

Министерство культуры Российской Федерации

Российская государственная специализированная
академия искусств

Государственный институт искусствознания

ТВОРЧЕСТВО И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ НА МИР ИСКУССТВА

Сборник статей по материалам
Международной научной конференции аспирантов

г. Москва, 23 июня 2023 года

Москва

Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°»

2023

УДК 7
ББК 85
Т28

Рецензенты:

Т.Н. Красникова – доктор искусствоведения, профессор РАМ имени Гнесиных;
Л.В. Ширшова – доктор искусствоведения, академик РАХ.

Редакторы-составители:

М.Г. Валитова – кандидат искусствоведения, доцент РГСАИ;
Е.Б. Долинская – доктор искусствоведения, профессор
МГК имени П.И. Чайковского;
Г.У. Лукина – доктор искусствоведения, зам. директора
по научной работе ГИИ, профессор РГСАИ.

Ответственный редактор:

Е.О. Цветкова – кандидат искусствоведения, доцент РГСАИ.

Т28 Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства : сборник статей по материалам IV Международной научной конференции аспирантов. г. Москва, 23 июня 2023 года / ред.-сост.: М.Г. Валитова, Е.Б. Долинская, Г.У. Лукина ; отв. ред. Е.О. Цветкова. – Москва : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2023. – 286 с.

ISBN 978-5-394-05711-3.

Сборник основан на материалах международной научной конференции аспирантов «Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства». Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: музыкой, изобразительным и декоративно-прикладным искусством и др. Авторы стремятся осмыслить перспективы исторического развития искусства, выявить специфику педагогических школ и исполнительских интерпретаций, осмыслить художественные явления с точки зрения эстетических и историко-теоретических проблем искусствознания.

Сборник адресован специалистам гуманитарной сферы, занимающимся исследованием художественной культуры, и всем, кто интересуется искусством.

ISBN 978-5-394-05711-3

© Коллектив авторов, 2023
© ООО «ИТК «Дашков и К°», 2023

ПРЕДИСЛОВИЕ

В статьях данного сборника представлена квинтэссенция научных исследований аспирантов и ассистентов-стажеров из разных вузов России, Китая и Вьетнама – участников ежегодной Международной научной конференции «Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства», которая состоялась 23 июня 2023 года.

Данный форум, инициированный четыре года назад кафедрой теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ), объединяет все больше участников и институций. С 2020 года партнерами в организации конференции стали Государственный институт искусствознания, Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова, с 2022 года присоединилась Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского.

От года к году программа конференции обогащается новыми направлениями научных поисков. В этот раз в выступлениях участников был представлен широчайший круг проблем в области теоретического и исторического искусствознания разных видов искусства (музыкального, театрального, изобразительного и декоративно-прикладного искусства и пр.).

Широта содержания форума отражена в настоящем издании, включающем три раздела. Статьи первого раздела (Д. Гарафутдинов, Н. Ефремов, А. Жданов, И. Корженевский, Л. Мильвит, А. Отставнова, О. Подгузова) объединяет тема связи времен в музыкальном и театральном искусстве России XIX – начала XXI века, воздействия на современную культуру достижений творчества прошлого.

Авторы стремятся осмыслить перспективы исторического развития искусства, выявить специфику педагогических школ и исполнительских интерпретаций. В статьях Н. Ефремова, А. Жданова, А. Отставновой в научный оборот вводятся неизвестные ранее архивные документы.

В статьях второго раздела авторами (Дун Хань, К. Квашнина, Май Чжан, Чжан Вэньпу, Юй Чжоу, Юй Ван, Юй Вэй) рассмотрена диалогия человек – искусство через призму изобразительного и декоративно-прикладного творчества. Отдельную группу в этом разделе занимают работы, основанные на сравнительном анализе человеческих образов, представленных в творчестве китайских и отечественных художников.

Статьи третьего раздела (Вэньтун Хань, Ван Цзин, А. Иванов, В. Корсаков, Цзехуа Хуан, Чан Вионг Тхань, У Цзыцзянь) связаны с осмыслением художественных явлений с точки зрения эстетических и историко-теоретических проблем исследования.

Выражаем горячую благодарность научным руководителям, в диалоге с которыми вызревали идеи статей многих авторов данного сборника.

Надеемся, что результаты IV Международной конференции аспирантов «Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства» заинтересуют самый широкий круг читателей и будут способствовать дальнейшему развитию научно-творческой мысли.

**I. ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО
XIX-XXI ВЕКОВ:
СВЯЗЬ ВРЕМЕН**

Служба Утрени Страстной Пятницы в регентской коллекции В.Г. Каткова

Служба Утрени Страстной (Великой) Пятницы посвящена одному из самых трагических событий Нового завета – крестной смерти на Кресте Господа Иисуса Христа. Последование богослужения этого Святого дня входит в корпус служб Страстной Седмицы. Первые сведения о последовании этого богослужения относятся к IV веку. На Святой земле (Иерусалимский Устав), в Византии (Студийский и Константинопольский Уставы) и на Руси корпус богослужений Страстной Седмицы за многие столетия сложился в развитую систему. Чин этого богослужения постепенно приобрел характер канонического воспоминания-воспроизведения событий последних дней и часов земной жизни Господа Иисуса Христа: чтение священниками двенадцати отрывков из Евангелий сопровождалось пением и чтением специально составленных стихир, антифонов, седальнов, Трипеснца (канона), икосов, тропарей и кондаков чтецами и хором (хорами).

В современной практике совершения богослужения Утрени Страстной Пятницы Русская Православная Церковь руководствуется указаниями Типикона (Устава)¹, Постной Триоди и местными, освященными многолетней историей, традициями (например, в приходских храмах данная служба совершается вечером, а не ночью, как в монастырях; чтение Двенадцати Евангелий происходит посередине храма, а не в алтаре (как предписывается в Типиконе); каждения сейчас совершаются по всему храму, а не только в алтаре; перед каждым из двенадцати Евангельских чтений следует соответствующее число ударов

¹Типикон, сиесть изображение чина церковнаго, яже зовется устав. М. : Синодальная типография, 1914. 492 с.

в большой колокол, а после чтения последнего двенадцатого Евангелия – небольшой трезвон).

В Русской Православной Церкви сохранились островки с уникальной дореволюционной традицией совершения богослужения, пронесенные сквозь гонения и испытания кровавого XX столетия. Среди них можно назвать московский храм святого пророка Илии, что в Обыденском переулке, д. 6, который документально известен с XVI века. Изначально это был деревянный приходской храм, построенный во время засухи за один день («об ин день», «обыдень»). В начале XVIII века храм был возведен в камне, а позднее были пристроены два каменных придела (Северный – Святых праведных Симеона Богоприимца и пророчицы Анны и Южный – Святых Первоверховных Апостолов Петра и Павла)¹. В 1812 году храм был разорен неприятелем, но выстоял и вскоре после освобождения Москвы, в ноябре 1812 года, богослужения возобновились². Во второй половине XIX века была выстроена каменная колокольня (по проекту архитектора А.С. Каминского)³. Храм обладает прекрасной акустикой.

¹ Борздыка С., священник. Храм во имя св. прор. Божия Илии, именуемый «Обыденным» // Журнал Московской Патриархии. 1957. № 4. С. 17–21. Также см.: Борздыка С., священник. Патриаршие служения в Ильинском приходе // Журнал Московской Патриархии. 1981. № 12. С. 9–11. Также, Скурат Н. К., прот. 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слывущего Обыденным // Журнал Московской Патриархии. 2002. № 9. С. 54–62.

² Скурат Н. К., прот. Московская церковь святого пророка Божия Илии, слывущая Обыденной, и ее приход в Отечественную войну 1812 года и последующий период: разорение и возрождение. Сретенский сборник: научные труды преподавателей СДС. Вып. 4 // Сретенская духовная семинария. / под общ. ред. архим. Тихона (Шевкунова); ред. прот. Н. Скурат, иером. Иоанн (Лудищев). М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2013. С. 153–187.

³ Сорок сороков: в 4 т. / авт.-сост. П. Г. Паламарчук. М. : АО Книга и бизнес; АО Кром, 1994. Т. 2. С. 285.

В советское время храм не закрывался, несмотря на многочисленные попытки властей (одна из попыток закрытия храма, по устным воспоминаниям прихожан, планировалась на 22 июня 1941 года)¹.

Среди духовенства и прихожан есть репрессированные за веру. Важно, что Обыденский храм никогда не был обновленческим, что не могло не вызывать бурю недовольства у властей, желающих если не закрыть «контрреволюционный приход», то хотя бы сделать его духовенство и общину лояльными официальной безбожной идеологии.

В клире храма были известные московские священники – протоиереи Н. Тихомиров, В. Смирнов, А. Егоров, протодиакон Н. Орфенов, Б. Горбанев, Н. Важнов (ныне протоиерей, настоятель храма Свят. Николая в Кленниках) и другие. Ключевой фигурой духовной жизни прихода в период с середины 1930-х по начало 1960-х годов был настоятель храма известный московский священник и духовник – протоиерей Александр Васильевич Толгский² (1880–1962), происходивший из старинного священнического рода, среди которого были и регенты, педа-

¹ *Скурат Н. К., прот.* 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слывущего Обыденным // Журнал Московской Патриархии. 2002. № 9. С. 55.

² Толгский Александр Васильевич (1880–1962) – известный московский священник, протоиерей, духовник, настоятель храма св. прор. Илии Обыденного с 1936 года до своей кончины. Происходил из старинного священнического рода. Вырос в многодетной семье, из которой вышло несколько московских священников (брат прот. А. Толгского, протоиерей Николай Толгский, был арестован за активную церковную деятельность и расстрелян в 1938 году; в 2000 году причислен к лику святых новомучеников Русской Православной Церковью). Другие два брата прот. Александра Толгского – Сергей, священник, Василий – московский регент. См.: *Хибарин И.Н.* Протоиерей А.В. Толгский (некролог) // Журнал Московской Патриархии. 1962. № 6. С. 21–23. Также см.: *Толгская Н.В.* Имена в «Поминаніи»: О священническом роде Толгских. М. : Паломник, 2011. 336 с.

гоги, а также новомученик – священник Николай Толгский (+1937). Он сумел сохранить не только клир, общину и приход, но и строгость уставного богослужения с его прекрасными местными особенностями и традициями.

С осени 1943 года храм стал самым близким действующим храмом к Московской Патриархии (Чистый пер., 5). Свят. Патриарх Алексей I (Симанский) часто служил здесь и называл себя «прихожанином Обыденского храма»¹.

Во время Великой Отечественной войны храм незначительно пострадал от разорвавшейся неподалеку фашистской авиабомбы, но был общими силами прихода довольно быстро восстановлен². С первых дней войны духовенство и община Обыденского храма не только молитвенно, но и материально поддерживали сражающуюся Родину: в 1941–1942 годах настоятелем и приходом собраны ценности и денежные пожертвования, которые были переданы на нужды Красной армии (это

¹ «С передачей этого здания и с размещением в нем Патриархии, с учетом дореволюционных принципов установления приходских границ, работники Патриархии, посещавшие в советский период богослужения в нашем храме, и даже (конечно, с присущим им юмором) сами Святейшие Патриархи Алексей I и Пимен именовали себя прихожанами Илие-Обыденской церкви» (цит. по: *Скурат Н.К.*, прот. Московский православный приход в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов (на примере церкви святого пророка Божия Илии, что слывет Обыденной) // XVII Кадашевские чтения. Сборник докладов конференции. Вып. XVII / гл. ред. прот. А. Салтыков. М.: Общество сохранения лит. наследия; ОРПК; Музей «Кадашевская слобода», 2015. С. 220–248; 245 с.). Также см.: *Скурат Н. К.*, прот. 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слывущего Обыденным // Журнал Московской Патриархии. 2002. № 9. С. 57.

² *Скурат Н. К.*, прот. Московский православный приход в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (на примере церкви святого пророка Божия Илии, что слывет Обыденной) // XVII Кадашевские чтения: сборник докладов конференции. Вып. XVII / гл. ред. прот. А. Салтыков. М.: Общество сохранения лит. наследия; ОРПК; Музей «Кадашевская слобода», 2015. С. 220–248.

событие подтверждается статьей старосты храма А.Ф. Ларионова в известной книге «Правда о религии в СССР», вышедшей в 1942 году)¹.

В 1950–1980-е годы храм регулярно посещал для совершения богослужений Святейший Патриарх Пимен (Извеков), в молодости бывший регентом и тонким церковным музыкантом. Особенно Патриарх Пимен заботился о благоустройстве храма, клириках и праздничном хоре. Следует упомянуть, что в 1960–1980-е годы, вплоть до своей болезни, когда он не смог еженедельно посещать храм, Святейший Патриарх Пимен почти каждую пятницу совершал чтение акафиста перед чтимой святыней Обыденского храма – иконой Божией Матери «Нечаянная радость»².

В 1920–1940-е годы в храм стекались общины и святыни из разоренных монастырей и храмов, а вместе с ними заимствовались традиции, напевы и проч. Примером этого могли служить службы с акафистами, совершаемые перед иконами Божьей Матери «Нечаянная радость», «Милостивая», «Троеручица» и др., например всенародное пение акафиста преп. Серафиму Саровскому и др. Духовенство храма, причетники и прихожане ценили и хранили корпус традиционных богослужебных песнопений.

Частично сохранилась нотная коллекция храма, последним владельцем которой был Валерий Георгиевич Катков³ (ре-

¹Правда о религии в России. М. : Изд. Московской Патриархии, 1942. С. 179–182.

²Борздыка С., священник. Патриаршие служения в Ильинском приходе. Журнал Московской Патриархии. 1981. № 12. С. 9–11.

³ Катков Валерий Георгиевич (р. 1940) – чтец, певчий и регент праздничного хора (1964–2006) храма пророка Илии Обыденного. Пришел в храм в 1954 году по приглашению знакомого ему еще по Новодевичьему монастырю обыденского диакона Владимира Смирнова (впоследствии священника этого храма и известного духовника). Настоятель храма протоиерей Александр Толгский благословил В.Г. помогать в алтаре,

гент храма с 1964 по 2006 годы), ученик и преемник Обыденского регента и композитора В.А. Хлебникова¹ (1881–1964).

Одна из наиболее ценных частей коллекции – нотная папка, содержащая корпус песнопений «Службы Утрени Страстной Пятницы», фиксирующая традиционный состав и композицию музыкального оформления одного из важнейших богослужений церковного года, сохранявшегося таким в репертуаре до 2006 года, когда смешанный праздничный хор Обыденского храма был упразднен. На примере этого образца можно сделать некоторые выводы о коллекции в целом, в том числе об утраченных ныне ее компонентах. Дополнительным источником сведений и уточнений служат аудиозаписи 1960–1990-х годов, зафиксировавшие звучание коллектива.

Основная проблема, встающая при рассмотрении материалов папки из собрания регента В.Г. Каткова, может быть сформулирована следующим образом: корпус «Службы Утрени Страстной Пятницы» как феномен церковно-музыкального исполнительства второй половины XX – начала XXI века. Внутри нее можно выделить несколько составляющих:

– источниковедческую: состав и типология материалов по виду (различные ноты и литературные тексты), происхождению, возрасту, способу фиксации и пр.;

читать и петь на клиросе. В 1957 году он вступил в хор, стал певчим, солистом, учеником, а затем и преемником В.А. Хлебникова, вплоть до упразднения хора в 2006 году.

¹ Хлебников Василий Афанасьевич (1881–1964) – регент и церковный композитор. Ученик знаменитого регента и композитора П.Г. Чеснокова. В середине 1930-х годов был приглашен регентом правого хора храма Илии Обыденного, где и прослужил до конца. Сумел провести коллектив через труднейшие годы политики государственного атеизма и открытых гонений, был последователем школы пения Синодального хора, носителем и хранителем московской певческой традиции. Среди его учеников – обыденские регенты и певчие А.Н. Попов и В.Г. Катков (ставший его преемником), а также регент и преподаватель церковного пения Л.Г. Стальская и др.

– жанровую: сочетание песнопений различных богослужбных и музыкальных жанров, диктуемых чинопоследованием и свойствами авторской (обиходной) специфики;

– перформативную: особенности темпового, динамического, артикуляционного решений, устанавливаемые по маргиналиям в текстах и аудиоисточникам.

За пределами главного, «специального» вопроса можно, опираясь на дополнительные сведения (в том числе из IX-1 тома РДМДМ¹) рассмотреть более общие:

– клиросная традиция Утрени Страстной Пятницы Обыденского храма в сравнении с обычным «московским» репертуаром того же богослужения;

– эволюции звучания и исполнительской манеры хора в незакрывавшемся храме на примере исполнения данного музыкального корпуса как такового и в сопоставлении с другими, сохранившимся в регентской коллекции полностью или фрагментарно.

Все последование богослужения схематично прописано в Уставе (Типиконе). Тексты и песнопения Утрени Страстной Пятницы особым образом выстроены вокруг 12 основных смысловых точек – чтений 12-ти отрывков из Нового завета, повествующих о Суде над Христом, Его Распятии и Смерти на Кресте². С опорой на Устав и сложившуюся приходскую практи-

¹ Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке. Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М.П. Рахмановой; научный консультант А.А. Наумов. М. : Языки славянской культуры, 2015. 680 с. Также см.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке. Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М.П. Рахмановой; научный консультант А.А. Наумов. М. : Языки славянской культуры, 2015. 472 с.

² Службы Страстной Седмицы Великого Поста. Изд. Московской Патриархии. М., 1985. 360 с.

ку это богослужение с особым чувством и торжеством совершалось в Обыденском храме.

Последование этой службы в храме Илии Обыденном совершалось всем духовенством храма, минимум двумя чтецами и с участием профессионального правого хора и любительского левого¹. Певчим правого хора раздавались книги с последованием всей службы и отдельно нотные произведения. Следует обратить внимание на эту книгу, в которой содержалось последование: это дореволюционное 92-х страничное издание, формата 13×16 см, в новом переплете, на титульном листе указано, что это «Последование Святых и спасительных страстей Господа нашего Иисуса Христа еже есть утренняя великаго пятка», а ниже выходные данные: Синодальная типография, Петроград, 1916 год. По устным воспоминаниям регента В.Г. Каткова книга принадлежала его учителю Обыденскому регенту В.А. Хлебникову. Текст книги напечатан в дореволюционной орфографии гражданским шрифтом. На с. 4 помещено черно-белое печатное изображение Господа Иисуса Христа на Кресте с предстоящими Богородицею и Апостолом Иоанном Богословом. В книге имеются маргиналии нескольких типов: простым карандашом, химическим и шариковой ручкой (и те, и другие разным цветом – серым грифельным, красным, синим, фиолетовым и черным), сделанные в разное время регентами В.А. Хлебниковым и В.Г. Катковым. Чаще всего это маргиналии, связанные с разбивкой текста седальнов, стихир, ирмосов, икосов или тропарей для пения хором на глас, а также регентские пометки (например, в дореволюционной орфографии – «пѣть») или рубрика (надписание красным цветом) на полях с выделением, что данный текст поется на конкретный глас. Книг тех лет, имеющих подобные регентские маргиналии, на сегодня сохранилось довольно мало.

При регенте В.А. Хлебникове тексты тропарей, икосов, ирмосов и седальнов, которые пел правый хор на этом богослужении,

¹ Из устных воспоминаний регента В.Г. Каткова.

жении, были рукописными (написанными от руки на листках бумаги размером А4 или А5), но к 1960-м годам они стали совершенно ветхими. Поэтому для удобства исполнения певчими во время службы эта книга была размножена фотографическим способом: фотокопии оригинала распечатывались на фотобумаге, склеивались в блок и переплетались. Всех книг (вместе с оригиналом) получилось девять штук. Они помещались в особую папку черного цвета с бордовыми краями, размером 21 x 31 см и толщиной 12 см. Что важно, эту папку с переплетенными в книги фотокопиями, сделал по просьбе регента В.Г. Каткова в начале 1970-х годов знаменитый московский любитель церковной музыки, собиратель и издатель тысяч церковных нот Лев Леонидович Лобыкин¹. Певчим правого хора, которых на праздничных богослужениях в Обыденском бывало более 12 человек (от трех-четырёх певчих на каждую партию), этого количества книг хватало для внимательного наблюдения за ходом службы и пения по ним текстов.

Нотные произведения песнопений Службы Утрени Страстной Пятницы (композиторские и обиходные сочинения) хранились в отдельной папке «Вербная Неделя и Страстная Седмица». Нужные ноты и тексты заранее раздавались певчим на дом, а затем разучивались (повторялись) хором на спевках и исполнялись в положенное время. К сожалению, данная папка пока не обнаружена в сохранившейся части регентской коллекции.

Последование службы Утрени Страстной Пятницы с конца 1930-х по 2006 год (в 2006 году правый хор храма был упразднен) совершалось так²:

¹ Лобыкин Лев Леонидович (годы жизни установить не удалось) – московский певчий (бас), собиратель и издатель церковных нот. Издал несколько нотных сборников богослужебной музыки, ставших очень популярными.

