остова-мотива достигается за счет использования мелодических оборотов с приемом опевания (графически в форме круга или зигзага):



Многokратное использование (с варьированием) подобного приема орнаментирования позволяет слышать в этом расцвечивание основного мотива, (например, колокольные отзвуки).

«Художественный образ, <...> складывающийся в сознании художника, воплощается на конкретном материале средствами художественного выражения, найденными многовековой творческой практикой. В разных видах искусств эти средства различны или применяются по-разному» [4, с. 12]. Говоря об орнаментальных чертах музыкальной фактуры, мы оперируем представлениями о структурных особенностях орнаментального рисунка (упорядоченность, ритмическая организация деталей), об основных элементах изобразительного языка, таких как линия, штрих, точка, пятно и др. В отличие от визуальной орнаментируемой поверхности в изобразительном искусстве, музыкальная ткань воспринимается в рамках временного звучания, последовательного «развертывания» материала, что сближает его с орнаментальностью в литературе [3]. Тем не менее, возникающие орнаментальные образы, в данном случае на примере фортепианных прелюдий С. В. Рахманинова, позволяют выявить определенные орнаментальные черты музыкальной фактуры, а именно:

- ❖ рельефное «плетение» с помощью разного рода графических фигур (букля, зигзаг, круг и т.п.);
- ❖ создание орнаментальной ленты (каймы);
- ❖ орнаментирование как способ украшения (расцвечивания) мелодических построений.

«Орнаментальность влияет на характер музыкального восприятия: предмет изображения (как в живописи) или музыкально-тематическое ядро словно рождаются на наших глазах из декора, и мы не сразу

распознаем его» [8, с. 14]. Музыкальная ткань, созданная С. В. Рахманиновым, обладает особой красотой мелодического рисунка, фигурационных узоров, изысканностью форм аккомпанемента в значительной степени благодаря пронизывающим ее орнаментальным принципам оформления и развития.

Примечания:

1. Арановский, М. Г. Мелодические кульминации века // Русская музыка и XX век. – М.: Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1997. – С.525-553.
2. Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов // Асафьев Б. В. Избранные труды. Том II. – М.: Академия наук СССР, 1954. – С. 289-305.
3. Атрощенко, А. С. Орнаментальный стиль как теоретико-литературное понятие: автореф. ... канд. филолог. наук: 10.01.08 / Атрощенко Алеся Сергеевна. – Самара, 2013. – 19 с.
4. Бесчастнов, Н. П. Художественный язык орнамента. – М.: ВЛАДОС, 2010. – 335 с.
5. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. 2-е издание. – М.: Юрайт, 2022. – 413 с.
6. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
7. Прядуха, Н. А. Музыкальность орнамента как фактор формирования культурного ландшафта на примере колокольных орнаментов соборов и церквей (Барнаула) // Вестник музыкальной науки. – 2020. Т. 8. – № 4. – С. 206-214.
8. Скворцова, И. А. Черты модерна в творчестве Рахманинова: стилевой аспект // Коллективная монография Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2023. – 303 с.

Сведения об авторах

Амбарцумян Лилия Тиграновна – концертмейстер государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Краснодарского края «Краснодарское хореографическое училище» (Россия, Краснодар).

Аникиенко Сергей Викторович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», член Союза композиторов России, член Союза журналистов России (Россия, Краснодар).

Барсегиан Эдуард Андраникович – почётный доктор философии Оксфордского НС, заведующий секцией музыковедения Международной Академии Наук «Арарат», Основатель предмета «Музыкальная археология» (впервые в СССР) в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, лауреат международных конкурсов (Франция, Париж; Армения, Ереван).

Безниско Оксана Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Россия, Краснодар).

Бекетова Наталья Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (Россия, Ростов-на-Дону).

Бондарчук Павел Игоревич – приглашенный солист (флейта, традиционные духовые инструменты), независимый исследователь (Япония, Осака).

Буду Александра – доктор богословия, профессор Национального колледжа искусств «Октав Банкилэ» (Румыния, Яссы).

Горюнова Ольга Сергеевна – преподаватель кафедры Истории и теории музыки факультета Церковного пения Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Россия, Москва). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. Г. Артемова.

Гусак Сергей Сергеевич – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Россия, Краснодар). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова

Густова-Рунцо Лариса Александровна – доктор искусствоведения, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств, ведущий научный сотрудник отдела музыкально-исполнительского искусства Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, автор и руководитель проекта «Международный фестиваль Православных Песнопений» (Беларусь, Минск).