² Из устных воспоминаний регента В.Г. Каткова.

– обычное начало Утрени (по Уставу это Шестопсалмие и Великая ектения, которую *обычным (не постовым) напевом* пел правый хор);

– «Аллилуиа» на 8-й глас (пелось правым и левым хорами) и далее тропарь «Егда славнии ученицы...», который пелся так: первый и третий раз его исполнял правый хор (Киевского напева, в обработке композитора В.Л. Лирина¹), а второй раз его пел левый хор;

– далее возглашалась Малая ектения и следовало чтение 1-го Евангельского отрывка (все Малые ектении и опевы² перед чтением Евангелия «Слава Тебе Господи, слава Тебе» сопровождалась пением левого хора); опев «Слава долготерпению Твоему, Господи» после окончания чтения Евангельского отрывка исполнялся *обиходным напевом* правым хором;

– далее следовало чтение особых *антифонов*, которые читались двумя чтецами по очереди или *антифонно* на всем богослужении; всего антифонов на этой службе положено 15;

– После Малой ектении правый хор пел на глас Седален «На вечери ученики питаю...» (глас 7-й) и далее следовало чтение 2-го Евангельского отрывка.

По этой схеме чтение и пение совершалось до 6-го Евангельского отрывка, когда правый хор пел нотный седален 4-го гласа «Искупил ны еси...», сочинение композитора прот. В.Н. Зиновьева³.

¹ Лирин Василий Леонтьевич (1840 – после 1914) – русский духовный композитор, издатель и редактор духовно-музыкальных сочинений, учитель пения и регент.

² Опевы – духовное возглашение «Слава Тебе, Господи, слава Тебе», которое поется хором перед и после чтения Святого Евангелия (на службе Утрени Страстной Пятницы второй опев имеет особый текст, подчеркивающий скорбный характер воспоминаемого события – «Слава долготерпению Твоему, Господи»).

³ Зиновьев Василий Николаевич (1874–1925) – священник Русской православной церкви, знаменитый церковный композитор, регент и педагог.

После чтения 6-го Евангелия читались «Блаженны...». После Малой ектении диакон возглашал прокимен 4-го гласа «Разделиша ризы Моя себе...» и правый хор исполнял здесь композиторское сочинение (чаще исполняли сочинения композиторов А.Л. Веделя¹ или В.Ф. Дикина², но иногда и московского регента В.С. Комарова³).

После Прокимна читался 7-й Евангельский отрывок, а далее читались 50-й псалом и 8-е Евангельское чтение.

После этого следовал *Трипеснец* (канон Утрени) 6-го гласа, три ирмоса которого пелись правым хором по нотам – сочинение композитора прот. П. И. Турчанинова⁴; ирмосы повторялись после каждой из трех песен Трипеснца (вместо катавасий); тропари всего канона – Трипеснца читались с припевами «Слава Тебе, Боже наш, слава Тебе» чтецами. Кондак и икос по 5-й песни читались. Синаксарий (особое чтение из Постной Триоди, посвященное празднуемому Церковью событию) не читался. По 8-й песни Трипеснца («Столп злобы богопротивныя...») «Честнейшую...» не пелось (как предписывал Устав).

После катавасии 9-й песни Трипеснца по Уставу положено троекратное чтение ексапостилярия (светильна), начинающегося словами «Разбойника благоразумного...». В Русской церковной традиции этот светильен троекратно поется. Также бы-

¹ Ведель Артемий Лукьянович (1767–1808) – композитор, хоровой дирижер, регент и педагог. Ученик Дж. Сартти. Духовные сочинения Веделя весьма популярны в церковно-певческой практике Русской Православной Церкви (например, знаменитые ирмосы Пасхального канона и др.).

² Дикин В.Ф. (годы жизни установить не удалось) – церковный композитор рубежа XIX–XX веков.

³ Комаров Виктор Степанович (1893–1974) – хоровой дирижер, регент и композитор. Знаменитый регент правого хора Богоявленского кафедрального Собора в Елохове в 1943–1974 годах.

⁴ Протоиерей Петр Иванович Турчанинов (1779–1856) – певчий, учитель пения, регент и церковный композитор, ученик Д. Сартти и А. Веделя, автор множества произведений церковной музыки, сотрудник Придворной Певческой капеллы.

ло и в практике исполнения правого хора в Обыденском. Первый раз светилен исполнялся женским трио правого хора; затем канонарх – чтец протяженно произносил «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» и второй раз пелось сочинение П.Г. Чеснокова¹ для хора и тенора solo (в начальные годы регентского служения В.Г. Каткова часто соло с хором в этом произведении исполнял пожилой солист и певчий тенор Евгений Алексеевич Виноградов, певчий Государственного академического русского хора СССР под управлением А.В. Свешникова, который начинал певческую деятельность еще в 1910-е годы в кафедральном Успенском соборе города Владимира у знаменитого регента А.Е. Ставровского, но несмотря на солидный возраст, не потерявший красоты, свежести и чистоты интонирования голоса); после второго исполнения канонарх – чтец также протяженно произносил «И ныне и присно и во веки веков аминь» и ексапостиларий исполнялся в третий раз. Здесь исполнялось сочинение для трио солистов (тенора, альты и баса) композитора П.М. Воротникова. На протяжении нескольких десятилетий эту композицию исполнял ансамбль солистов правого хора – тенора О.Г. Батурина или В.И. Калиниченко, альт – Л.С. Ярцева (Заслуженная артистка РСФСР, солистка Государственной академической хоровой капеллы СССР им. А. А. Юрлова), а партию баса пел регент В.Г. Катков, обладавший прекрасным голосом с рабочим диапазоном в две с половиной октавы.

После ексапостилария – светильна прочитывался 9-й отрывок из Евангелия и далее, после чтения положенных Уставом «Хвалитных псалмов», правый хор попеременно (антифонно) с левым хором пели «Самогласные стихиры» 3-го и 6-го гласов.

Затем следовало чтение 10-го отрывка из Евангелия, Просительная ектения, которую сопровождало пение левого хора, и сразу чтение 11-го Евангелия.

¹ Чесноков Павел Григорьевич (1877–1944) – русский композитор, хоровой дирижер, регент, автор известных духовных композиций для хора.

После, правый и левый хоры (как и ранее) исполняли попеременно (антифонно) стихиры на стиховне: это шесть особых песнопений на 1-й, 2-й и 8-й гласы с добавлением между ними стихов, которые возглашал канонарх – чтец. По окончании пения стихир читался последний, 12-й отрывок из Евангелия. После чтения Евангельского отрывка следовало обычное (по Уставу) чтение тропаря «Благо есть», уставного Трисвятаго по «Отче наш», а далее правый хор исполнял тропарь «Искупил ны еси...» (4-го гласа). После диаконом произносилась Великая ектения (в сопровождении правого хора), бывал отпуст и пелось обычное многолетие (все в сопровождении правого хора). После этого более ничего не пелось, не читалось и проповеди не произносились. Служба Утрени Страстной (Великой) Пятницы была завершена.

Такова была практика совершения этой особой службы в храме св. прор. Илии Обыденного, бережно хранившаяся приходом почти семь десятилетий, до 2006 года, когда правый хор этого храма под управлением регента В.Г. Каткова в последний раз исполнил ее. В мае 2006 года, вскоре после Пасхи, правый хор был распущен.

Какие особенности совершения Утрени Великой Пятницы в храме Илии Обыденного с конца 1930-х по 2006 год мы можем выделить? Перечислим их.

1. Исполнялись традиционные авторские и обиходные песнопения.

2. В совершении этого богослужения участвовали два хора – антифон правого и левого хоров.

3. Репертуар песнопений данной службы исполнялся правым хором без изменений почти семьдесят лет.

4. Репертуар песнопений данной службы является отражением московской церковно-певческой традиции XX века, почти целиком идентичный репертуару больших соборных и приходских московских хоров (хорам под управлением регентов В.С. Комарова, Н.М. Матвеева и другим).

5. Уставной колокольный звон при совершении этой службы в Обыденском был возобновлен только в начале 1990-х годов.

Рассмотренная многолетняя традиция совершения Утрени Страстной Пятницы в храме прор. Илии Обыденного, к сожалению, ныне не сохраняется. Новый праздничный хор, приглашенный в 2006–2007 годах, стал однородным и состоит из мужских голосов. По словам регента Г.В. Болотова¹, сейчас в основе репертуара правого хора лежат песнопения традиции сочинений и переложений архимандрита М. Мормыля², а также нескольких современных церковных композиторов, например К.В. Постернака, игумена Силуана (Туманова) и др. Богослужение совершается по Уставу, но только одним хором. Почти все песнопения исполняются по нотному сборнику «Песнопения Страстной Седмицы» в редакции архим. М. Мормыля³. Подбор репертуара произведений для исполнения богослужения оставляется на вкус регента по согласованию с настоятелем храма (в основном в упомянутой традиции архим. М. Мормыля), а также с учетом состава и музыкальных возможностей хора (сейчас состав хора варьируется от пяти до 10 человек в зависимости от важности богослужения)⁴.

Важно, что материалы из регентской коллекции, аудиозаписи и воспоминания о прекрасной традиции совершения этого богослужения служат свидетельством высокого духовного,

¹ Болотов Георгий Вячеславович (р. 1990) – певчий, хоровой дирижер и регент. Выпускник Московской консерватории. С мая 2012 года – регент праздничного хора храма св. Илии пророка, что в Обыденском пер. г. Москвы.

² Архимандрит Матфей Мормыль (1938–2009) – регент, церковный композитор, преподаватель Московских Духовной Академии и Семинарии, руководитель и регент объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и МДАиС.

³ Песнопения Страстной Седмицы. Нотный сборник для монастырских хоров / сост. архим. Матфей Мормыль. Троице-Сергиева Лавра, 2000. 424 с.

⁴ Беседа с регентом Г.В. Болотовым (июль 2023 года).

эстетического и исполнительского уровня приходской культуры тех лет и могут быть востребованы как исследователями, так и найти практическое применение.

Список источников

1. Александр (Егоров), протоиерей. Устные воспоминания. Запись и расшифровка Н. А. Ефремова // Храм Пророка Илии Обыденного (альманах) / сост. и ред. д. и. н. Н. М. Пашаева. М., без изд., 2005. С. 51–71.

2. Борздыка С., священник. Храм во имя св. прор. Божия Илии, именуемый «Обыденным» // Журнал Московской Патриархии. 1957. № 4. С. 17–21.

3. Борздыка С., священник. Патриаршие служения в Ильинском приходе // Журнал Московской Патриархии. 1981. № 12. С. 9–11.

4. Козаржевский А.Ч. Храм Илии Обыденного в 1920–30-е годы // Московский журнал. 1992. № 5. С. 8–14.

5. Козаржевский А.Ч. Московские святцы: православный Месяцеслов. М. : Храм святой мученицы Татианы, 2005. 253 с.

6. Любимов Л., священник, Соколов А., священник. Церковь св. прор. Илии Обыденного. М. : Печ. А.И. Снегиревой, 1904. 42 с.

7. Любимый москвичами храм пророка Ильи Обыденный / сост. докт. фил. наук Н.В. Подольская; фото А.А. Мареев; худ. А.А. Кондратов. М. : Даниловский благовестник. 1992. 12 с.

8. Песнопения Страстной Седмицы. Нотный сборник для монастырских хоров.

9. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. А.В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века // Хоровые съезды, общества, курсы / науч. ред. С. Г. Зверева; подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.В. Лебедевой-Емилиной; науч. консультант А.А. Наумов; лит. ред. А.В. Наумов. 2-е изд. М. : Государственный ин-т искусствознания; ИД ЯСК, 2022. 1136 с.

10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке. Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; научный консультант А.А. Наумов. М. : Языки славянской культуры, 2015. 680 с.

11. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке. Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / подгот. текстов, вступит. ст. и комментарии М. П. Рахмановой; научный консультант А.А. Наумов. М. : Языки славянской культуры, 2015. 472 с.

12. Русское церковное пение XI–XX вв. Исследования, публикации. 1917–1999. Библиографический указатель / сост. И. Е. Лозовая (рук.), Н. Г. Денисов, М. : МГУ., 2001. 207 с.

13. Святыни Православной Москвы: альбом / под общ. ред. епископа Бронницкого Тихона. М. : Изд. Московской Патриархии, 1997. 412 с.

14. Святыни храма пророка Божия Илии в Обыденском переулке Москвы / сост., авторы текста: иерей Николай (Скурат), Е.С. Хохлова, Я.Э. Зеленина. М. : Индрик, 2008. 152 с.

15. *Сергеев Н. С.* Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке: дипломная работа (научный руководитель Е.Н. Садикова). М. : ПСТГУ, 2010.

16. *Скурат Н., прот.* Жизнь и труды святого мученика Михаила Новоселова в бытность прихожанином московской церкви святого пророка Божия Илии, слывущей Обыденной. Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. Вып. 7–8 / под общ. ред. епископа Егорьевского Тихона (Шевкунова); ред. прот. Николай (Скурат), иером. Иоанн (Лудищев). М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2017. 808 с.

17. *Скурат Н. К., прот.* 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слывущего Обыденным // Журнал Московской Патриархии. 2002. № 9. С. 54–62.

18. *Скурат Н. К., прот.* Московский православный приход в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов (на примере церкви святого пророка Божия Илии, что слывет Обыденной) // XVII Кадашевские чтения: сборник докладов конференции. Вып. XVII / гл. ред. прот. А. Салтыков. М. : Общество сохранения лит. наследия; ОРПК; Музей Кадашевская слобода, 2015. С. 220–248.

19. *Скурат Н. К., прот.* К истории особо чтимых в Москве икон Божией Матери, именуемых «Нечаянная радость», и московских местностей сугубого почитания этих святынь после октября 1917 года //

Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. Вып. 2 / под общ. ред. архим. Тихона (Шевкунова); ред. прот. Николай (Скурат), иером. Иоанн (Лудищев). М. : Изд. Сретенского монастыря, 2010. 728 с.

20. *Скурат Н. К.*, прот. Московская церковь святого пророка Божия Илии, сльвушая Обыденной, и ее приход в Отечественную войну 1812 года и последующий период: разорение и возрождение. Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. Вып. 4 / под общ. ред. архим. Тихона (Шевкунова); ред. прот. Николай (Скурат), иером. Иоанн (Лудищев). М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2013. 496 с.

21. *Скурат Н. К.*, прот. О попытках закрытия московской Илие-Обыденской церкви в 1931–1932 годах (по архивным материалам) // Сретенский сборник / под общ. ред. ректора Сретенской духовной семинарии Егорьевского Тихона. М. : Сретенский ставропигиальный монастырь, 2015. С. 250–284.

22. Службы Страстной Седмицы Великого Поста. Изд. Московской Патриархии. М., 1985. 360 с.

23. Сорок сороков: в 4 т. / авт.-сост. П.Г. Паламарчук. М. : АО Книга и бизнес; АО Кром, 1994. Т. 2. 646 с.

24. Сорок сороков: в 4 т. / авт.-сост. П. Г. Паламарчук. М. : АО Книга и бизнес, АО Кром, 1995. Т. 3. 586 с.

25. Типикон, сиесть изображение чина церковнаго, яже зовется устав. М., Синодальная типография, 1914. 492 с.

26. *Толгская Н. В.* Имена в «Поминани». О священническом роде Толгских. М. : Паломник, 2011. 336 с.

27. Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. Наука История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: сб. статей, воспоминаний, архивных документов. М. : МРПС, 2002. 496 с.

28. Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: сб. статей, воспоминаний, архивных документов. М. : МРПС, 2005. 432 с.

29. *Хибарин И.Н.* Протоиерей А.В. Толгский (некролог) // Журнал Московской Патриархии. 1962. № 6. С. 21–23.

30. Храм прор. Илии Обыденного / *Н.М. Пашаева*, сост. М. : без изд., 2005. 107 с.

**Редакция финала фортепианного трио
Н.А. Римского-Корсакова, осуществленная
Л.Н. Обориным, Д.Ф. Ойстрахом, С.Н. Кнушевицким**

Начав работу над сочинением фортепианного трио в 1897 году, Н.А. Римский-Корсаков не завершил ее. Уже после смерти композитора М.О. Штейнберг – талантливый композитор, музыковед, ученик, зять и близкий друг Николая Андреевича – к 95-летию со дня его рождения взялся за работу по редакции трио и дописанию его финала. Завершив ее в 1939 году, Штейнберг отдал рукопись этой (первой) редакции трио в издательство «Музгиз», однако вышла она уже в издательстве «Музыка» только в 1970 году в томе №28 б Полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова.

Однако, оставшись не вполне довольным редакцией финала трио, М.О. Штейнберг в 1944 году обращается к Д.Ф. Ойстраху, Л.Н. Оборину и С.Н. Кнушевицкому с предложением совместно доработать нотный текст финала сочинения и включить трио в концертную программу их ансамбля.

Для того, чтобы понять, почему М.О. Штейнберг обратился с предложением исполнить трио для фортепиано, скрипки и виолончели к этому ансамблю, необходимо кратко охарактеризовать творческую деятельность маленького по составу, но выдающегося по художественному значению для мирового музыкального искусства коллектива.

Период 1940–50-х годов, несмотря на тяготы войны и послевоенного строительства, был ознаменован необычайным расцветом исполнительского искусства. Творческое наследие концертирующих музыкантов того времени стало сегодня достоянием истории. Когда талантливейший исполнитель выходит выступать на сцену – это большой праздник и удовольствие для слушателя, а когда на сцене появляются сразу три таких музы-

канта в составе ансамбля – это каждый раз совершенно особенное по своей энергетической силе и творческому впечатлению событие. Камерно-инструментальный ансамбль, в состав которого входили такие музыканты как Лев Оборин (фортепиано), Давид Ойстрах (скрипка) и Святослав Кнушевицкий (виолончель), обладал поистине триумфальным успехом. Ко времени, когда сложился данный коллектив, а это совпало с началом Великой Отечественной войны, каждый из его участников уже прошел большой творческий путь, имел богатый опыт сольного исполнительства и яркое имя в музыкальном мире.

Теперь перейдем к рассмотрению вопроса о творческой работе над произведениями этого выдающегося камерного коллектива. История ансамбля началась с совместной работы и исполнением сонат для скрипки и фортепиано Д.Ф. Ойстрахом и Л.Н. Обориным. «С 1935 года, – пишет Д. Ойстрах, –началась моя тесная дружба и совместная работа с замечательным пианистом Львом Николаевичем Обориным. Общение с этим большим музыкантом, человеком высокой культуры очень обогатило меня. Вместе с ним мы провели много счастливых часов, играя камерные произведения великих мастеров прошлого и настоящего»¹. А уже спустя несколько лет из этого ансамбля образовалось и трио, в состав которого вошел виолончелист С.Н. Кнушевицкий. Впервые выступление ансамбля прозвучало по Всесоюзному радио в 1941 году. Но именно 22 марта 1942 года – день, когда музыкантами публично было исполнено второе «Элегическое» трио С.В. Рахманинова ре минор в Концертном зале им. Чайковского, принято считать днем рождения коллектива.

Исполнительская деятельность Л. Оборина, Д. Ойстраха и С. Кнушевицкого в составе трио продолжалась двадцать два года², вызывая внимание и восторг зрителей, критики и прессы

¹ Сто великих музыкантов / авт.-сост. Д. К. Самин. М. : Вече, 2002. С. 89.

²Трио прекратило свою концертную деятельность в связи со смертью С.Н. Кнушевицкого 19 февраля 1963 года.

во всем мире: «Ирландский писатель Шон о`Кейси назвал ансамбль Оборин – Ойстрах – Кнушевицкий «самым замечательным музыкальным трио в мире», а лондонская газета «Таймс» так писала о выступлениях трио в 1958 году: «Теплый звук Кнушевицкого сливается с игрой замечательного виртуоза Ойстраха, с мягкой манерой пианиста Оборина. Слушая их, забываешь, что это три музыканта, каждый из которых – выдающийся солист. Кажется, что это одно сердце, одна душа»¹. «Содружество Оборина, Ойстраха, Кнушевицкого, – говорил А. Бабаджанян, – являет собой редчайший пример ансамблевого искусства. Оно подлинно уникально! И можно назвать действительно счастливыми тех, кто слышал игру этих Мастеров. Я до сих пор волнуюсь, вспоминая, в частности, красоту кантилены Кнушевицкого. Как неповторимо прекрасно играл он в трио; как ясно ощущал значимость каждого “действующего лица” (фортепиано, скрипки, виолончели), как самоотверженно “отходил” на второй план, если того требовала партитура сочинения!»².

Ансамблевое исполнительство этих музыкантов поражает своей безупречной техникой, многогранностью образного содержания и глубиной мысли, образцовым сочетанием интеллектуального и эмоционального в исполнительстве. Вместе с тем творческая работа над новым репертуаром и подготовка концертных программ в коллективе не всегда проходили гладко. По воспоминанию И. Швейцера (1903–1981), скрипача и близкого друга Д. Ойстраха: «Оборин обладал особым чувством ритма, четкой, выразительной фразировкой и безупречным вкусом. В нем, правда, сугубо музыкальное начало превалировало над артистическим. Часто на репетициях трио Ойстрах – Кнушевицкий – Оборин мне приходилось выступать в роли третейского судьи, когда возникал вопрос о темпах

¹ Сто великих музыкантов / авт.-сост. Д.К. Самин. М. : Вече, 2002. С. 90.

² Там же. С. 328.

в том или ином произведении. Оборин, как правило, отстаивал более спокойные темпы, а Ойстрах – оживленные. Кнушевицкий в этих спорах насмешливо молчал. Должен признать, что Оборин в конце концов «заразил» Ойстраха идеальным ритмом. И не только ритмом»¹. В процессе активного творческого взаимодействия достигалась идеальная звуковая слаженность, которая проявлялась в точном интонационном соответствии у струнных и использовании вибрации, штриховой идентичности, а также высокохудожественном использовании педали и полупедали у фортепиано, потрясающей звуковой градации и согласовании общей звучности инструментов, богатстве тембровых красок. Все участники ансамбля сходились во взглядах, касающихся творческих предпочтений, они мыслили в одном направлении, а игра каждого была подчинена общей идее. Исполнители очень бережно относились к композиторскому тексту, при работе с ним брали во внимание все детали, которые были указаны автором в партитуре, а также обращались к рукописям, что наглядно демонстрирует их исполнение трио Римского-Корсакова.

К концу Великой Отечественной войны трио Оборин – Ойстрах – Кнушевицкий имело всесоюзную славу. Их репертуар включал самые разнообразные трио – от Й. Гайдна до Д. Шостаковича, а на концерты с участием этого ансамбля невозможно было купить билеты. К тому же и Ойстрах, и Оборин были известны как выдающиеся сольные исполнители, которым современные композиторы посвящали свои сочинения².

¹ Швейцер И. Вспоминая Давида Ойстраха // Советская музыка. 1994. № 4. С. 90.

² А. Хачатурян посвятил С. Кнушевицкому Концерт для виолончели с оркестром (1946), Л. Оборину – Концерт для фортепиано с оркестром (1940) и Д. Ойстраху – Концерт для скрипки с оркестром (1940). Также Д. Шостакович посвятил Д. Ойстраху два Концерта для скрипки с оркестром (ля минор, 1948; до-диез минор, 1967) и Сонату для скрипки и фортепиано (соль мажор, 1968).

Не остался в стороне и М.О. Штейнберг, который в 1945–1946 годах написал Концерт для скрипки с оркестром в расчете на его исполнение Ойстрахом. Однако, Ойстрах, ссылаясь на плотную занятость и проблемы со здоровьем, несколько раз переносил премьерное исполнение этого сочинения (в конце концов оно состоялось в марте 1947 года, но уже после кончины Штейнберга в декабре 1946 года)¹.

Тем не менее это обстоятельство не испортило отношений между Ойстрахом и Штейнбергом. В письмах Штейнберга, не опубликованных до настоящего момента, находим ценную информацию с предложением о сотрудничестве над трио Римского-Корсакова: «...предложил Ойстраху, помимо моего концерта [Штейнберг имеет ввиду собственный Концерт для скрипки с оркестром. – А. О.], сыграть отредактированное мною пять лет назад замечательное трио Римского-Корсакова. Ойстрах согласился, однако, сослался на большую занятость его, Оборина и Кнушевицкого»². Как видим, предложение заинтересовало Ойстраха и он, вероятно, сообщил о нем Оборину и Кнушевицкому, подтверждение чему мы находим еще в одном письме Штейнберга к М. Гнесину: «Вчера [13 марта 1945 года. – А. О.] слушал концерт камерной музыки. Играли Оборин, Ойстрах и Кнушевицкий. Играли замечательно ... За день до этого они были у меня, передал им копию рукописи трио Римского-Корсакова. Посмотрели, немного поиграли. У меня есть сомнения насчет финала трио. Обговорили встречу с ними, возможно, внесем какие-то изменения, а я к этому времени позабочусь о копии рукописи Николая Андреевича»³.

Уже через год, в Ленинграде, в Научно-исследовательском институте театра и музыки на ежегодном научном заседании,

¹ Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. № 1115.

² Письмо от 22 июня 1944 года // Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. №511.

³ Письмо от 14 марта 1945 года. Там же.

посвященном памяти Н. А. Римского-Корсакова, было впервые публично по рукописи исполнено фортепианное трио до минор. Заметка об этом событии была опубликована в газете «Советское искусство» № 14 (998) от 29 марта 1946 года.

Спустя шесть лет, уже в Малом зале Ленинградской филармонии в сезоне 1952–1953 годов трио было исполнено Обориным, Ойстрахом и Кнушевицким, на что последовала рецензия в журнале «Советская музыка» № 6 за 1953 год¹: «В нынешнем сезоне было исполнено несколько неизвестных произведений русских композиторов-классиков и новых сочинений советских композиторов для смычковых инструментов... мы с интересом прослушали фортепианное трио до минор Римского-Корсакова. Это оставшееся до сих пор неизвестным произведение великого русского композитора было сочинено в 1897 году... Немного найдется ансамблевых произведений, столь красивых и эффектных по звучанию... Трио было отлично исполнено Львом Обориным, Давидом Ойстрахом и Святославом Кнушевицким. Это произведение Римского-Корсакова, обогащающее камерно-инструментальную литературу, несомненно, войдет в концертный репертуар наряду с трио Чайковского, Аренского и Рахманинова. Досадно, что Музгиз не спешит с опубликованием замечательного сочинения, рукопись которого находится в портфеле издательства с 1950 года»². Особо обратим внимание на ремарку автора статьи о том, что рукопись трио находится в издательстве с 1950 года и ждет публикации³. Для нас не вызывает сомнений, что передача рукописи, во-первых, была произведена раньше, так как М. Штейнберг готовил ее редакцию в 1939 году и не был скло-

¹ Заметим, что в работе «Русское фортепианное трио» Т.А. Гайдамович на с. 127 ошибочно указан сезон 1951/1952 гг.

² Из концертных залов. Инструменталисты // Советская музыка. 1953. № 6. С. 79–80.

³ Прошло двадцать лет, прежде чем она была издана в 1970 году.

нен «работать в стол», а во-вторых, в издательстве оказалась именно первая редакция трио, на что указывает текст ее рукописи, хранящийся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств¹.

Чем же руководствовалась эта группа музыкантов, взявшихся за вторую редакцию финала трио Н.А. Римского-Корсакова? На наш взгляд, этому есть несколько причин. Первая – письмо Штейнберга Гнесину, приведенное выше, в котором он выражает сомнение по поводу качества его работы по завершению нотного текста финала этого произведения. Вторая – в предложениях музыкантов-исполнителей. Выше уже говорилось, что и Оборин, и Ойстрах, и Кнушевицкий представляли собой музыкантов выдающегося уровня, огромного концертного опыта. К тому же Оборин был не только пианистом, но и композитором, о чем в наше время прочно забыто. Как композитор он получил блестящее образования, обучаясь в начале у А.Т. Гречанинова, а затем, в Московской консерватории, у Г.Э. Конюса, Н.Я. Мясковского и Г.Л. Катуара. Таким образом, вполне обоснованным представляется нам желание музыкантов осуществить новую редакцию финала трио.

Финал трио, написанный в форме сонатного *Allegro*, начинается с фугато в партии фортепиано (*Adagio*). Первой, после его проведения, в диалог вступает тема речитатива, проходящая в партии виолончели, затем снова *Adagio* у фортепиано, а после появляется вторая тема речитатива, проходящая в партии скрипки – главная партия. Вслед за появлением темы побочной партии финала (тт. 115–126) и ее разработки в тексте встречаются значительные изменения в сравнении с первой нотной редакцией трио М.О. Штейнберга.

Тема побочной партии начинается в ми бемоль мажоре (т. 115), а затем происходит отклонение в тональность до ми-

¹ Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КРИИИ). Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. № 1115.

нор (тт. 123–126). Пропуская 22 такта, Оборин, Ойстрах и Кнушевицкий сразу же переходят к 149 такту, который продолжается также в до миноре. Таким образом, после вступления темы побочной партии у виолончели, Оборин Ойстрах и Кнушевицкий пропускают достаточно большой по объему раздел текста первой редакции (больше страницы), в котором происходят отклонения в тональности соль минор (т. 130), ми бемоль мажор (т. 131), до мажор (т. 145). В разработочном разделе Оборин, Ойстрах и Кнушевицкий отказываются еще от 4-х тактов, переходя после т. 277 сразу к т. 282. Эти пропущенные четыре такта дублируют поступенные ходы в партии фортепиано в тт. 276–277 и тт. 282–283 в изложении более мелкими длительностями – четвертями. Интонационная структура в целом не меняется, тональный план сохраняется полностью.

Далее в этом же разделе Обориным не исполняется значительная часть нотного текста, а именно, тт. 405–420, где после соль-бемоль мажора (тт. 401–404) происходят отклонения в ре мажор (т. 405), ре-бемоль мажор (т. 409), си-бемоль минор (т. 413), а затем возвращается соль-бемоль мажор (т. 419).

В конце разработки Оборин, Ойстрах и Кнушевицкий переходят после т. 456 сразу к т. 461. Таким образом, повторение мелодического материала предыдущих тактов (тт. 451–454) отсутствует.

По аналогии с экспозицией, в разделе побочной партии репризы (цифра 21) музыканты не исполняют 22 такта (тт. 597–618), где после тональности фа минор в т. 596 происходят отклонения в до минор (т. 600), ля-бемоль мажор (т. 607), фа мажор (т. 615). Музыканты переходят сразу от т. 596 к т. 619, оставаясь в тональности фа минор. В коде (тт. 741–793) Оборин, Ойстрах и Кнушевицкий сокращают повторение идентичного мелодического материала, пропуская тт. 753–756 и далее тт. 765–768. Как видим, указанные изменения весьма значительны и, безусловно, не носят случайного характера.

Изменения, внесенные в нотный текст первой редакции Л. Обориным, Д. Ойстрахом, С. Кнушевицким совместно со Штейнбергом, звучат органично и естественно. Вторая редакция обладает рядом новых качеств, как по форме, так и по удобству исполнения (например, в коде исключаются тт. 753–756, где в партии скрипки выписаны триоли с чередованием в квартном, квинтовом, секстовом, октавном изложении, что зачастую усложняет музыканту исполнение этого фрагмента в быстром темпе).

Вследствие сокращения разработочных разделов изложение музыкального материала трио стало более компактным, что положительно отразилось на его восприятии слушателем.

Список источников

1. Из концертных залов. Инструменталисты // Советская музыка. 1953. № 6. С. 79–80.

2. Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. № 1115.

3. Письмо от 22 июня 1944 года // Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. № 511.

4. Письмо от 14 марта 1945 года // Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. № 511.

5. Сто великих музыкантов / авт.-сост. Д.К. Самин. М. : Вече, 2002. 478 с.

6. *Швейцер И.* Вспоминая Давида Ойстраха // Советская музыка. 1994. № 4. С. 90.

Фортепианное творчество Н.С. Голованова

История музыкальной культуры XX столетия богата примерами удивительно яркой, насыщенной деятельности музыкантов, реализующих свой творческий потенциал. Одной из выдающихся фигур в череде ведущих отечественных музыкантов является народный артист СССР, Николай Семенович Голованов (1891–1953). Широко известна дирижерская деятельность Н. Голованова: «Дирижер-титан, дирижер-богатырь, он выхватил русскую оперу из вихрей революции, чьи жернова резали и корежили традиции русского искусства...»¹.

Н.С. Голованов – выпускник Синодального училища и Московской консерватории, на протяжении долгого времени являлся главным дирижером Большого театра, художественным руководителем и главным дирижером Большого симфонического оркестра Всесоюзного радиокомитета. Музыканту удалось создать свой дирижерский исполнительский стиль: звучание «головановского» оркестра ярко индивидуально и узнаваемо². Вместе с тем другие направления деятельности

¹ Воин русской оперы. URL: <https://zavtra.ru/blogs/voin-russkoj-operyi> (дата обращения: 06.07.2023)

² По словам Е.Ф. Светланова, «записи многих произведений в исполнении Голованова – бесценный вклад, который мы должны беречь как зеницу ока». И далее Светланов отмечал: «Я невольно думал о том, как не хватает нам сегодня Голованова. Уж кто-кто, а он бы наверняка привел бы в порядок “подрасшатавшееся” в последнее время наше музыкальное хозяйство...» [цит. по: *Крылова Л.Л.* Евгений Светланов. М. : Музыка, 1986. С. 330]. В 1925–1929 и 1943–1944 годах Голованов был профессором Московской консерватории. В числе его учеников в классе дирижирования – Л.М. Гинзбург и Г.Н. Рождественский. В этот период был создан большой студенческий симфонический оркестр. Большую помощь оказали ему в этом тогда А.Б. Гольденвейзер и Н.Г. Райский. Силами студентов были поставлены «Царская невеста» Римского-Корсакова под

Голованова (пианист, концертмейстер, композитор, хоровой дирижер) известны в меньшей степени.

В данной статье мы ставим целью – исследовать фортепианное творчество Н.С. Голованова, как в перспективе развития русской фортепианной музыки, так и с точки зрения особой роли фортепианных сочинений в творческом «портрете» музыканта, опираясь на имеющиеся источники, материалы (в том числе архивные), нотные тексты и аудиозаписи.

Определенный подъем интереса к фигуре Голованова в наши дни был связан с юбилейными датами – 125-летием (2016) и 130-летней годовщиной со дня рождения (2021). В этом году исполняется 70 лет со дня смерти музыканта. К юбилеям были изданы сборники фортепианных и духовных сочинений Голованова (не ставшие, к сожалению, репертуарными)¹.

Голованова нередко называют «сыном Серебряного века»². Действительно, во многих его композиторских опусах ощутимо увлечение символизмом, импрессионизмом, поэзией таких корифеев, как Александр Блок, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Игорь Северянин. Сольные фортепианные и камерные сочинения Николая Семеновича демонстрируют гибкое владение формой, несомненную самобытность и вместе

управлением самого Голованова и «Хованщина» Мусоргского под управлением К. Сараджева.

¹ В 2011 году были изданы: том духовных произведений Голованова (со вступительной статьей О.И. Захаровой) и сборник романсов; состоялись премьерные исполнения ряда его сочинений: прелюдия к драме О. Уайльда «Саломея», опера «Принцесса Юрата». В музее-квартире Н.С. Голованова, являющемся одним из филиалов Российского национального музея музыки, пианистом и музыковедом, выпускником Московской консерватории А. П. Пановым был прочитан цикл лекций о творчестве Голованова.

² Николай Голованов – композитор. Концерт-лекция (2016). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3zCDyS8oX_Y (дата обращения: 06.07.2023)

с тем своеобразный синтез, с одной стороны, глубоко русской, а с другой, по-своему переосмысленной французской музыки. У Голованова особый «летописный» взгляд на свой «век», который явился пересечением двух эпох – дореволюционной и послереволюционной, трудным переплетением старого и нового.

Почерк Голованова-композитора¹ формировался под влиянием музыкальной культуры конца XIX – начала XX века, особенно же велико в его творчестве (кроме духовной музыки) влияние Скрябина и Рахманинова.

Смысловый центр головановского творчества – русская национальная культура. Показательна в этом смысле Увертюра на русские темы (1917). В ней Головановым мастерски использованы напевы старообрядцев, духовные стихи и фольклорные темы. Оркестровка отличается тембровым разнообразием, сверкая богатством многочисленных красок. Некоторые фрагменты отсылают нас к творчеству Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Рахманинова и Глазунова.

Его музыка практически не звучала после его смерти, но в XXI веке она вызывает определенный интерес: в сезонах 2009–2012 годов ряд оркестровых сочинений был исполнен Российским Национальным оркестром под управлением М.В. Плетнева, Московский Синодальный хор осуществил исполнение духовных сочинений.

Будучи глубоко религиозным человеком, на протяжении всей своей жизни Голованов сочинял духовную музыку, хотя она (по понятным идеологическим причинам) практически не исполнялась. Наследник Синодальной школы, прекрасно вла-

¹ Николай Семенович окончил Московскую консерваторию как композитор. Его дипломной работой стала опера «Царица Юрата», написанная в 1914 году. Опера была исполнена в Пермском театре, избранные отрывки исполнялись и в других залах. Сюита и музыка для оркестра из этой оперы при жизни Голованова исполнялись под управлением М.М. Ипполитова-Иванова.

девший традицией, а также великолепно знавший обиход и канон, музыкант создавал хоровые песнопения, музыкальное воплощение которых сродни древнерусской иконописи.

Н.С. Голованов – автор ряда оригинальных сочинений, его творческое наследие насчитывает сорок шесть опусов. Отдельные произведения нам удалось найти в архиве, где, заглядывая в список неопубликованных произведений только для фортепиано соло, поражаешься масштабу профессионального горения этой личности.

Композиторское наследие Голованова разнопланово и включает в себя оперы «Курган богатыря» и «Принцесса Юрата», симфонию, кантаты, камерные произведения (балладу для виолончели и фортепиано, произведения для скрипки с фортепиано), произведения для голоса с фортепиано («Скупой рыцарь», «Славление» Л. Собинову, романсы, многие из которых посвящены его супруге Антонине Неждановой). Особое место в наследии Голованова занимают сольные фортепианные произведения – семь пьес, фантазия «У ручейка» (соч. 1), «Горные вершины», Прелюдии, «Музыкальные картинки», Сонатное аллегро ми мажор, «Вальс», «Эскизы», Соната фа диез минор, цикл «Эстампы», маленькие вариации «Во саду ли в огороде».

Остановим внимание на некоторых произведениях из фортепианного наследия Н. Голованова.

Соната, fis-moll, op.10 написана Н. С. Головановым в возрасте 21 года. Соната одночастная, что сближает ее по форме с композиторскими решениями Метнера и Скрябина. Примечательно, что соната Голованова проделала путь от четырехчастной в одночастную, композитор подверг материал значительной переработке: «Я понял, что моя Соната жутко неуклюжая», – говорил он¹. Время звучания сочинения около 15 минут.

¹ Николай Голованов – композитор. Концерт-лекция (2016). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3zCDyS8oX_Y (дата обращения: 06.07.2023)

Изначальная многочастность проявляется в масштабе построения каждой из партий – главная, связующая, побочная и заключительная партии построены как самостоятельные музыкальные номера. Фактура сонаты с одной стороны, достаточно современна, с другой же, это самобытная, русско-эпическая, головановская фактура. Синодальный «почерк» Голованова очевиден в басо-остинатных педальных шлейфах. Любитель басов-профундо Голованов расширяет расположение голосов настолько, что бас в 12 такте отодвинут до ноты «ля» контроктавы. Очевидны границы формы: достаточное разнообразие в разработке, частые отклонения и модуляции.

Цикл «Эстампы» (соч. 29) относится к 1918–1919 годам. Это одно из ранних сочинений, но вместе с тем одно из самых типичных, проникнутых скрябинским духом. Сам Голованов говорил: «Кто из нас теперь безгрешен и свободен от Скрябина?»¹. В «Эстампах» сильно влияние и символизма, и импрессионизма. Цикл словно насквозь пропитан французскими аллюзиями и утонченными гармониями, напоминающими опусы Дебюсси и Равеля (равелевская «Павана на смерть инфанты» и «Инфанта грезит» у Голованова). Вспомним, что Голованов часто исполнял музыку на стихи французских поэтов в ансамбле с А.В. Васильевной-Неждановой. Можно утверждать, что в синтезе веяний современной Голованову русской и французской музыки прослеживается становление его композиторского таланта.

В цикле четыре пьесы:

«Анемона – тень от сна» (№ 1). В тематизме – опора на интонации вдоха. Возможны аналогии с Юродивым М.П. Мусоргского из оперы «Борис Годунов».

¹ Голованов Н.С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. Е. Грошева, В.М. Руденко. М. : Советский композитор, 1982. С. 72.

«*Valse ordinaire*» («Обыкновенный вальс», № 2). Всплеск динамики, яркая, непрерывная, светлая мелодия, приобретающая черты подлинной вокальности и подразумевающая соответствующее интонирование со стороны пианиста.

«Сказ незатейливый» (№ 3). Живописная зарисовка былинного склада. В нотном материале у автора не выписаны нюансы. Возможно, это воспоминание об историческом событии русской истории, о военном походе, о защитниках отечества.

«Инфанта грезит» (№ 4). Выше уже говорилось об удивительных параллелях финальной пьесы «Эстампов» и равелевской «Паваны». Немного навязчивая, повторяющаяся мелодия, лишь четыре ноты, словно отражает сны, мечты инфанты. Эта мелодия, выраженная квартолями, исчезает во второй части, затем возникает вновь в третьей части, но в измененном виде – в виде триолей, затем сменяется темой в виде шестнадцатых. Исполнительские задачи в обоих сочинениях схожи: выразительное, трепетное звучание ведущего голоса; четкое функциональное разделение фактурных пластов; чуткая педализация, создающая эффект импрессионистской дымки.