Демина Вера Николаевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова» (Россия, Ростов-на-Дону).

Дуань Шинань – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Китай, Цзиньчжун; Россия, Краснодар). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова.

Карташов Виктор Дмитриевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (Россия, Саратов).

Карташова Татьяна Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (Россия, Саратов).

Кирюшина Мария Александровна – преподаватель кафедры ЦПО ФЦП «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет», кандидат физико-математических наук (Россия, Москва). Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О. Н. Соколова.

Коробейникова Ксения Алексеевна – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент С. В. Аникиенко (Россия, Краснодар).

Кривошеев Максим Борисович – преподаватель класса фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ ст. Брюховецкая Краснодарского края, магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» Краснодарского государственного института культуры (Россия, Краснодар). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова.

Ли Жунхуа – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» Краснодарского государственного института культуры (Китай, Фучжоу) Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова.

Луганская Галина Борисовна – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая отделом славяно-адыгских культурных связей Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева (Россия, Майкоп).

Лукина Наталья Михайловна – преподаватель ГУДО ЛНР «Детская школа искусств №2 г. Ровеньки» студент V курса ФГБОУ ВО ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского». Научный руководитель – Л. А. Воротынцева (Россия, Луганск).

Лю Цзин – аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств (Китай, Хух-Хото). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. А. Густова-Рунцо (Беларусь, Минск).

Малацай Людмила Викторовна – доктор искусствоведения, заведующий кафедрой вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры», профессор ГОУ ВПО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (Россия, Орел – Белгород).

Пигуляк Роман Александрович – магистрант кафедры сольного пения ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» Научный руководитель – преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» А. В. Алатарцева (Россия, Астрахань).

Рожков Геннадий Олегович – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» Краснодарского государственного института культуры. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова.

Садыкова Наталья Валерьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУ ДО Детская школа искусств г. Долинска (Сахалин), музыковед (Россия, Долинск).

Сюзэ Цзе – соискатель ученой степени кандидата наук учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Минск, Беларусь). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.А. Густова-Рунцо.

Трубицина Юлия Юрьевна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения на кафедре музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Россия, Краснодар). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова.

- Хамикоева Светлана Руслановна** – преподаватель хоровых дисциплин Владикавказский колледж искусств им. В. Гергиева (Россия, Владикавказ). Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент В. Н. Демина (Россия, Ростов-на-Дону).
- Хао Вэньтин** – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Китай, Тайань). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. А. Мозгот.
- Хватова Светлана Ивановна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ведущий научный сотрудник отдела славяно-адыгских культурных связей Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева, академик Российской академии естествознания, Заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, член Союза композиторов России (Россия, Краснодар-Майкоп).
- Хуан Шуай** – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Китай, Юньчэн). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. И. Хватова.
- Цзян Вэйшань** – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Китай, Гуандун). Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. А. Мозгот.
- Чай Ифаныцзы** – аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург). Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор В. Г. Мозгот.
- Черемных Наталья Андреевна** – магистрант кафедры хорового дирижирования ФБГОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», Научный руководитель – профессор Л. Н. Егоров.
- Чжэн Лиша** – старший преподаватель кафедры фортепиано консерватории при Педагогическом Политехническом Университете Гуандуна, соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им.П.И. Чайковского (Китай, Гуанчжоу; Россия, Москва). Научный руководитель – доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Л.Е. Слуцкая.
- Шак Татьяна Федоровна** – доктор искусствоведения, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», член Союза композиторов России (Россия, Краснодар).

Ши Вэньсинь – ассистент-стажер Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Китай, Дунин; Россия, Ростов-на-Дону).
Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент В. Н. Демина.

Школина Марина Сергеевна – преподаватель ЦДМШ им. Б.Г. Павликовской, соискатель ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова» (Россия, Чита).
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова (Россия, Санкт-Петербург).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ

Выпуск 14

Сборник научных статей
по материалам XIV Международной научной конференции

Редактор-составитель *С. И. Хватова*

Подписано в печать 01.02.2024. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 18,6. Тираж 30 экз. Заказ № 010.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ИП Магарин О.Г.
385008, г. Майкоп, ул. 12 Марта, 146. Тел. 8-906-438-28-07. E-mail: olemag@yandex.ru