В каждом такте «Эстампов» Голованов прописывает исполнительские подробности: динамические, темповые, метроритмические, штриховые. Огромное количество деталей, скрупулезно вписанных в текст, превращает партию фортепиано в дирижерскую партитуру.

Особая тема в композиторском наследии Голованова – это произведения для голоса с фортепиано. Николаем Семеновичем написано более 200 романсов на слова русских и зарубежных поэтов: Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Брюсова, Блока, Бальмонта, Есенина, Ахматовой, Верлена, Верхарна, Метерлинка. Разумеется, немалая часть романсов написана в расчете на изумительный, несравненный голос великой А.В. Неждановой – супруги Голованова и его партнера по сцене. В советское время произведения Голованова, помимо Антонины Васильевны,

исполнялись также теми, кто был близок ему по духу и эстетическим установкам, например, М.П. Максаковой.

Изученные материалы позволяют осмыслить историческую значимость Н.С. Голованова-музыканта как носителя традиций эпохи, наглядно продемонстрировать уникальность его наследия. Кодекс чести, столь свойственный «синодалам», Голованов пронес через всю свою жизнь, обеспечив преемственность (несмотря на все идеологические и политические сложности 1920–1950-х годов) дореволюционных традиций в исполнительской, дирижерской, концертмейстерской, композиторской деятельности.

Творчество Голованова – пример преемственности традиций, высочайшей духовности и профессионализма, подлинного Служения в Искусстве.

Список источников

1. «Возрождаем наследие русских композиторов» вместе со Станиславом Дяченко. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2015/12/18174-vozrozhdaem-nasledie-russkikh-kompozitorov-vmeste-so-stanislavom-dichenko> (дата обращения: 06.07.2023).

2. Воин русской оперы. URL: <https://zavtra.ru/blogs/voin-russkoj-operyi> (дата обращения: 06.07.2023).

3. *Голованов Н.С.* Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. Е. Грошева, В.М. Руденко. М. : Советский композитор, 1982. 295 с.

4. К 130-летию Н. Голованова. Великий лютик. URL: <https://dem-2011.livejournal.com/933115.html> (дата обращения: 06.07.2023).

5. *Крылова Л.Л.* Евгений Светланов. М. : Музыка, 1986. 207 с.

6. Николай Голованов – композитор. Концерт-лекция (2016). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3zCDyS8oX_Y (дата обращения: 06.07.2023).

7. Николай Голованов и его время. Кн. 1 / ред.-сост., авторы коммент. и приложений О. Захарова, А. Наумов; науч. ред. М. Рахманова. Челябинск : АвтоГраф, 2017. 576 с.

8. Николай Голованов. Избранные романсы для голоса и фортепиано / ред.-сост. О.П. Кузина. М. : У Никитских ворот, 2022. 80 с.

9. *Полторухин А.С.* Духовная музыка Николая Семеновича Голованова // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 37–40.

10. *Прибегина Г.А.* Николай Семенович Голованов. Популярная монография. М. : Музыка, 1990. 142 с.

11. *Ражников В.* Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. URL: <https://knigism.online/secondreader/182722> (дата обращения: 06.07.2023).

Педагогическая школа Сергея Борисовича Яковенко

Важной составляющей жизни певца, народного артиста России, доктора искусствоведения, профессора Сергея Борисовича Яковенко (1937–2020) была педагогическая деятельность. В те или иные периоды он работал в разных учебных заведениях: в ГМПИ им. Гнесиных (1963–1979), в Горьковской (Нижегородской) консерватории им. М.И. Глинки (1980–1985), в Театральном училище им. Б.В. Щукина (1970–80-е годы), в Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова (2003–2005). Несколько лет заведовал кафедрами вокального исполнительства и истории исполнительства в Академии им. Маймонида. С 1997 года до конца своих дней С.Б. Яковенко – профессор кафедры «Академическое пение» ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова.

Пройдя школу выдающихся педагогов Г.Г. Адена¹ и П.Г. Лисициана², восприняв все значительное, важное для формирова-

¹ Аден Геннадий Геннадиевич (1900–1989) – профессор ГМПИ им. Гнесиных (ныне РАМ им. Гнесиных). Преподавал в МГК им. П.И. Чайковского, в музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова. Среди выпускников его классов сольного и камерного пения – солисты оперных и музыкальных театров, филармоний, концертных организаций России и зарубежных стран, преподаватели музыкальных училищ и вузов. Многие из них стали народными и заслуженными артистами СССР, лауреатами и дипломантами международных, всесоюзных и всероссийских конкурсов. Среди них: В. Хмелев, А. Безверхний, Б. Тархов.

² Лисициан Павел Герасимович (1911–2004) – оперный и камерный певец (баритон), народный артист СССР (1956), педагог. С 1933 года – солист концертно-театрального бюро Ленгосактеатров, в 1935–1937 годах – солист Ленинградского Малого оперного театра, в 1937–1940 – Ереванского театра оперы и балета, с 1940 по 1966 – солист Большого театра, на сцене которого дал 1800 спектаклей. Выступал как концертный певец, с особым успехом исполнял романсы П. Чайковского и С. Рахманинова, песни советских композиторов.

ния певца, Сергей Борисович создал свою школу, основанную на вере в учеников и отсутствии беспощадной критики, но при этом – на чрезвычайной требовательности. Его кредо – «Я не вокалист, а музыкант, чей инструмент – голос». Главный принцип работы С. Яковенко: «голосовой аппарат должен иметь многокрасочную палитру и быть в таком состоянии, чтобы иметь возможность в нужный момент воспользоваться необходимыми красками»¹. Технику он рассматривал как предпосылку искусства претворения художником своих замыслов. Профессор не разделял вокальную технику и исполнительскую интерпретацию, в его педагогической деятельности все едино, и этому он начинал учить с самого начала.

Много внимания уделял Яковенко вокальным упражнениям, которые направлены на снятие зажимов с гортани, на обретение легкости голосообразования. Работа над правильным дыханием – основа основ, поскольку это фундамент вокальной техники. О значении дыхания в пении писали многие ведущие педагоги и исследователи вокального искусства, в том числе и Леонид Борисович Дмитриев: «опора – важнейшее ощущение в пении, благодаря которому певец спокойно и свободно распоряжается своим голосом»².

Упражнения Яковенко: во время пения закрытым ртом на согласный звук «м» или на слоги «ни» и «не» «выталкиваются» вперед руки, расположенные на талии. Каждый звук тянется максимально продолжительное время, при этом звучание должно быть активным. Таким образом, достигается ощущение опоры. Выработка основных навыков – пения *legato* и *staccato*, с различными пассажами и резкими скачками – происходила на основе вокализов Р. Лисициана, Дж. Конконе, Ф. Абта.

На занятиях Яковенко большое внимание уделял направлению звука в резонаторы, придающие певческому голосу силу

¹ Здесь и далее приводятся фрагменты бесед автора статьи с С.Б. Яковенко, состоявшихся 18 марта и 10 апреля 2019 года.

² Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. С. 521.

и «полетность», а также защищающие голосовые связки от перегрузок. Он применял резонансную теорию В.П. Морозова. По словам Сергея Борисовича, «опираясь на нее, певцы могут добиваться больших художественных результатов в исполнении музыки разных эпох и жанров»¹.

На младших курсах Яковенко обращал особое внимание на выравнивание всех гласных звуков. В первую очередь, это звук «у», который он называл «основой вокального долголетия». Важны упражнения на слоги «ни» и «не», которые, по его мнению, собирают звук в «фокус». Именно эти звуки применял в начальной работе над голосом итальянский педагог Дженауро Барра, который путем упражнений добивался легкости звучания голоса на всем диапазоне, особенно в верхнем регистре, приближая голоса наиболее одаренных учеников к бельканто.

Таким образом, Сергей Борисович, опираясь на педагогический опыт прославленных мастеров пения, добивался ровного звучания голоса своих учеников на всем диапазоне. Однако, как только Яковенко замечал, что ученика начинает увлекать процесс вокализации, и он уходит от смысловой сути сочинения, то сразу переходил, собственно, к музыкальной интерпретации: «все, что мы делаем, это ради музыки. Все, что композитор написал, должно быть исполнено». Об этом говорил и Б.А. Покровский: «Каждая нота, каждая музыкальная фраза написаны композитором с какой-то целью, характер их исполнения, художественная мера должны определяться этой целью»².

В работе над произведением Сергей Борисович иногда просил исполнить его полностью на один гласный звук «а», добиваясь интонационной точности, естественного звучания голоса (головное резонирование). С большим вниманием он относился

¹ Яковенко С. Какой век на дворе, господа вокалисты? // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 55.

² Покровский Б.А. Воспитание артиста-певца и принципы К.С. Станиславского // Советская музыка. 1972. № 1. С. 60.

к естественной эмоциональной окраске слова в пении, воспитывал у молодых певцов четкую дикцию, осмысленное исполнение.

Большое влияние на педагогические принципы Яковенко оказало многолетнее сотрудничество с режиссерами Юрием Васильевичем Катиным-Ярцевым и Владимиром Георгиевичем Шлезингером, с которыми в период 1970–80-х годов он работал в Театральном училище им. Б.В. Шукина. Именно тогда проявился его актерский подход в работе с певцами: «впереди звука должен быть смысл, образ, слово», что и составляет ядро вокальной школы Яковенко. Для него было важно, чтобы ученик видел то, о чем он поет, «пропускал через себя» исполняемое произведение. Здесь оказались важны заветы К. С. Станиславского, который считал, что «выразительность пения начинается тогда, когда певец перестает думать о голосе и начинает думать о действии, выполняя голосом определенную задачу»¹.

Принципы работы Яковенко со студентами:

- разъяснения связи «текста с подтекстом и драматургическим контекстом»;
- эмоциональное отображение смысла слов и фраз в певческой интонации;
- глубокое осмысление взаимовлияния друг на друга текстов вербального и музыкального, иначе говоря – слова и музыки.

«Трактую вокальное сочинение, я стараюсь не выпускать из внимания, что имею дело с синтезом разных элементов. Слово здесь равномерно с музыкой. И главной работой артиста должен быть не “вокал” как таковой»².

¹ Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М. : Искусство, 1952. С. 89.

² Яковенко С.Б. Из опыта исполнения моноопер и сочинений пограничных жанров // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт перспективы: сб. науч. трудов / сост. Е.В. Круглова. М. : Спутник +, 2009. С. 12.

Для Яковенко важны моменты остановки, паузы, объединяющие время. Он сам умел «музыкально молчать» и находить ясные сценические приемы воплощения музыкального образа в моменты вокальных пауз. «Как богат и содержателен материал, таящийся в звучащих паузах! Как много интересного откроет в нем сценическое творчество талантливого певца-актера, если он сумеет почувствовать смысл пауз, а не ограничится выпеванием вокальной строчки, разорванной пустыми для него, ничего не говорящими остановками!»¹. Сергей Борисович здесь всецело разделял убеждение А.М. Пазовского, учил молодых певцов включать паузы в непрерывную линию развития образа.

Что касается жестикуляции во время исполнения (от чего он ограждал своих учеников): «жест должен сам появиться, после того как артист по-настоящему проникнется музыкой композитора и ясно представит себе мысли и чувства изображаемого персонажа» (С. Яковенко). Важнее другое: искренность, простота, глубина исполнения, осмысленное произношение слов в музыке, владение драматическим искусством наравне с вокальным.

Еще одно свойство, на котором, как на фундаменте, базируется школа Яковенко, это формирование *личности* певца, который должен хорошо знать музыку, литературу, поэзию, живопись. Общая культура певца всегда отражается на исполнении. И здесь то, что составляет одно из высоких качеств воспитания певца: молодому исполнителю должно быть *есть, что сказать*, то есть не только воплотить текст, содержание, а дополнить его человеческим запасом чувств, эмоций, знаний, которые должен постоянно пополняться. «Вкус нужно формировать, неустанно доказывая: есть только одна музыка, возвышающая, облагораживающая человека, утоляющая его духовную жажду. Если человек не соприкасается с такой музыкой,

¹ Пазовский А. М. Записки дирижера. М. : Музыка, 1966. С. 521–522.

душа его черствеет, ожесточается, постепенно утрачивает способность чувствовать и сочувствовать, сострадать»¹. «Пение должно быть вдумчивым, осмысленным», – эти слова профессор Яковенко повторял часто.

Он считал, что буквально с первого курса студент должен выступать на сцене. Известно, что об этом говорил и Е. Нестеренко: «настоящее развитие, воспитание и обучение артиста происходит именно тогда, когда он выступает перед публикой»². В присутствии зрителей у молодых певцов возрастает волнение, забывается текст, что ставит преграду публичным выступлениям. Для преодоления страха профессор рекомендовал заранее «входить» в образ, настраиваться на его раскрытие еще до выхода на сцену.

Еще один существенный момент важен для понимания педагогических методов певца – это его открытая позиция по отношению к современному музыкальному языку. Как музыкант и исполнитель он никогда не замыкался в рамках одного стиля или в пределах классического репертуара. Его всегда интересовали творчество современников, новый музыкальный язык, особая техника пения (*sprechstimme*, резкие регистровые переключения, диссонантное сопровождение голоса и фортепиано).

Сергей Борисович был убежден, что знакомство с современным вокальным репертуаром должно происходить на ранних этапах обучения, чтобы сформировалась школа современного вокального исполнительства. Но к работе над сочинениями современных композиторов, как правило, привлекал студентов старших курсов, уже достаточно освоивших технику пения и в исполнительском плане наиболее продвинутых. Ведь «чрезмерное увлечение новой музыкой, особенно на младших

¹ Яковенко С.Б. Перемены нужны кардинальные // Советская музыка. 1988. № 1. С. 40.

² Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. М. : Искусство, 1985. С. 163.

курсах может быть столь же вредно, как полное ее игнорирование»¹.

Исполнению сочинений современных авторов посвящена докторская диссертация² Яковенко, и его многочисленные статьи. В частности, он писал о том, что для воплощения современной музыки одной техники недостаточно, педагогам необходимо серьезное переосмысление методики работы над современным репертуаром³.

Работая несколько лет в Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки, он, совместно с педагогами-теоретиками разрабатывал курс «Интервальное сольфеджио и знакомство с новой лексикой», а также проводил эксперименты по освоению студентами современной музыки, в частности, произведений нижегородских авторов. Сергей Борисович всегда считал, что нужно внедрять методики, воспитывающие «современный» слух певца, что нужно побороть мнение о вреде сочинений XX века, и что надо повернуться лицом к современной музыке.

Особое внимание Яковенко уделял выбору репертуара, последовательному освоению наследия композиторов прошлого, составлению концертных программ. Для своих студентов он выбирал сочинения с учетом их индивидуальных особенностей и таким образом, чтобы развивались сильные стороны студентов и преодолевались недостатки. Умение раскрыть вокальный и художественный потенциал ученика – в этом проявлялся талант Яковенко-педагога. В выборе репертуара профессор соб-

¹ Яковенко С.Б. И довелось, и посчастливилось. М. : Композитор, 2007. С. 20.

² Яковенко С.Б. Актуальные проблемы исполнения современной вокальной музыки: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1997. 57 с.

³ См. подробнее: Яковенко С.Б. Современные композиторские новации и вокально-исполнительская школа // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт перспективы: сб. науч. трудов / сост. Е.В. Круглова. М., 2007. С. 16.

людал принцип постепенности и последовательного усложнения вокально-исполнительских задач. В классе Сергея Борисовича осваивается большой репертуар: от эпохи барокко до современной музыки.

На младших курсах студенты пели лирические песни К. Молчанова, С. Туликова, П. Аедоницкого, которые сам Яковенко часто включал в свои концертные программы. В начале обучения такой репертуар, часто не имеющий больших вокальных сложностей, направлен на формирование необходимых качеств певческого звука: кантилены, разборчивой дикции.

Важное место в педагогическом репертуаре студентов старших курсов и ассистентов-стажеров занимали вокальные циклы, в том числе, «Немецкая тетрадь № 2» В. Гаврилина, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского, «Зимний путь» Ф. Шуберта.

Важнейшим этапом работы над сочинением Сергей Борисович считал углубленный анализ авторского текста. Яковенко, посвятивший исполнительской деятельности более пятидесяти лет, говорил о начальной работе над произведением следующее: «Никогда не “впеваю” сразу голосом – прежде должны поработать голова и руки за роялем. И еще: ни в коем случае не берусь разучивать сочинение с мыслью: “вот я его спою не так, как все”. Надо стремиться прежде всего к тому, чтобы спеть так, как задумал композитор»¹. Певца в начале работы над сочинением он называет дешифровальщиком, задача которого «постичь творение в целом и в деталях и постараться затем озвучить его, по возможности без потерь, воплотив первоначальный авторский замысел»². Категорически предостерегал исполнителей от зазубривания нотного текста. Он придерживался того же принципа, что и Станиславский, который был

¹ Яковенко С. Какой век на дворе, господа вокалисты? // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 50.

² Яковенко С. Много сомнения, много терпения... // Советская музыка. 1989. № 3. С. 96.

против механического запоминания и повторения текста, поскольку «это навязывает вам (певцам. – О. П.) чужое, еще не осмысленное и не прочувствованное. Надо самому дойти до необходимости такой-то мелодии, проникая в ее внутренний смысл и логику, раскрыть заключенное в ней действие...»¹. Произведения композиторов XX столетия, отличающиеся сложным музыкальным языком, С. Яковенко рекомендовал сначала научиться слышать.

Известно, что большое значение имеет «живая аргументация» – личный показ, и профессор всегда показывал, как удобнее, проще справиться с трудной технической задачей, сложными интонационными моментами. Совершенное владение техникой пения было наглядным примером того, к чему нужно стремиться. В то же время Сергей Борисович убедительно использовал метод словесных объяснений, нередко обращаясь к литературе, живописи, чтобы «разбудить» воображение и фантазию молодого исполнителя.

Для Яковенко наиболее существенным было, чтобы ученик осознанно работал над поставленными задачами. Он стремился, прежде всего, раскрыть потенциал будущего певца, его индивидуальность, воспитать личность.

Очень важно для Сергея Борисовича как педагога – раскрытие значимости ансамбля *вокал – фортепиано*. Роль пианистов-ансамблистов в совместной работе с певцом над камерной литературой чрезвычайно ответственна и значительна. Они должны быть одновременно виртуозными исполнителями и педагогами. Здесь позиция профессора была принципиальной: только при полном взаимопонимании музыкантов может быть достигнута цель создания камерного художественного целого, в котором роль пианиста не менее важна, нежели роль

¹ Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. М. : Музыка, 1977. С. 58.

солиста: «от фортепиано должен идти к солисту яркий и художественный посыл»¹.

Яковенко воспитал целую плеяду молодых исполнителей. Среди них –солисты театров и филармоний, лауреаты международных конкурсов: солист Большого театра Владимир Маторин, солистка Московского академического музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко Наталья Горелик-Оленина, солист Нижегородского государственного академического театра оперы и балета им. А.С. Пушкина Дмитрий Суханов, солистка Детского музыкального театра им. Наталии Сац Юлия Макарьянц, солист Московского государственного музыкального театра под руководством Г. Чихачева Станислав Якубовский и многие другие.

Сергей Борисович Яковенко испытывал большую радость, когда передавал ученикам свой опыт и знания. Он словно бы снова переживал свое прошлое, когда видел, что его мысли и чувства, которые он воплощал в исполненных им произведениях, находили отклик у молодых музыкантов. Профессор чувствовал свою ответственность за судьбы будущих певцов, поскольку, как он говорил, «ученик доверяет педагогу свою жизнь, свое будущее».

Список источников

1. *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. 676 с.

2. Импровизация в миноре. С Сергеем Яковенко беседует Павел Хондзинский // Советская музыка. 1991. № 1. С. 48–52.

3. *Кристи Г.* Работа Станиславского в оперном театре. М. : Искусство, 1952. 284 с.

4. *Морозов В.П.* Резонансная техника пения и речи. М. : Когито-Центр, 2013. 440 с.

¹ Импровизация в миноре. С Сергеем Яковенко беседует Павел Хондзинский // Советская музыка. 1991. № 1. С. 51.

5. *Нестеренко Е.Е.* Размышления о профессии. М. : Искусство, 1985. 564 с.
6. *Пазовский А.М.* Записки дирижера. М. : Музыка, 1966. 564 с.
7. *Покровский Б.А.* Воспитание артиста-певца и принципы К.С. Станиславского // Советская музыка. 1972. № 1. С. 59–64.
8. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. М. : Музыка, 1977. 260 с.
9. *Яковенко С.Б.* Актуальные проблемы исполнения современной вокальной музыки: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1997. 57 с.
10. *Яковенко С.Б.* И довелось, и посчастливилось. М. : Композитор, 2007. 440 с.
11. *Яковенко С.Б.* Из опыта исполнения моноопер и сочинений пограничных жанров // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт перспективы: сб. науч. трудов / сост.: Е.В. Круглова. М. : Спутник +, 2009. С. 5–19.
12. *Яковенко С.Б.* Много сомнения, много терпения... // Советская музыка. 1989. № 3. С. 93–96.
13. *Яковенко С.Б.* Перемены нужны кардинальные // Советская музыка. 1988. № 1. С. 37–41.
14. *Яковенко С.Б.* Современные композиторские новации и вокально-исполнительская школа // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт перспективы: сб. науч. трудов / сост. Е.В. Круглова. М. : б. и., 2007. С. 16–20.

Славянский концерт для органа и струнного оркестра Сергея Слонимского. Жанр и стиль

Уже сама древность и архаичность органа придают ему особое величие и выделяют его среди прочих инструментов. Орган прошел огромный и долгий путь не только в Европе, но и в России. В XX веке, в том числе в отечественной музыкальной культуре, роль органа значительно возрастает в сравнении с предыдущим столетием. Если в эпоху романтизма органные сочинения представляли собой единичные случаи, то на этапе современности интерес к этому инструменту постоянно возрастал. Интенсивно развивается органная исполнительская школа, во многом благодаря двум выдающимся педагогам-органистам столичных консерваторий – А. Гедике и И. Браудо. Систематизируется репертуар органных сочинений, создаются различные сборники, методики игры на органе. Многие композиторы, особенно во вторую половину XX века стали осваивать этот инструмент, создавая для него различные сочинения. Повышенное внимание композиторов к органу объясняется не только тем, что, возможно, их привлекало особое океаническое величие и тембровая мощь инструмента, его непостижимая глубина. Орган всегда ассоциировался с чем-то духовным, чего в то время искали многие художники.

Композиторы обращались к созданию разных традиционных для органа жанров. В их числе двухчастный полифонический цикл, отдельные пьесы, такие как прелюдия, токката, фантазия и пассакалия. Более крупные композиции также приобрели свою специфику в тембровом многоголосии органа. Появлялись сонаты, сюиты, концерты. Встречался в репертуаре органистов и выход за рамки жанрового канона, что обуславливалось наличием программного замысла. Например, М. Тари-

вердиев создал симфонию для органа «Чернобыль», в котором орган трактуется в роли целого оркестра.

Материалом статьи избирается именно жанр концерта. В советской музыке он фигурировал в двух вариантах: солист играет в сопровождении оркестра или концерт пишется для органа соло. В качестве примера, иллюстрирующего особенности трактовки данного жанра, выступает Славянский концерт для органа и струнных Сергея Слонимского.

Славянский концерт петербургского композитора принадлежит к зрелому периоду его творчества. К органу он уже обращался в некоторых сочинениях 1960-х и 1970-х годов: Пастораль и токката (1965), Хроматическая поэма (1974), Хоровод и fuga (1976), Рондо-юмореска (1979)¹.

Сочинение во многом близко канонам инструментально-го концерта. Оно представляет собой типичный цикл из трех частей в темповом соотношении «быстро – медленно – быстро». В музыке концерта чувствуется, что композитор во многом опирается на барочные истоки, в частности на концерты Генделя (подчеркнута роль ритмики и повторность мотивов). О барочных истоках говорит ограничение оркестра составом струнных, регулярное чередование фактуры tutti и solo, свойственные барочной концертной форме. Нередко композитор в развивающихся разделах (связующая партия, ход, разработка) использует характерные для эпохи барокко фигуры и фактуры.

Слонимский выходит за рамки канона барочного концерта. Первая часть написана в сонатной форме, медленная часть и финал – в форме второго рондо (см. схемы 1–3 приложений). Присутствие же сольмой каденции в крайних частях привносит

¹ Подробнее о творчестве С.М. Слонимского см.: сборник интервью «Сергей Слонимский – собеседник» (2014), монографии Е.Б. Долинской «Музыкальная галактика Сергея Слонимского» (2018), М.Г. Рыцаревой «Композитор Сергей Слонимский» (1991).

признаки классического концерта¹. Таким образом, в сочинении осуществляется синтез стиливых черт барочного и классического концертов. Но главный признак обновления канона – славянская основа в жанре барочного концерта, на что указывает не только тематизм, но и само название сочинения.

Организация музыкальной ткани и фактуры зачастую надеется «славянским» характером. Так чередование *solo* и *tutti* напоминает не только о барочном концерте. Здесь имеет место прием респонсорного пения (один вступает, другие подхватывают). В музыкальный язык проникают русские интонации, основанные на узкообъемной ангемитонике и модальности (см. нотный пример 1)². Композитор также свободно использует далекие сопоставления гармоний, диссонантные аккорды.

В концерте господствует танцевальное начало, контрастом которому служит созерцательно-лирическое настроение в средней части. Уже с первых тактов концерта ощущается важная роль плясовых черт. Танцевально-плясовое начало ощущается уже с первых тактов концерта (соло органа *g-moll*, первая главная партия). В смешанной неравномерной метрике на фоне одинокой педали звучит кружащаяся танцевальная тема, написанная в узком объеме. Особый колорит ей придает и натуральный минор. Композитор как бы сразу дает понять, что открывает инструменту новую жизнь, вводя его в славянскую образно-стилевую сферу. Тема получает несколько вариантов со сменой фактуры: дублировка чистыми квинтами, переинтонирование, а также движение параллельными терциями, не-

¹ Помимо выписанных каденций в первой части и финале, Слонимский дает в репризе первой части еще небольшую каденцию (ц. 14), в которой предоставляет исполнителю право импровизировать, что также отсылает к классическому концерту, где исполнитель обязан был дать свою версию каденции.

² Сергей Михайлович Слонимский занимался изучением мелодики разных эпох и представил фундаментальное исследование: Слонимский С.М. Мелодика. СПб. : Композитор, 2018.

привычными для фактуры органа. Оригинальной для органа становится «топорная» гомофонная фактура с отсутствием текучести рельефа. Постоянная смена органных тембров придает разнообразие общей звуковой палитры и ощущение пространственности (нотный пример 1).

Нотный пример 1

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
1-я часть. Главная партия. 1-я тема

The image shows a handwritten musical score for organ, consisting of five systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'Solo', 'p', and 'mf'. There are several large circles drawn around specific phrases or measures in the score. At the top of the first system, there is a handwritten note: '1-й раз 1-го эт. 4-752 (130)'. The handwriting is in black ink on aged paper.

Вторая плясовая тема *d-moll* (вторая главная партия) еще более архаична. Упруго-плясовое, несколько встревоженное звучание создается дорийским ладом, угловатой ритмикой с подчеркиванием слабой доли. Забавно слышится звук «*des*», который ассоциируется как бы с нарочитой фальшью народного ансамбля (нотный пример 2).

Нотный пример 2

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
1-я часть. Главная партия. 2-я тема



Побочная партия первой части *E-dur* контрастна первой, но при этом она сохраняет и развивает танцевальное начало. Яркий лидийский оттенок придает легкую терпкость ладовой сфере, а движение параллельными консонансами, приближает тему к хороводной танцевальности (нотный пример 3).

Нотный пример 3

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
1-я часть, побочная партия



Концерт не лишен драматического развития. Развивающие разделы вносят контраст четкому «скандированному» танцевальному фону. Так в связующей партии первой части Слонимский вводит фигурации, как бы «скатывающиеся» (нотный пример 4).

Нотный пример 4

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

1-я часть, связующая партия

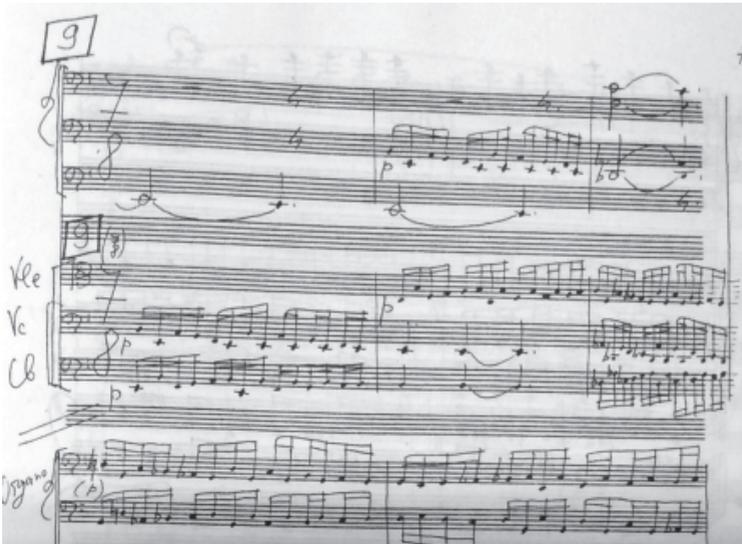


В первой части концерта есть и разработка, где полифонически развиваются фигуры со скрытым двухголосием. Элементы тем, прорезающиеся сквозь вихри фигураций, обретают совсем иной, более драматический облик (нотный пример 5).

Нотный пример 5

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

1-я часть, разработка



Финал по традиции является сферой празднично-танцевального итога. Бурдонное вступление в смешанном метре 7/8 имитирует звучание гудка. Здесь явно слышатся отголоски музыки Бородина. Яркую краску добавляет введение народного ударного инструмента, на котором должен играть дирижер (деревянные ложки, бубен, барабанчик или какой-либо другой) (нотный пример 6).

Нотный пример 6

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
3-я часть, начало

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the third part of the Slavonic Concerto by S. Slonimsky. The score is written on a page numbered 37. It includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl), Cello (Cb), and a Percussion part. The tempo is marked "Vivace bruscameto" with a metronome marking of 3/8 = 160. The key signature has one sharp (F#). The percussion part is marked with an asterisk and includes the instruction "Dizette" and the text "Beit popolare scilicet ai tamburi, ai tamburi, ai tamburi popolare".

Главная тема финала (*D-dur*) близка второй теме главной партии первой части. Объединяет их острый пружинистый ритм (более мелкие длительности как бы натываются на подчеркнуто выделенные четверти), четкое скандирование вертикали, повторение мотива (нотный пример 7).

Нотный пример 7

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

3-я часть, главная тема

На протяжении финала тема претерпевает некоторые изменения (перегармонизация, тембровая окраска). Звучание темы pizzicato, имитирующее балалайки, заставляет вспомнить об одной из вариаций Камаринской Глинки (нотный пример 8).

Нотный пример 8

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

3-я часть главная тема

Другое начало в концерте, лирико-созерцательное, выступает не менее ярко, чем танцевальное. Главным образом оно сосредоточено во второй части. Неторопливо вьющаяся главная тема в легкой прозрачной фактуре с триолями, восходящим движением и дорийским оттенком насквозь проникнута лирикой, характерной для русских народных инструментальных наигрышей. Благодаря триольному движению, она имеет близость с побочной партией первой части. Однако, если в начале тема все же сохраняла танцевальное начало, то теперь интонационные контуры обретают речитативный оттенок (нотный пример 9).

Нотный пример 9

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
2-я часть, главная тема

В начале хода тема звучит меланхолически задумчиво, чему способствуют выпуклые мелодические контуры, полифоническая фактура (канон), и детализированное выделение голосов (нотный пример 10).

Побочная тема средней части явно имитирует церковное пение. Об этом говорит репетиционное монотонное повторение вертикалей (нотный пример 11).

Нотный пример 10

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

2-я часть, ход

Handwritten musical score for Example 10, showing staves for Violin I (Vn.: I), Violin II (Vn.: II), Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and a large handwritten number '54' on the right side.

Нотный пример 11

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

2-я часть, побочная тема

Handwritten musical score for Example 11, showing staves for Violin I (Vn.: I), Violin II (Vn.: II), Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score includes dynamic markings like 'p' and 'pff', and a large handwritten number '97' in a box at the top left.

Похожее наблюдается и в побочной теме финала, образующей острый контраст по отношению к неистово-праздничной главной. Здесь объединяются черты сурового хора и славянской эпичности, отсылающей к эпическим русским темам «Славься» Глинки. Возможна параллель с темой знаменного распева Богатырских ворот фортепианного цикла «Картинки с выставки» Мусоргского (нотный пример 12).

Нотный пример 12

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.

3-я часть, побочная тема

Таким образом, последние темы вносят в сферу концерта также духовное начало.

Комплексное изучение музыкального языка Славянского концерта показало, что, создавая его для органа со струнным оркестром, Слонимский сталкивался с некоторыми трудностями, которые вставали перед всеми композиторами, обращавшимися к подобному жанру. Так происходит и у Слонимского. Несмотря на то, что орган выступает как сольный инструмент, его звуковая объемность уже сообщает ему свойства большого оркестра и создает полноту звучания. Таким образом естественная фактурная дифференциация между солистом и оркестром в известной степени может стираться. Орган и оркестр лишь должны, дополняя друг друга, постоянно поддерживать общую темброво-фоническую краску. Введение композитором каденций выступает, скорее всего, как дань этой традиции в жанре концерта, поскольку на протяжении всех трех частей орган и так постоянно звучит как солист. Однако яркость контрастов музыкального языка с фольклорным, национальным началом, игра разными фактурами, сменой полифонических и гомофонных эпизодов, компенсирует неизбежные трудности.

Слонимский часто проявлял интерес именно к жанру концерта. В его наследии есть концерты для разных инструментов, в том числе, известный концерт для альты и струнного оркестра «Трагикомедия». И в органном «Славянском концерте» композитор проявил яркую индивидуальность художественно-стилевого решения, что делает произведение ярким образцом данного жанра.

Приложение

Схема 1

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
1-я часть. Сонатная форма

ГП			→	ПП			Закл.	→	ГП						Cadenza (ПП)		Coda	
36			6	24			9	16	64						21		39	
18	4	14		6	6	12		12	4	13	12	5	20	4	10	6	28	
A	b	A1		a	a1	→				A	→	cadenza	→	b/a	a	a	→	гл.п. (b, a) - п.п./гл.п. (b)

Схема 2

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
2-я часть. Форма второго рондо

ГТ	→	ПТ	→	ГТ	Coda
13	14	31	21	24	7

С. Слонимский. Славянский концерт
для органа и струнного оркестра.
3-я часть. Форма второго рондо

Вст.	ГТ						ПТ					→ гт		Cadenza	Coda
з	61						58					33	8	27	13
	8	16	8	16	8	2	15	15	4	18	7				
	R	A	R	B	R	доп.	A	A1	доп.	→	a	п.т./AR	вст.		гл.т. R

Список литературы

1. *Долинская Е.Б.* Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2018. – 360 с.
2. *Рыцарева М.Г.* Композитор Сергей Слонимский. Л. : Советский композитор, 1991. 251 с.
3. Сергей Слонимский – собеседник. М. : МГИМ им. А. Г. Шнитке. Шнитке-центр, 2014. 196 с.
4. *Слонимский С.М.* Мелодика. СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2018. 403 с.

**Интонационный строй музыки вокальных циклов
Л. Десятникова «Любовь и жизнь поэта»
и «Пять стихотворений Ф. Тютчева»**

В творчестве Л. Десятникова особую роль играет камерно-вокальный жанр, который можно было бы назвать творческой «лабораторией» композитора.

Свое внимание мы остановили на вокальных циклах «Пять стихотворений Ф. Тютчева» для сопрано и фортепиано (1976) и «Любовь и жизнь поэта» для тенора и фортепиано на стихи Даниила Хармса и Николая Олейникова (1989). Эти циклы относятся к раннему периоду творчества, однако уже в них проявлены индивидуальные черты и характерные особенности интонационного строя музыки Десятникова.

Интонацию мы понимаем не только в узком смысле – как особый порядок звуков, но и в широком – как «скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания»¹, включая мелодику, гармонию, артикуляцию, фактуру, форму и т. д.

В процессе анализа циклов по каждому из уровней интонационного целого мы стремились выявить характерные особенности авторского стиля Десятникова. В определенной мере ориентиром стало признание композитора роли так называемого приема «переченья», которое он понимает более широко чем противоречие между звуком натуральной ступени и его хроматическим видоизменением в другом голосе. В одном из интервью он отметил: «есть такая вещь, как перечень, вещь в классической гармонии абсолютно недопустимая. Но в фольклоре перечень встречается довольно часто: поют, допустим,

¹ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 4.

две бабульки в октаву примерно одно и то же, но у одной в партии фа-диез, а у другой – фа-бекар. Вот я эту «фальшь» очень люблю. Конечно, в диссонансах должна быть своя логика»¹.

Попытаемся осмыслить это явление на основе анализа интонационного строя циклов, в которых переченье проявляет себя в амбивалентности как смысловой, так и гармонической.

Итак, в первом цикле Десятников обратился к поэзии русского поэта XIX века Ф. Тютчева, отобрав стихотворения, отмеченные печатью философичности: «Когда пробьет последний час...», «Русской женщине...», «Люблю глаза твои ...», «Живым сочувствием привета...», «*Mal'aria*». В них в качестве образно-смысловых доминант выступают темы бренности земной жизни, суеты сует, любви и смерти.

Расположение стихотворений в композиции цикла следует определенной логике. В крайних частях оказываются стихотворения, выражающие идею обреченности всего сущего, его подвластности божественной воле, заключенной в словах «Божий лик» (первое стихотворение с музыкой), «Божий гнев» (пятое).

В стихотворениях, образующих середину цикла, речь о мимолетности бытия («Вдали от солнца и природы») и человеческих страстях («Люблю глаза твои...»), с одной стороны, и о творческом, богоподобном начале человеческой природы, олицетворенном в образе Поэта, – с другой стороны (четвертое стихотворение). В результате – крайние, в образном плане «внеличностные» части закольцовывают «человеческое» в средних частях, и в таком их соотношении прочитывается на уровне композиции генеральная идея произведения.

Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» написан на стихотворения поэтов ОБЭРИУ – Н. Олейникова и Д. Хармса. Веро-

¹ Цит. по: Леонид Десятников. «Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд». Интервью от 13.10.2015. URL: <https://www.classical-musicnews.ru/interview/leonid-desyatnikov-2015/> (дата обращения: 04.04.2023)

ятно, поэтика ОБЭРИУ с ее отказом от традиционных форм и методов поэтического искусства, культивированием абсурда, гротеска, алогизма и, в особенности, эстетизацией = «преобразованием банального», оказалась притягательной для Л. Десятникова своей противопоставленностью, «переченьем» по отношению к классической (в широком значении) поэтической традиции. К оригинальным, собственно «обэриутским» методам построения текста относятся языковые и речевые аномалии, орфографические «ошибки», опровержение собственных исходных выражений и слов, фрагментарность, алогичность. Эти вербальные методы композитором были сфокусированы в приеме перечня.

В цикле «Любовь и жизнь поэта» прослеживается определенная образно-тематическая логика: каждая из пьес раскрывает ту или иную грань темы смерти. В первой из них («Послание, одобряющее стрижку волос») носителем образа смерти выступает парикмахер, стригущий «птичий хвост». Образ «Старухи» в следующей пьесе, представленный на грани натурализма, запечатлевает состояние ужаса перед неизбежностью увядания и старения человека. Несчастной любви в третьей пьесе суждено завершиться трагически – смертью возлюбленной (Мухи). Дворник с черными усами в пьесе «Постоянство веселья и грязи» символизирует идею неотвратимости и неизбежности смерти, своего рода *temento mori*. «Пассакалия» представляет собой описание момента смерти и «оплакивания» героя. Смертью Жука завершается следующая пьеса. И лишь заключительная пьеса («А я...») воспринимается как обобщенное высказывание «от автора», который отстранен от всего, что было представлено в предшествующих пьесах. Это – высказывание не участника, но наблюдателя. В музыкальном плане «романтическая атрибутика» (намек на которую представлен уже в самом названии цикла) погружается в «чужой» для нее языковой контекст.

Возможно, совершенно разные по поэтической стилистике и идее циклы привлекли Десятникова поводом для своих глубоких раздумий, «отягощенных перечнем». Рассмотрим последовательно оба цикла.

В каждой песне цикла «Любовь и жизнь поэта» присутствует отчетливо выраженный тональный центр, представленный, как правило, консонирующим аккордом. Однако тональная система усложняется полифункциональностью, политональностью, использованием симметричных ладов, кадансированием на созвучиях нетерцовой или квазистерцовой структуры. Например, «Постоянство веселья и грязи» завершается ля мажорным трезвучием с внедряющимся тоном *d*, «Пассакалия» – тонической терцией с тремя добавочными тонами, «Старуха» – утроенным тоном *as*, «Послание, одобряющее стрижку волос» – тоническим трезвучием с расщепленной терцией. Это – пример перечня в исходном значении.

Размытие тональности представлено в «Послании, одобряющем стрижку волос», как внутри фортепианной партии, так и между вокальной партией и фортепианной – расщепление одного тона (нотный пример 1).

Нотный пример 1

Л. Десятников.
«Послание, одобряющее стрижку волос»
из цикла «Любовь и жизнь поэта»

Птичка, но твой локон — э-то

legato

Диссонансы возникают за счет расщепления терции в тоническом трезвучии и добавочных тонов (нотный пример 2).

Нотный пример 2

Л. Десятников.

«Послание, одобряющее стрижку волос»
из цикла «Любовь и жизнь поэта»



Пример функционального перечня: тонической функции (тональности *B dur*) в партии правой руки противостоит в партии левой руки диссонанс двойной доминанты (нотный пример 3).

Нотный пример 3

Л. Десятников.

«Послание, одобряющее стрижку волос»
из цикла «Любовь и жизнь поэта»



В этом же номере представлено переченье двух зеркально симметричных функциональных оборотов *D-T-D* и *T-D-T* в рамках локальной тональности *As dur* (нотный пример 4).

Нотный пример 4

Л. Десятников.

«Послание, одобряющее стрижку волос»
из цикла «Любовь и жизнь поэта»



Политональные комплексы в «Мухе» зачастую выстраиваются как фактурные и тональные (мажорные тональности бемольной и диезной сфер) «контрапункты-переченья»: Ум.VII₂ к G dur в правой руке и Ум.VII₂ к d moll в левой руке (пример 3); Ум.VII₂ к G dur в правой руке и Ум.VII₆₅ к d moll в левой и далее Ум.VII₇ к d moll (пр. рука) в сочетании с Ум.VII₄₃ к a moll в левой руке.

Политональность и полифункциональность представлены в песне «Жук», где простая, в духе народной еврейской песни мелодия трансформируется в гротескный пляс, гармонической основой которого является своего рода кластер, состоящий из трезвучий *C dur* и *c moll* и ум.VII септаккордов к *g* и *c moll*, причем звучащий *fff* в плотной фактуре и широчайшем диапазоне: от контр до третьей октавы.

Бифункциональность выходит на первый план в песне «Жук», где басовая линия очерчивает как будто элементарные гармонические связи (*D-T*), а над ней надстраиваются аккорды нетерцово́й структуры, перечашие функциональной логике. Здесь же обращает на себя внимание игровой прием обмана ожиданий. Так, на басу ля в партии левой руки строится трезвучие *cis es g* (как бы доминанта к тонике *d*), а в партии правой руки – аккорд *cis g a c* (тоже как бы доминанта к *d*, но без квинтового тона и с расщепленной терцией), который разрешается сначала в *g-moll*, а затем уже в следующем такте в *D-dur* (нотный пример 5).

Нотный пример 5

Л. Десятников.

«Жук» из цикла «Любовь и жизнь поэта»



Пример следования гармонии за словом / текстом представлен в песне «Постоянство веселья и грязи». В форме песни выделяется раздел, полностью построенный из череды увеличенных и уменьшенных трезвучий, что в сочетании с триольной ритмической группировкой крупных длительностей выглядит как нарочито выпяченная звукоизобразительная иллюстрация стихотворных строк «движение сделалось тягучим, созвездья форму изменили» (нотный пример 6).

Нотный пример 6

Л. Десятников.

«Постоянство веселья и грязи»
из цикла «Любовь и жизнь поэта»



Ладовая основа музыки «Пять стихотворений Ф. Тютчева» представляет собой расширенную тональность на консонантной основе. Однако она также осложняется тональной амбивалентностью, функциональной неоднозначностью. Встречающиеся тональности угадываются по одному, двум аккордам, которые зачастую находятся в плагальных связях. Определенность тональных центров размывается перечнем, расщеплением примарных и терцовых тонов.

Ярким примером функциональной неоднозначности может служить стихотворение с музыкой «Живым сочувствием привета» («Пять стихотворений Ф. Тютчева»), где неуклонное нарастание неоднозначности функциональных отношений приводит к полнейшему исчезновению в последнем куплете какой бы то ни было функциональной логики, а структура аккордов становится смешанной – секундово-терцовой и амбива-

лентной в ладотональном отношении. В кульминационном по композиционной функции куплете закрепляется политональность: самостоятельная мелодическая линия в партии левой руки оформлена в тональности *h-moll*, а аккордовое сопровождение в партии правой руки – в тональности *gis-moll* (нотный пример 7).

Нотный пример 7

Л. Десятников.

«Живым сочувствием привета»
из цикла «Пять стихотворений Ф. Тютчева»



Именно в гармонии особенно характерно предстает прием переченья, способствующий диссонантности и сложности тонального плана, которые коррелируют с заданными в словесном тексте темами.

В соответствии со стилистикой «стихотворения с музыкой» манера вокального интонирования в цикле «Пять стихотворений Ф. Тютчева» декламационная: мелодика широкого дыхания здесь заменяется последованием кратких фраз с обильным паузированием. При этом монотония, присущая стиховой интонации, ощущается в плавности мелодического движения и сравнительно малом амбитусе фраз, но в ряде случаев она разрушается волнообразными мелодическими восхождениями к кульминации (например, в первом стихотворении 9, 26 такты; в четвертом – 40–41, 50, 52, 58–59, 66, 68, 74–75 такты; в пятом – 24–25, 65–66 такты) (нотный пример 8).

Нотный пример 8

Л. Десятников. «Когда пробьет...»
из цикла «Пять стихотворений Ф. Тютчева»

Ког - да про - бьет по - след - ний час при -
Ког - да про - бьет по - след - ний час при -
-ро - ды.

В цикле «Любовь и жизнь поэта» мелодика преимущественно инструментального типа, за исключением песни «Муха» с ее широкой мелодией, нарочито подражающей романтической.

В песне «Жук» ярко представлена мелодика инструментального типа с широкими ходами (нотный пример 9).

Нотный пример 9

Л. Десятников.
«Жук» из цикла «Любовь и жизнь поэта»

p irresoluto
Уж сол - ныш - ко не гре - ет и
вет - ры не шу - мят, од - ни толь - ко св -

Форма в обоих циклах куплетно-вариационная, однако в каждом случае со своими особенностями. Так, в первом стихотворении с музыкой четыре куплета, границы которых совпадают с границами стихов, образуя одночастную форму: $A = a$ (7т.) a_1 (7т.) a_2 (6т.) a_3 (7т.); во втором – вариантно-строфическая: A (16 т.) A_1 (15 т.); в третьем – куплетно-вариационная с чертами рондальности, где в качестве рефрена выступает solo фортепиано: $R A R A_1 R$. Финальное стихотворе-

ние с музыкой написано в сложной трехчастной форме, контрастная середина которой представляет собой микрокуплетную форму: $A - B (b \ b1b2) - A_1$.

Интонационная роль формы в цикле на стихи Тютчева способствует усилению идейного содержания. Например, в «Когда пробьет последний час...» (№ 1) форма отчетливо отражает форму стихотворения, в которой границы четырех небольших по размерам куплетов совпадают с границами стихов.

В «Русской женщине...» (№ 2) форма будто следует за разным содержанием стихотворения, связанного с мрачными мыслями о бренности бытия и быстротечности мирской жизни. Фактура монотонна, однообразна так же, как и ритмическая основа (ровные четверти), они образуют ощущение безысходности и предрешенности. Дополняет и словно обобщает этот образ рондообразность формы, как бы закольцовывая и образуя некоторую обреченность существования («И жизнь твоя пройдет незрима», «Мечты развеются твои», «мелькнут твои молодые годы, живые помертвуют чувства»).

Подобный смысловой подход к выбору формы заметен и в песнях цикла «Любовь и жизнь поэта», где пятая песня «Жук» написана в контрастно-составной форме с тремя разделами: первый – рассказ о еврейях, второй – имитация полета жука, третий – саркастическая песенка в еврейском духе о бабочке. В Пассакалии выбранная форма отражает оцепенение и замирание действия/жизни. Эта песня представляет собой своего рода описание момента смерти и «оплакивания» героя.

Соответственно форма помогает отражению идейного содержания и служит неким обобщением на уровне семантики и интонационного строя, а не противоречит ему.

Итак, с одной стороны, композитор в этих сочинениях следует за словом, за стилистикой поэта, а с другой, – погружает его в современный языковой контекст, при сопоставлении с которым возникает то самое «переченье», которое, возможно, является перчинкой интонационного строя.

Перечень особенно отчетливо прослеживается в обзорном цикле, так как сам текст подсказывает, провоцирует на него. Диссонантная гармония, скупость и разреженность фактуры, угловатая, инструментального типа мелодика вокальной партии лишь усиливают такие смысловые доминанты стихотворений как бренность бытия и смерть.

В тютчевском же цикле перечень лишено иронии. Перечень, связанное с эпохой романтизма и современным его музыкальным воплощением, – скорее свидетельствует о стремлении композитора к консонансу, отягощенному перечнем.

Оба цикла повествуют нам о вечных идеях. Однако в первом случае – это больше серьезное раздумье, которое лишено иронического подтекста, а во втором, – шаловливая вещица, которая при поверхностном прослушивании вызывает легкую улыбку, а при более детальном анализе раскрывает глубинные смыслы, заложенные в неоднозначной и абсурдистской поэзии Хармса и Олейникова.

Несмотря на столь очевидные различия (философская лирика Тютчева, с одной стороны, и броская, абсурдная поэзия обзорных, с другой), Десятников в интонационном строе циклов пользуется одними и теми же музыкальными «инструментами» для воплощения поэтического текста. Прием перечня является доминирующим и охватывает не только гармонический план музыкальной ткани, но и ее организацию в целом, что и отразилось на образно-содержательной и эстетической стороне музыкального произведения.

Список источников

1. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М. : Практика, 1995. 256 с.
2. Леонид Десятников. «Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд». Интервью от 13.10.2015. URL: <https://www>.

classicalmusicnews.ru/interview/leonid-desyatnikov-2015/ (дата обращения: 04.04.2023).

3. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 262 с.

4. *Мильвит Л.В.* «Любовь к перечню» Леонида Десятникова: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение: история и современность глазами молодых ученых». Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2019. С. 184–187.

5. *Мунипов А.* Фермата (Разговоры с композиторами). М. : Новое издательство, 2019. 446 с.

6. *Разумовская Е.Н.* Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Петербурга. Ч. 1. СПб. : Композитор, 2007. С. 61–69.

**Международный театральный фестиваль
им. А.П. Чехова как уникальный феномен
современной культуры**

Конец XX века для России ознаменовался одним очень важным событием – кардинальной сменой формы государственного правления. Одна из идей новой государственной парадигмы – создание условий для плодотворных межкультурных коммуникаций не только с дружественными странами бывшего Советского Союза, но и странами Западной Европы и Америкой. Во многом данная задача решалась за счет создания международных фестивалей, в том числе и театральных.

Театральные фестивали возникли в России в 20–30-е годы XX века. Данные мероприятия являлись конкурсами на лучшую пьесу, декадами искусства и литературы, на которых в большом объеме были представлены постановки музыкальных и драматических театров как профессиональных, так и самодеятельных коллективов. С 1933 по 1937 год проводились Международные конкурсы драматического мастерства. Многие из них были посвящены важным датам из истории государства. В 60-е годы возникли смотры искусств: «Московские звезды», «Белые ночи», «Русская зима». На тех мероприятиях могли присутствовать участники тогда еще социалистических стран – Польши, Венгрии, Болгарии, ГДР.

Одним из первых фестивалей, возникшем на постсоветском пространстве, является Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова появившийся, в 1992 году. Основоположниками фестиваля стали руководители Международной конфедерации театральных союзов, режиссеры и актеры – Олег Ефремов и Кирилл Лавров. Главными задачами, которые закладывались в основу мировоззрения Чеховского фестиваля,

являются возможность существования российского театра в мировом пространстве культуры, расширение аудитории зрителей путем привлечения к драматическому искусству людей из разных социальных слоев. Фестиваль благополучно существует уже 31 год и несмотря на широкий спектр проблем, которые так или иначе влияют на фестиваль, он продолжает радовать зрителей яркими постановками в самых разных жанрах и интерпретациях. Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова – это уникальное событие в современном пространстве культуры и в данной статье будут представлены аргументы в пользу вышеизложенного тезиса.

Динамика развития содержания фестиваля

В 1992 году состоялся I Международный фестиваль им. А.П. Чехова. Вопреки сложной политической и экономической ситуации в стране, преодолевая колоссальные трудности, генеральный директор Чеховского фестиваля Валерий Шадрин вместе с Кириллом Лавровым и Олегом Ефремовым сумели организовать I Чеховский фестиваль, на котором были представлены 11 спектаклей из девяти стран мира. Для страны, где рухнула вся система гастрольной деятельности, данный фестиваль являлся чуть ли не единственным способом культурного обмена. Это было также отражено в приветственном слове Кирилла Лаврова: «Как бы не была трудна и тревожна жизнь, мы не в праве утрачивать волю к творчеству и решимость не терять связей друг с другом. Вот почему я убежден, что наш фестиваль уместен, что нам не следовало дожидаться более стабильных времен. Фестиваль затея не праздная. Это свидетельство нашей решимости существовать в открытом, не знающем границ пространстве культуры».

Свое приветственное слово к I Чеховскому фестивалю направили такие знаменитые деятели искусства, как Вацлав Гавел, Лука Ронкони, Питер Брук, Джордж Стреллер и многие другие выдающиеся личности мирового театра.

Результаты первого фестиваля впечатляли, однако организаторами была поставлена новая цель: увеличить количество участвующих коллективов через расширение географии фестиваля.

На II Чеховском фестивале, проходившем в Москве с марта по июль 1996 года, было представлено 38 спектаклей из 18 стран. Каждый спектакль фестиваля являлся событием: «Дядя Ваня» и «Орестея» Петера Штайна, «О, дивные дни» Питера Брука, «Три сестры» Эймунтаса Някрошюса – все это лишь часть того театрального буйства самых разных идей и форм.

В основе первых двух Чеховских фестивалей были спектакли режиссеров, имеющих большую популярность как в России, так и за рубежом. Но программа III Чеховского фестиваля предлагала новые имена и жанры.

На III Чеховском фестивале, проходившем в Москве с марта по июнь 1998 года, был представлен 51 спектакль из 19 стран. Впервые на московских сценах свои работы представили Ариана Мнушкина, Кристиан Люпа и Кристоф Марталер. Спектакли имели успех, что в дальнейшем позитивно отразилось на международной репутации фестиваля.

Динамике развития фестиваля также поспособствовало решение Международного комитета театральных олимпиад. III Всемирную театральную олимпиаду было решено проводить в 2001 году в Москве. На IV Чеховском фестивале, организованным параллельно олимпиаде, было представлено более 100 спектаклей, а уличные представления и показы творческих лабораторий дошли до отметки 500 выступлений. Данный скачок повлиял на многие аспекты Чеховского фестиваля, о которых еще будет сказано ниже.

На V Международной театральном фестивале им. А.П. Чехова было представлено около 96 постановок. На VI – уже около 60 постановок. Программы последующих фестивалей вмещали до 40 постановок. Однако ошибочным будет считать, что дина-

мика фестиваля просела. Количественная динамика сменилась качественной. Чеховский фестиваль достиг высокого уровня репутации. Процесс строго отбора производился группой профессионалов во главе с Валерием Ивановичем Шадриним, за которым всегда было последнее слово. И здесь необходимо отдать ему должное, так как он обладал врожденным чувством прекрасного, а также очень хорошо разбирался в том, что сейчас актуально и необходимо зрителю. Для Валерия Ивановича было очень важно сохранять позитивную динамику фестиваля, и потому перед ним не существовало никаких границ. Яркие тому примеры: организация Бразильского карнавала в период III театральной олимпиады, приглашение Тбилисского театра в момент разгара политического конфликта между Россией и Грузией, проведение полноценных Чеховских фестивалей в пандемию COVID-19 и период «отмены русской культуры» в связи с современной геополитической обстановкой.

Таким образом, говоря о динамике развития фестиваля, необходимо понимать ее переход от количественного к качественному. Если первые фестивали поражали разнообразием творческих коллективов, то в дальнейшем Чеховский фестиваль сделал упор на расширение жанрового аспекта. А это способствует расширению географии фестиваля и, в дальнейшем, созданию новых межкультурных коммуникаций.

Организационные особенности чеховского фестиваля

Позитивная динамика развития фестиваля прямо пропорционально влияет на развитие многообразия жанров, а также расширение организационных возможностей. Однако важно помнить, что фестиваль появился в трудное для государства время и средств на хорошую рекламную кампанию не было. Поэтому было принято решение завоевывать популярность через уникальность фестиваля. Участникам I фестиваля было предложено создать постановки по пьесам Антона Павловича Чехова,

в честь которого был назван фестиваль. По результатам, на I Чеховском фестивале было представлено три работы по пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». Эту пьесу поставили: Национальный театр из Бухареста (Румыния); Дивадло За Браноу II из Праги (Чехия) и Шаубюне ам Ленинер Плац из Берлина (Германия). Данный эксперимент во многом повлиял на успех фестиваля. Зрителю крайне интересно было взглянуть на иностранную интерпретацию русской классики, особенно учитывая тот факт, что в прежние годы, если и проходили подобные представления, попасть обычному зрителю на них было крайне сложно. Иностранная интерпретация Чеховских произведений стала одной из визитных карточек фестиваля и остается по сей день. Так, например, на XVI Международном фестивале им. А.П. Чехова можно будет посмотреть постановку по мотивам пьесы А.П. Чехова «Три сестры» «В Москву! Палимпсест» в исполнении актеров бразильской компании «Сетор де Ареас Исоладас».

II Чеховскому фестивалю необходимо было пройти испытание на прочность новой институции. История показывает, что команда во главе с Валерием Шадриным, успешно справилась с этой проверкой. Валерию Ивановичу удалось сделать самый серьезный прорыв в области совместных культурных проектов. В 1994 году при поддержке Гете-института удалось создать восьмичасовую российско-немецкую фреску «Орестея» в постановке режиссера Петера Штайна. И это лишь одна из жемчужин II Чеховского фестиваля. По уже сложившейся традиции на II фестивале было представлено три постановки по произведениям А.П. Чехова: «Три сестры», «Чайка» и «Дядя Ваня».

Фестиваль закрепил свой международный статус. На спектаклях –полный зал, коллективы со всего мира хотят принять участие в этом грандиозном театральном событии. Это позволяет организаторам расширять жанровое многообразие, приглашать ранее неизвестных широкой публике театральных режиссеров. Олимпиада, проходившая параллельно с IV фести-

валем, позволяет сделать выводы о том, что большой популярностью обладают не только постановки, но и образовательный компонент фестиваля, то есть лекции, мастер-классы, дискуссии и т. д. Помимо того, что на Чеховском фестивале представлены самые разные виды постановок (драматические, пластические, музыкальные, цирковые), появляются также новые программы. На IV Международном фестивале им. А.П. Чехова появилась программа «Спектакли для детей», в которой были представлены постановки для подрастающего поколения, а также «Экспериментальная программа», в которой свои работы показывали молодые и начинающие режиссеры.

Формат последних Чеховских фестивалей был дополнен еще несколькими программами, например, «Мировая серия», которая прекрасно сочеталась с традиционной «Московской программой». К ним же была добавлена «Региональная программа», задача которой – знакомить зрителей в регионах России с лучшими спектаклями «Мировой серии». Это одно из важнейших социокультурных явлений Чеховского фестиваля для региональной аудитории.

В 2010 году в связи с 150-летием А.П. Чехова была создана особая программа юбилейного года. Открылась она в январе «Днями А.П. Чехова в Москве». В столицу были приглашены мастера отечественного и зарубежного театра для участия в Международной театральной конференции «Слово о Чехове». Также в программе были показаны новые спектакли по произведениям Чехова в постановке М. Захарова, С. Женовача, Р. Туминаса, Ю. Бутусова, А. Кончаловского и других режиссеров. В эти же дни в Ялте была представлен спектакль «Три сестры» в постановке британского театрального режиссера Деклана Доннеллана.

В рамках Международного фестиваля им. А.П. Чехова также активно реализуются программы года дружбы стран мира. Таким образом в 2007 году основой VII Чеховского фестиваля стал сезон канадского театра, а в 2011-м – сезон итальянского и испанских театров.

Вышеизложенные организационные особенности фестиваля непосредственно влияют на его статус и динамику развития. Широкая география стран-участниц позволяет демонстрировать как новые, так и классические жанры, а также уникальные культурные явления и смыслы постановок отечественных и зарубежных авторов.

За 31 год своего существования Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова познакомил зрителей с внушительным количеством постановок зарубежных и отечественных режиссеров. В рамках фестиваля выступали как коллективы с мировым именем, так и начинающие молодые артисты. Традиции знакомить простого зрителя с шедеврами мировой культуры, а также создавать благоприятные условия для существования российского театра в международном культурном пространстве, которую заложили в 1992 году Олег Ефремов и Кирилл Лавров, Чеховский фестиваль успешно следует до настоящего времени. Несмотря на все трудности, с которыми сталкиваются организаторы фестиваля, данное мероприятие продолжает открывать новые имена и жанры для зрителя и создавать прочные социокультурные взаимоотношения между Россией и странами-участницами фестиваля.

Список источников

1. *Гарафутдинов Д.В.* XVI Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова как феномен современного искусства // Журнал Института Наследия. 2023. №2(33).

2. *Куделина Е.А.* Социально-культурная значимость театра и театральных фестивалей // Власть. 2015. Октябрь.

3. Культура здесь и сейчас. URL: <http://velikayakultura.ru/russkiy-teatr/teatralnyiy-festival-istoriya-konkursov-v-sssr-i-rossii> (дата обращения 20.06.2023)

4. Официальный сайт Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова. URL: <https://chekhovfest.ru/> (дата обращения 20.06.2023).

II. ЧЕЛОВЕК VS ИСКУССТВО

Женский образ в контексте взаимоотношений мужчины и женщины: сравнительный анализ живописи Китая и России

Историю мирового искусства невозможно представить без произведений, изображающих женщин и женский мир: через воссоздание женских образов на полотнах художники стремились переосмыслить реальных, «земных» женщин. Во многих случаях женский образ посредством сюжета и композиции наделяется духовными и ценностными смыслами, становится визуализацией идеи. В связи с этим особую важность приобретает задача, восполнить существующий в науке пробел, касающийся специфики женского образа как универсального явления мирового искусства.

Особое значение представляет также рассмотрение культурной коннотации женского образа, что становится возможным путем сравнительного анализа с привлечением материала по творчеству художников различных стран, например, России и Китая. Формирование теоретического представления о женском образе в живописи в аспекте его коннотации служит установлению связей между рассматриваемой проблематикой и широким кругом культурных, исторических и социальных вопросов.

Актуальность темы данного исследования, которое призвано изучить проблему специфики женских образов в сравнительном аспекте на материале китайской и русской живописи, определяется комплексом решаемых научных, социокультурных и практических задач. Так, исследование различных аспектов темы женских образов в живописи Китая и России позволяет показать связь данной проблематики с развитием национальной живописи. В связи с этим рассмотрение женского образа в контексте взаимоотношений мужчины и женщины

обеспечивает современную науку ценным материалом и концептуально значимыми выводами для изучения национальной живописи Китая и России в целом.

В современной науке накоплен определенный опыт исследования вопросов, касающихся женской образности в живописи и искусстве в целом. Существующие на сегодняшний день исследования обнаруживают комплексность и многоплановость проблематики. Есть ряд серьезных публикаций по отдельным аспектам проблемы женского образа в живописи. К теме женского искусства обращаются О.А. Воронина¹, А.И. Глумова², Пань Лу³, Цинь Янь⁴ и многие другие. Ряд ученых, например, З.А. Ахмедова⁵, Т.С. Гамидов⁶, Ю.А. Куприянова⁷ про-

¹ Воронина О.А. Женщины и художественное творчество: гендерный анализ // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 5 (116). С. 217–224.

² Глумова А.И. Феминистическое искусство // Мир науки и искусства: материалы Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых: сборник статей. Пермь: ПГНИУ, 2017. С. 149–153.

³ 潘璐·论中国油画家笔下的女性形象·南京艺术学院硕士论文·南京市·2013年·总共25页. Пань Лу. Женский образ в картинах китайских художниц. Нанкин: Нанкинский институт искусств, 2013. 25 с.

⁴ 秦艳·当代中国油画作品中女性形象的审美特征及文化内涵·湖南城市学院学报·湖南·2015年9月·110–113页. Цинь Янь. Особенности эстетического восприятия и культурная коннотация женских образов в произведениях современного масляного искусства Китая // Научный вестник Хунаньского университета. 2015. Сентябрь. С. 110–113.

⁵ Ахмедова З.А. Женский образ и тема материнства в творчестве Магомеда Шабанова // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. 2019. № 18. С. 96–101.

⁶ Гамидов Т.С. Художественно-стилистические особенности в живописи Г.В. Пшеницыной // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 3. С. 223–231.

⁷ Куприянова Ю.А. Образ новой женщины Китая середины XX века в произведениях Чжан Айлин // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2014. № 4. С. 100–107.

водят анализ художественного творчества отдельных художников. Вклад в развитие представлений об истории формирования и развития женского образа в искусстве внесли И.А. Абрамкин¹, Ван Янь², Лян Бин, Тань Юнши³, Чжоу Пиньхун⁴ и многие другие. Любопытные результаты дает изучение образа женщины в контексте того или иного стиля эпохи (А.А. Кабанов⁵, В.Д. Хлистун⁶). Необходимо отметить, что сравнительные исследования данной проблематики представлены в науке относительно мало. Отдельные немногочисленные статьи узконаправленно освещают женские образы на основе их сравнения в китайской и японской живописи (Д.Н. Белова⁷), китай-

¹ Абрамкин И.А. Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVII–XIX веков : дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2018. 303 с.

² Ван Янь. Образы женщин в китайском и белорусском искусстве военно-революционной тематики // Вестник белорусского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 1 (31). С. 105–112.

³ 谭永石、梁冰·浅析女性形象在中国近现代中的油画历史流变·艺术评论·中国艺术研究院·2016年第4期·176–179页. Тань Юнши, Лян Бин. Краткий анализ исторических трансформаций женских образов в китайской масляной живописи в новую и новейшую эпохи // Художественный обзор. 2016. Апрель. С. 176–179.

⁴ 周品红·改革开放以后中国油画作品中女性形象研究·湖南科技大学硕士论文·湖南·2013年·总共48页. Чжоу Пиньхун. Анализ женского образа в произведениях китайской масляной живописи после периода «политики реформ и открытости». Сянтань: Хунаньский научно-технический университет, 2013. 48 с.

⁵ Кабанов А.А. Образ женщины в декадентском искусстве // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 246–250.

⁶ Хлистун В.Д. Эпоха модерн в женском портрете В.А. Серова // Научный потенциал молодежных исследований : сборник статей. Петрозаводск: Новая Наука, 2020. С. 117–126.

⁷ Белова Д.Н. Женские образы в китайской и японской живописи // Культура и искусство. 2021. № 5. С. 114–138. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35526 (дата обращения: 12.05.2023)

ской и белорусской живописи военно-революционной тематики (Ван Янь¹), в контексте сравнительного анализа эталонов женской красоты в Китае и России (А.Я. Иванова²).

Цель настоящего исследования – создать представление о характерных особенностях женских образов в контексте взаимоотношений мужчины и женщины на материале русской и китайской живописи второй половины XX – начала XXI века, проследить их национальную специфику в контексте культурно-исторической среды, выявить пересечения между женскими образами в контексте взаимоотношений мужчины и женщины в живописи двух стран.

Задачи исследования состоят в том, чтобы провести сравнительный анализ женских образов в творчестве художников России и Китая второй половины XX – начала XXI века в контексте взаимоотношений мужчины и женщины; выявить основные типические черты женских образов в их взаимосвязи с культурно-исторической средой; установить пересечения между женскими образами в контексте взаимоотношений мужчины и женщины в живописи двух стран.

Основными методами выступили: историко-культурный анализ, позволяющий установить связь между теми или иными трансформациями женского образа на разных этапах развития с социокультурными факторами эпохи; сочетание формального и иконографического методов, которое дает возможность прояснить художественную специфику женского образа в творчестве русских и китайских живописцев второй половины XX – начала XXI века; сравнительный анализ, позволяющий на основе выявления художественных особенностей женского

¹ Ван Янь. Образы женщин в китайском и белорусском искусстве военно-революционной тематики // Вестник белорусского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 1 (31). С. 105–112.

² Иванова А.Я. Сравнительный анализ эталона женской красоты в Китае и России // Человек. Общество. Инклюзия. 2019. № 2 (38). С. 76–83.

образа в живописи Китая и России сопоставить установленную специфику, а также определить пересечения в выражении тех или иных мотивов в женском образе.

Анализ женской образности в произведениях китайских и русских художников второй половины XX – начала XXI века в аспекте взаимоотношений мужчины и женщины

Серия картин Ло Чжунли, например, работа «Пот» (1994, рис. 1), посвященная взаимодействию мужчины и женщины, решена подчеркнуто примитивно, с нарушением пропорций и пространственных соотношений объектов изображения. Образы героев гротескны с большими головами и короткими конечностями. В них нет физической привлекательности. Особенно это чувствуется в образе женщины, которая ни фигурой, ни чертами лица, ни костюмом не отличается от своего спутника. Только прическа и развитая грудь обнаруживают в ней представительницу другого пола. Автор не стремится показывать ее в изящных позах и грациозных движениях. Он выбирает такие сцены, в которых это максимально нивелируется. В этой работе мужчина вытирает платком пот с ее спины, в то время как она неуклюже нагнулась, чтобы опереться о земляной вал. Бросаются в глаза ее некрасивые, натруженные руки – признак тяжелого труда, как и тяжелая корзина с поклажей в правом углу полотна. Колорит произведения землистый, испещренный мелкими мазками, напоминающими текстуру земли, на которой тяжело трудится и героиня, и герой данной истории.

В картине «Хор» (1992, рис. 2) художник Ван Цзинсун различными выразительными средствами стремится подчеркнуть дихотомию женского и мужского начала и, одновременно, постепенное вырождение подобных представлений. Полотно строится на сочетании оттенков красно-оранжевого и синезеленого цветов. Первый закреплен за представительницами женского пола, а второй связан с мужским началом.

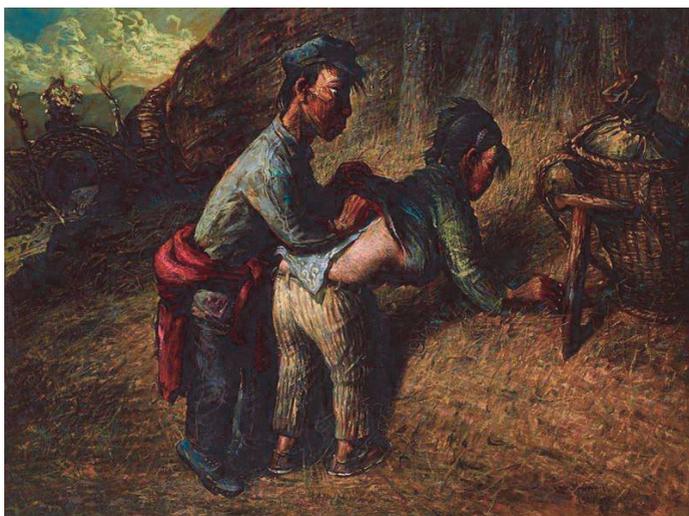


Рис. 1. Ло Чжунли. Пот. Холст, масло. 96×130 см. 1994



Рис. 2. Ван Цзинсун. Хор. Холст, масло. 120×120 см. 1992

Они формируют горизонтальное членение произведения на две половины, напоминая цветовую растяжку, которая тянется снизу-вверх. Устремленность вверх к ясным светлым небесам подчеркивают ряды стоящих певцов хора.

На переднем плане изображены фигуры солистов, они решены реалистично с проработкой деталей внешности. Однако герои будто лишены тел, а некоторые и лиц – это пустые, местами не закрашенные силуэты. Сюрреалистичность усиливается соединением натуралистичных изображений почти одинаковых певцов и певиц и безликих, лишенных плоти хористов. Автор показывает обезличивание участников массовых мероприятий и массовой культуры, которое происходит вне зависимости от пола.

Синь Дунван в работе «Дальние родственники» (1999, рис. 3) изображает женское и мужское начало, не противопоставляя их друг другу, а подчеркивая способность дополнять друг друга. Художник выбирает квадратный формат холста и спокойные цветовые сочетания, чтобы показать, скорее всего, портретные изображения двух родственников – мужчины и женщины в возрасте.



Рис. 3. Синь Дунван. Дальние родственники. Холст, масло.
150×160 см. 1999

Изображая их, он несколько нарушает пропорции тел, намеренно уменьшая фигуры и увеличивая головы. Относительно друг друга герои обособлены: они расставлены по разным сторонам картины. Дама стоит, скромно скрестив руки на животе и внимательно глядя вперед, мужчина сидит в расслабленной позе на широком стуле. Он расставил ноги, положил на них руки, словно чтобы начать долгий разговор с тем, кто стоит по другую сторону холста. Контраст между собранностью дамы и вольготным положением мужчины подчеркивается еще и тем, что изображено за их спинами на фоне пустой стены. За женщиной «прячется» детская коляска синего цвета, а рядом с мужчиной – плодоносящее дерево с опавшими листьями в кадке. В этих изображениях словно заложена символика начала жизни и ее плодов, которые, возможно, связывают этих двух людей.

Задачу показать неразрывную, но хаотичную связь между мужским и женским реализует Янь Пин в работе «Супруги» (1994, рис. 4). Издалека эта картина кажется беспорядочным нагромождением разноцветных пятен и линий. Выделяется женский образ, вытянувшийся прямо по центру полотна. Тонкая женская фигура изящно полулежит на широкой кровати, убранной покрывалом болотно-зеленого цвета с узорами в виде темных линий. Ярко-фиолетовые шаровары удачно сочетаются с желтой кофтой, в которой будто заметны пятна сиреневого цвета. Кофта приоткрывает линию плеча и живота, делая образ манящим и соблазнительным, в то же время женский образ остается домашним и уютным. Женщина смотрит в зеркало, но такое ощущение, что не на себя, а на мужчину, на коленях которого лежит ее голова и рука. Ее положение символизирует и обладание, и чувство защищенности и доверия.

Супруг облачен в пышный халат, написанный словно градиент между синим и зеленым цветом, растянутым снизу-вверх. Красочная феерия завершается головой в сложном ракурсе, решенной в красных и серых оттенках. Он увлечен чтением



Рис. 4. Янь Пин. Супруги. Холст, масло. 100×80 см. 1994

книги, а она либо увлечена собой, смотрясь в зеркальце, либо, исподволь, наблюдает за ним. Противоречивость отношений между супругами, в которых каждый представляет собой целую вселенную, неизбежно подразумевает отчуждение и установление связей друг с другом. Это подчеркивается тем, что колорит картины построен на соединении холодных синих и сиреневых тонов и теплых желтых и зеленых. Пара показана на фоне занавеси с изображением пышных цветочных соцветий, за которой видны голые ветви деревьев и затянутое облаками небо, говорящие о холодном времени года за окном. Тем самым, холоду и теплоте чувств героев соответствует окружение.

Ван Гобинь в картине «Песня о молодости» (2007, рис. 5) сопоставляет женскую и мужскую природу, показывая их различия: он подчеркивает статичность женской природы и ее связь с традициями, тогда как мужское начало видится им динамичным, активным, решительным, легко принимающим изменения. Художественный образ этого произведения Ван Гобиня построен на контрасте между изображением женщины



Рис. 5. Ван Гобинь. Песня о молодости. Холст, масло.
190×220 см. 2007

и мужчины. Это читается уже в цветовом решении костюмов: в противопоставлении черного и белого. Черный активный цвет связан с мужским началом. Молодой мужчина с красной книгой в руках сидит в комфортной и решительной позе, широко улыбается, радуясь предстоящему путешествию. В подтверждении этому рядом лежит туго набитая вещами холщовая сумка. Позади – глинобитные стены старого небогатого дома, красные таблички на котором сочетаются с цветом книжек в их руках. Девушка, облаченная в костюм ровного белого цвета, наоборот, скромна и зажата. Ее фигура словно выражает протест решению уехать, поэтому ей явно некомфортно рядом со спутником. Лицо ее не освещает улыбка. Оно печально и тревожно от мысли о предстоящем расставании с родным местом и в ожидании перемен, которые ее страшат.

В работе «Объятия» Ло Чжунли (2003, рис. 6) показана нелепая сцена, где героиня неуклюже влезла на колени мужчины, прижимая его к груди и будто бы причитая над ним.

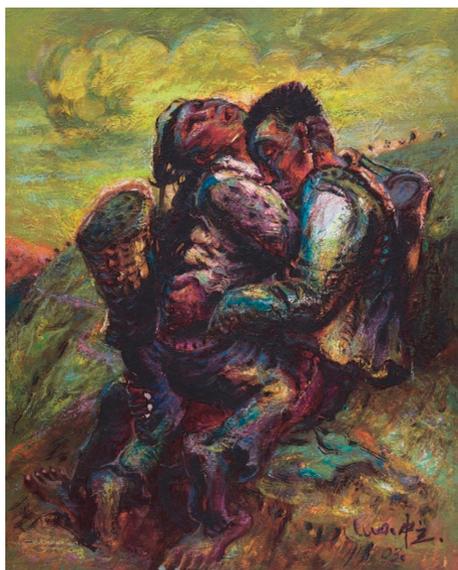


Рис. 6. Ло Чжунли. Объятия. Холст, масло. 100×81 см. 2003

Мужчина схватил ее руками и притягивает к себе. Сцена завораживает. При всей внешней непривлекательности изображенных персонажей их лица и позы являются в высшей степени выразительными. Мужчина сжимает в объятиях свою спутницу так крепко, словно она – самое важное и дорогое, что у него есть в этом мире. Его глаза закрыты, словно он прислушивается к своим глубоким чувствам, вызванным этим моментом близости, бесконечно наслаждается им, не замечая ничего вокруг, его лицо спокойное, умиротворенное. В то же время ее тело, далеко не хрупкое по сравнению с телом мужчины, тем не менее всецело в его объятиях. Так художник подчеркивает нежность женского начала, его растворение в мужском.

Грубые черты ее лица обращены к небу, рот широко раскрыт. Выражение лица свидетельствует о том, что женщина также в момент объятий переживает глубокие чувства. Пара изображена на фоне природы, однако то, что их окружает, не очень приятно глазу: желтое небо с клубящимися облаками

неспокойно, вокруг расстилается пустошь. Извилистая дорога, символизирующая жизненный путь молодых людей, ведет их не в самые благодатные места. Пейзаж безрадостен. Простая одежда, босые ноги, худая сумка говорят о том, что жизнь героев нелегка. У обоих героев за спиной поклажа, что свидетельствует о том, что они готовы разделять все жизненные трудности. Несмотря на мрачный фон картины и удручающий вид героев, торжествует неразрывная связь между ними, когда, не имея ничего, они все равно наполнены счастьем и удовлетворением оттого, что они есть друг у друга. Их объятия становятся неким сакральным актом, наивысшим проявлением гармоничного единения мужского и женского начала.

Синь Дунван обращается к портретным образам мужчины и женщины, решенными в предельно реалистичном ключе. При этом предметом его рассмотрения также становится идея единства, единения мужского и женского, та целостность, которую мужчина и женщина обретают вместе. В картине с говорящим названием «Мир» (2010, рис. 7) художник не использует пастозный экспрессивный мазок, а придерживается гладкого письма. Это дает ему возможность поиграть с фотореалистичностью, но, в то же время как бы пересоздать образы, рассказав о них историю. Герои размещаются на фоне занавеси глубокого коричневого цвета холодного тона. Он в разных оттенках повторяется в костюмах героев. Мужчина показан стоящим, а женщина сидит на стуле. Возможно, такое расположение продиктовано тем, что ее спутник явно меньше ростом, чем она. Художник пытается данным композиционным приемом подчеркнуть его доминирование. Это важно для раскрытия общей темы – мира и согласия между супругами.

Лица женщины и мужчины изображены почти одинаково. Разница, пожалуй, только в форме головы: круглая у него и продолговатая вытянутая у нее. Выражения также аналогичны. Это состояние умиротворения и довольства.



Рис. 7. Синь Дунван. Мир. Холст, масло. 180×130 см. 2010

Некоторое беспокойство вызывает мусор у ног моделей. Однако, судя по их достаточно нарядным костюмам и раскрасневшимся лицам, эти обрывки упаковок и пустой одноразовый стаканчик воспринимаются как приметы закончившегося праздника.

В творчестве современных китайских художников, например, Юй Сяодуна встречается идея доминирования женского начала над мужским. Современные мастера показывают дисгармонию или дисбаланс современной китайской культуры, в которой девушки становятся агрессивными, решительными, одеваются в мужскую одежду, а юноши становятся женоподобными. Эти идеи можно обнаружить в таких работах художника, как «Юноши и девушки» (2007) и «Девушка в мужской одежде» (2005).

Русские художники часто в своих картинах рассказывают истории, которые кажутся не обобщенными, а вполне конкрет-

ными и очень правдоподобными. Ярким примером является картина Н.К. Соломина «Слово не сдержала» («Не дождалась», рис. 8), написанная в 1970-х годах.

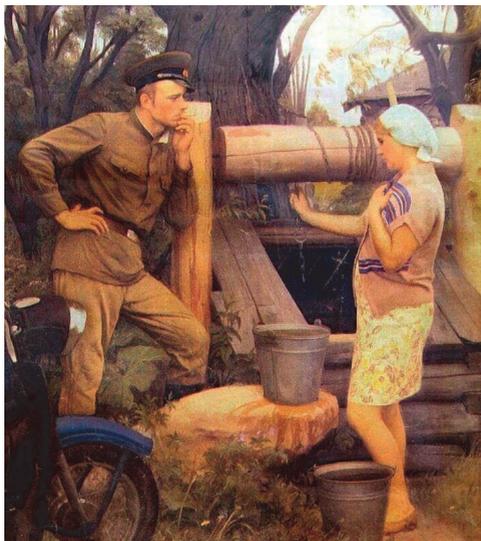


Рис. 8. Н. К. Соломин. Слово не сдержала (Не дождалась).
Оргалит, масло. 124×120 см. 1970-е

В сложную ситуацию ставит героиню художник: показывает ее в «интересном положении», мягко подчеркивая округлость живота темным отверстием колодца. Робость читается в неуверенной позе, переминающихся ногах, склоненной от осознания вины голове, рассеянном движении руки, касающейся колодезного ворота. Акцент на женском образе делается благодаря светлым оттенкам белого и бежевого цветов. Среди разнообразных фактур деревьев, бревен, камней, по-осеннему пожухнувших трав не сразу видна фигура молодого солдата, облаченного в камуфляжного, почти горчичного цвета гимнастерку и такие же брюки. Он напряженно курит, пристально вглядываясь в ту, которая предала его, готовый вот-вот уехать, о чем говорит виднеющееся в левом нижнем углу колесо мотоцикла.

Загадочность и изменчивость женского образа подчеркнута И. Лубенниковым в картине «Двое» (1984, рис. 9). Образ героини выделен на сдержанном холодном и светлом фоне комнаты лаконичным ярко-красным платьем и черными волосами, колготками. Тело ее построено на соединении разных геометрических фигур со смещениями, характерными для этого художника. Ее лицо написано в общих чертах, но, скорее всего, портретно. Она прижимает к алым губам пальцы, внимательно и несколько озабоченно вглядываясь в работу художника, сидящего слева. Однако он показан только наполовину, и в картине явно главенствует ее подчеркнута большая фигура. Образ этой же дамы, но показанный в профиль, виден на портрете в правом верхнем углу. Но на нем у нее совершенно иное настроение – радостное, на щеках алеет румянец. В названии работы заложена идея осмыслить диалогические взаимоотношения музы и художника-творца, наделенного властью трансформировать женский образ.



Рис. 9. И. Лубенников. Двое. Холст, масло.
Размеры неизвестны. 1984

Как и Ло Чжунли, М. Трегубенко использует тему объятий, чтобы показать единение и согласие между мужским и жен-

ским. Художница пишет работу (2014, рис. 9), центром которой становится почти нечленимая целостность, образованная двумя любящими людьми, крепко и беззаветно сжимающими друг друга в объятиях. Ярким голубым пятном художница закрашивает плечо героини на переднем плане, затем коричневой и светло-бежевой краской рубленными мазками лепит ее голову и лицо того, кого она обнимает. Половая принадлежность модели обозначается только чернеющей полосой на спине, напоминающей косу. Темными грубыми и прерывистыми линиями художница обрисовывает их контуры. Эти линия и цветные пятна почти не соприкасаются, но в единой композиции формируют ощущение единения героев. Название картины «Все хорошо» передает глубокие эмоции, которые художница вкладывает в это произведение.



Рис. 9. М. Трегубенко. Все хорошо.
Холст, масло. 40×45 см. 2014

Игровое начало во взаимодействии мужского и женского наблюдает в работе «Разговор» (1998, рис. 10) художник Д. Шорин.

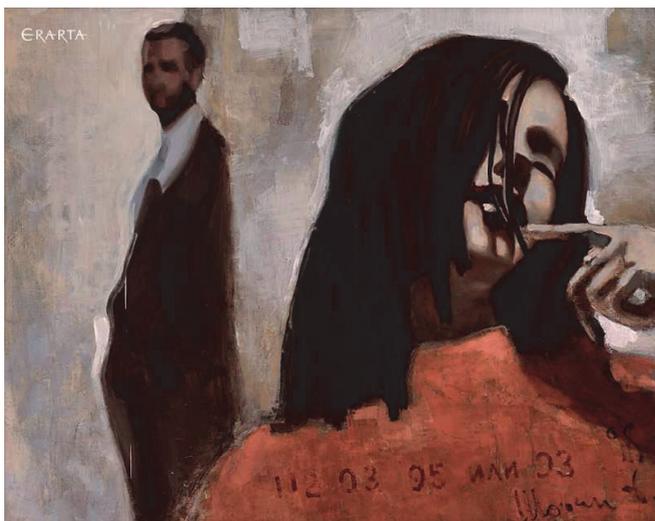


Рис. 10. Д. Шорин. Разговор. Холст, масло. 79×99,5 см. 1998

Сквозь сизый туман фона проступают два разноразмерных цветовых пятна. На переднем плане ярко выделяются черными и коричневыми длинными мазками волосы женщины, которые прядями падают на ее лицо. Оно решено в тех же тусклых и светлых цветах, что и задник, на нем ярко проступают темные линии закрытых глаз, тень от носа и пухлые губы. Агрессивность и сексуальность ее образа подчеркивается кирпично-красным свитером, на котором коричневой краской автор вывел подпись и дату создания картины. Позади, почти расплывающимся в дымке виден силуэт смотрящего на нее мужчины. Его фигура зрительно уравнивает композицию и словно таит в себе молчаливый вопрос.

Тема соотношения женского и мужского интересным образом преломляется в работах русских женщин-художниц, которые, как мы видели на примере творчества М. Трегубенко, предлагают женское прочтение темы. М. Федорова в своей картине «*Nude Espresso*» (2017, рис. 11) фокусирует внимание на ярком образе молодой женщины, жительницы мегаполиса. Темным и тонким силуэтом автор изображает свою героиню

в левой половине картины. Она облачена в изящное черное пальто, из-под которого виднеются бриджи, а ее бледные ножки завершаются модными лабутенами на высоких каблуках. Левая рука прячется в кармане, будто женщина желает оттуда что-то достать. Возможно, лежащие там банкноты, чтобы зайти в находящееся перед ней кафе. Вертикали серых и красных стен этого заведения создают ритм с фигурой неизвестной девушки. Последняя обращена к прозрачному окну, за которым будто ее отражение изображается словно призрачный мужской силуэт. Поворот тела героини говорит о том, что она была готова войти в кафе, но нерешительно застыла, подавшись вперед к мужчине, не отрывая от него взгляда. Художница, оставляя свою историю недосказанной, предлагает додумать ее по-разному. В то же время остается четкой и явной преграда между женщиной и мужчиной, которую конструирует художница, обнаруживая сложность отношений между героями.

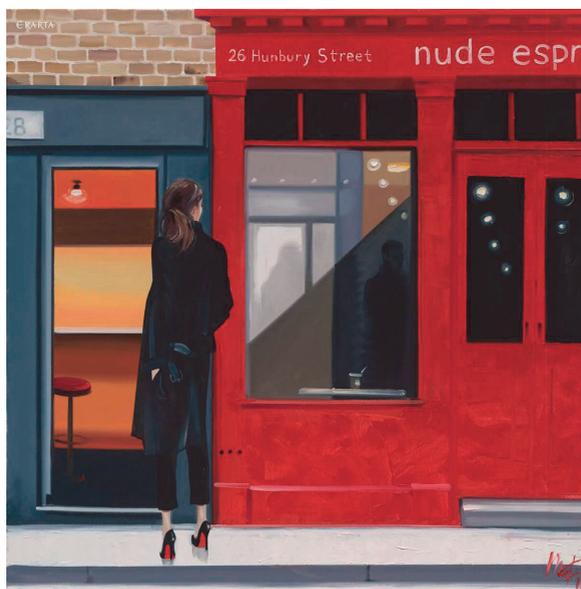


Рис. 11. М. Федорова. *Nude Espresso*. Холст, масло. 90×90 см.
2017

Заключение

Творчество российских и китайских художников середины XX – начала XXI века свидетельствует о постепенном формировании тенденции к раскрытию женской образности через сопоставление с мужской. Актуальным направлением развития живописи этого периода становится тема взаимоотношений мужчины и женщины, а также соотношения мужского и женского, в контексте чего женский образ приобретает новое прочтение.

Как показал проведенный анализ, китайские и русские художники используют многообразие форм, чтобы передать единство мужского и женского, осмысливая женский образ как гармоничное соединение с мужским. Основные идеи их творчества, состоят в том, что женский образ без мужского является неполноценным в мироустройстве, дисбаланс и отсутствие согласия между ними приводит к высвобождению энергии разрушения и, напротив, достижение гармонии ведет к подлинному раскрытию женского и мужского естества.

Список источников

1. *Абрамкин И.А.* Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII–XIX веков: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2018. 303 с.

2. *Ахмедова З.А.* Женский образ и тема материнства в творчестве Магомеда Шабанова // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. 2019. № 18. С. 96–101.

3. *Белова Д.Н.* Женские образы в китайской и японской живописи // Культура и искусство. 2021. № 5. С. 114–138. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35526 (дата обращения: 12.05.2023).

4. *Ван Янь.* Образы женщин в китайском и белорусском искусстве военно-революционной тематики // Вестник белорусского

государственного университета культуры и искусств. 2019. № 1 (31). С. 105–112.

5. *Воронина О.А.* Женщины и художественное творчество: гендерный анализ // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 5 (116). С. 217–224.

6. *Гамидов Т.С.* Художественно-стилистические особенности в живописи Г.В. Пшеницыной // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 3. С. 223–231.

7. *Глумова А.И.* Феминистическое искусство // Мир науки и искусства: материалы Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых : сборник статей. Пермь : ПГНИУ, 2017. С. 149–153.

8. *Иванова А.Я.* Сравнительный анализ эталона женской красоты в Китае и России // Человек. Общество. Инклюзия. 2019. № 2 (38). С. 76–83.

9. *Кабанов А.А.* Образ женщины в декадентском искусстве // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 246–250.

10. *Куприянова Ю.А.* Образ новой женщины Китая середины XX века в произведениях Чжан Айлин // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2014. № 4. С. 100–107.

11. *Хлистунов В.Д.* Эпоха модерн в женском портрете В.А. Серова // Научный потенциал молодежных исследований : сборник статей. Петрозаводск : Новая Наука, 2020. С. 117–126.

12. 潘璐 · 论中国油画家笔下的女性形象 · 南京艺术学院硕士论文 · 南京市 · 2013年 · 总共 25 页. *Пань Лу.* Женский образ в картинах китайских художниц. Нанкин : Нанкинский институт искусств, 2013. 25 с.

13. 谭永石、梁冰 · 浅析女性形象在中国近现代油画中的历史流变 · 艺术评论 · 中国艺术研究院 · 2016年第4期 · 176–179页. *Тань Юнши, Лян Бин.* Краткий анализ исторических трансформаций женских образов в китайской масляной живописи в новую и новейшую эпохи // Художественный обзор. 2016, апрель. С. 176–179.

14. 秦艳 · 当代中国油画作品中女性形象的审美特征及文化内涵 · 湖南城市学院学报 · 湖南 · 2015年9月 · 110-113页. *Цинь Янь.* Особенности эстетического

восприятия и культурная коннотация женских образов в произведениях современного искусства масляной живописи Китая // Научный вестник Хунаньского университета. 2015. Сентябрь. С. 110–113.

15. 周品红· 改革开放以后中国油画作品中女性形象研究· 湖南科技大学硕士论文· 湖南· 2013 年· 总共 48 页. Чжоу Пиньхун. Анализ женского образа в произведениях китайской масляной живописи после периода «политики реформ и открытости». Сянтань : Хунаньский научно-технический университет, 2013. 48 с.

Сравнительный анализ образа лидера в китайской и русской живописи второй половины XX века

Введение

Образ лидера является неотъемлемой частью любой культурной традиции. История бережно хранит имена выдающихся людей, которые внесли значительный вклад в развитие общества. И по сей день в памяти цивилизации остаются образы древних предводителей разных стран: воинов, духовных лидеров, вождей и царей, героев войн. Свидетельства презентации выдающихся личностей, значимых для общества, можно обнаружить в разных сферах: литературе, фольклоре, мифологии, живописи, скульптуре, музыке. Все эти механизмы культурной традиции служат, в частности, цели сохранить и закрепить в памяти народа информацию о заслугах и важности тех или иных людей.

Настоящее исследование обращается к проблеме образа лидера, воплощенного в живописи России и Китая. Китайская и российская живопись претерпели во второй половине XX века колоссальные трансформации: от мотивированного идеологией и политикой искусства в сторону свободы творческого выражения, поиска национального своеобразия и своего места в общемировом художественном процессе. Серьезное развитие получил образ лидера, как с содержательной стороны, так и в плане средств художественной презентации. Ввиду этого, целевой установкой статьи является изучение изобразительных средств живописи, которые использовались российскими и китайскими художниками второй половины XX века для формирования визуального языка в создании имиджа различного рода лидеров. В статье решается несколько задач, в частности,

впервые в науке дается периодизация развития образа лидера в живописи обеих стран, выявляется общая специфика в подходах китайских и русских художников к воплощению лидеров. Актуальность настоящего исследования связана с необходимостью реконструкции смысловой и художественной эволюции образа лидера в живописи Китая и России во второй половине XX века, определения особенностей его иконографии и смыслового содержания в тех или иных историко-культурных условиях и социально-политических трансформациях.

Образ лидера как искусствоведческая проблема

Образ лидера находится в поле зрения различных научных областей – исторической науки, социологии, литературоведения, политологии, психологии и многих других. Сущность лидерства стала предметом пристального внимания со стороны многих ученых. Изучение содержания данного социокультурного феномена позволило установить формы лидерства, принципы лидерства, качества лидера – все то, что помогает реконструировать условия и сам процесс социального влияния, которое присуще лидеру и которое выделяет его из числа других членов общества. По результатам исследований таких ученых, как Б.Д. Парыгин¹, В.Н. Парахина², Нохрия Н. и Р. Хурана³, Д. Макгрегор⁴ и многих других можно судить о развитии в современной науке комплексного представления о лидерстве и лидерах.

¹ Парыгин Б.Д. Лидерство как инструмент интеграции общности // Социальная психология в трудах отечественных психологов / сост. А.Л. Свенцицкий. СПб. : Питер, 2000. С. 222–231; Парыгин Б.Д. Руководство и лидерство // Руководство и лидерство. Л-д: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1973. С. 5–12.

² Парахина В.Н. Теория управления. М. : Финансы и статистика, 2018. 608 с.

³ Nohria N., Khurana R. Handbook of Leadership Theory and Practice. Massachusetts: Harvard Business Press, 2010. 848 p.

⁴ McGregor D. New York: The professional manager. McGraw-Hill, 1967. 202 p.

Тесно связаны с теорией лидерства такие значимые понятия, как «презентация личности» и «самопрезентация». Особую актуальность в научном дискурсе приобретают исследования, связанные с анализом механизмов и средств закрепления сведений о личности с целью демонстрации ее статуса, достижений, ее социальной значимости. Так, большой интерес представляет проблема использования визуального знака и в целом изобразительных средств в формировании героического, политического образа. Выявляя в древних культурах особенности визуального языка, который формируется в целях политической коммуникации, Т.Э. Гринберг приходит к заключению, что «развитие искусства портретирования, появление печати, гравюры, фотографии, кино существенно «усовершенствовали» визуальный язык, как устойчивую систему изобразительных знаков, активно используемую для достижения целей политической коммуникации и формирования образа политических лидеров. Вот только сам набор граней этого образа – личные качества лидера, его умения, знания, статус, авторитет, успехи и достижения, деятельность на благо общества остался неизменным»¹.

Под образом лидера понимается изображение значимого для общества человека, реально существовавшего или существующего. Понятие социальной значимости может быть интерпретировано по-разному, что приводит к расширению понятия лидера и обеспечивает возможности для применения этого термина в совершенно разных контекстах. Помимо политических, религиозных или военных деятелей, лидером можно считать и художника, педагога, любого, кто пользуется влиянием, обладает властью и способен увлекать, вести за собой других людей. В конце концов, лидером может быть лицо, пред-

¹ Гринберг Т.Э. Визуальный язык в формировании образа политика // Дизайн СМИ. Тренды XXI века. 2017. № 3. С. 30.

ставляющее целое поколение, а также связанные с ними образы, вдохновляющие людей на действия.

Особенности визуального языка, который призван воплотить образ лидера, закрепить сведения об этой личности с целью демонстрации и утверждения ее достижений и статуса, определяется различными факторами: субъективными особенностями личности, с одной стороны, национальными представлениями о героизме/ лидерстве и героических/ лидерских качествах, с другой. Таким образом, воплощенный образ становится, как индивидуализированным, так и объективированным, имеющим собирательный характер. Образ лидера во многом есть собирательный образ культурного героя, который служит проводником с целью утверждения идеологических позиций, политических и религиозных ориентиров.

Говоря о визуальном языке воплощения образа лидера в искусстве, необходимо отметить, что он обнаруживает стремление скрыть некоторые недостатки внешнего вида героя, придать ему черты, которые будут лучше соответствовать эстетическим вкусам широких масс: лавровый венок, украшавший голову Юлия Цезаря, был призван скрыть его природную плешивость, высокий шлем как неотъемлемая часть образа первого стратега Афин Перикла появился в скульптурных изображениях, чтобы скрыть неправильную форму его головы¹. Многие элементы визуального образа лидера могут иметь символическое значение или служить метафорой. В этом случае подобные элементы отсылают к распространенным в обществе культурным коннотациям. В этом случае черты характера модели, его человеческие качества «не лежат на поверхности», но требуют определенной декодировки со стороны представителей данного общества: за пределами национальной культуры они могут быть не поняты или интерпретирова-

¹ Гринберг Т.Э. Визуальный язык в формировании образа политика // Дизайн СМИ. Тренды XXI века. 2017. № 3. С. 26–33.

ны иначе. Визуальные средства обеспечивают широкие возможности для конструирования, как позитивного, так и негативного образа лидера. В последнем случае образ лидера приобретает карикатурные черты.

Немаловажным принципом развития образности в плане изображения лидеров в искусстве любой страны является то, что оно «основано на точном и глубоком схватывании художниками сущности этого понятия в контексте веяний времени. В зависимости от различных факторов они могут дать персонализированную или обобщенную интерпретацию, стилизованное или реалистичное изображение, воплощать многофигурные композиции или одиночные портреты»¹. Мощным средством презентации выдающегося деятеля является, безусловно, портрет. Этот уникальный жанр изобразительного искусства как никакой другой подходит для презентации авторитетного члена общества. Возможности портретной живописи поистине неисчерпаемы для воплощения личности во всей сложной совокупности ее духовного и физического облика, неповторимости ее индивидуальности и социальной значимости, личного и общественного «Я»² – все это конструирует не просто имидж лидера, но сложный художественный образ. Анализ существующей научной литературы обнаруживает тот факт, что внимание исследователей в основном фокусируется на феномене портретной живописи или жанровой картины как жанрах изобразительного искусства, однако художественный образ лидера находится на периферии исследований.

Осознание самостоятельной значимости образа лидера наблюдается, как правило, в определенных социополитических

¹ Хань Дун. Особенности конструирования образа лидера в китайской живописи второй половины XX – начала XXI века // Вестник ГГУ. 2023. № 2. С. 197–209.

² Зингер Л. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М. : Советский художник 1969. 464 с.

условиях, например, когда искусство используется властью в целях пропаганды и утверждения идеологии, или когда страна переживает потрясения. Например, в военное время образ героического лидера способен мотивировать широкие массы и внушить им идеи сплочения и борьбы за свободу, за Родину. В таком случае в живописи с большой силой проявляется интерес к художественному созданию лидеров или героев своего времени. Характерной чертой таких художественных образов является сильная степень их идеологизации.

*Образ лидера в Китайской и русской живописи
второй половины XX века*

Условно можно выдвинуть следующую периодизацию проявления образов лидеров в живописи обеих стран. Так, 1950–1960-е годы следует рассматривать в СССР как период развития сталинианы, утверждения в качестве лидеров страны образов героев войны и труда. В китайском искусстве параллельно происходит процесс заимствования стилистики и образных систем советского искусства, схемы изображения лидеров страны. При этом выдвигаются и свои герои, которые связаны с образами борцов, крестьян, рабочих, а также политических лидеров, прежде всего, Мао Цзэдуна.

1960–1970-е годы – это становление «сурового стиля» в СССР с особым типом мужественного, но лишённого пафоса лидера. В этих образах практически нет представителей политических кругов. Акцент делается на людях труда, воинах, и также на интеллигенцию, которая представляется подчеркнуто героической. В Китае тогда же происходит «культурная революция», которая полностью уничтожила не одобряемые партией стили и направления в искусстве. В живописи утверждается круг героев, выражающих дух народа и идеологические позиции.

1970–1980-е годы – это развитие образа лидера в советской живописи по двум направлениям: в рамках официального и неофициального искусства. Позднее ближе к 1990-м в русле течений, отказавшихся от традиционализма в пользу увлечения современным проевропейским искусством. В позднем соцреализме отмечается интерес к лидерам прошлого, использованию классики при создании образов современных героев, библейских мотивов. Интересно то, что лидеры недавнего советского творчества в искусстве постперестроечной России изображались на уровне китча, что, вероятно, было результатом процесса стремительного развенчивания прежних идеалов.

В Китае с конца 1970-х годов искусство открывается международному диалогу, а художники постепенно отходят от прежней линии идеализации образов лидеров страны, обращаясь к их психологическому анализу и изображениям в моменты, показывающие их близость простым человеческим радостям и заботам. Более того, в творчестве китайских художников появляются новые герои – преуспевающие люди, бизнесмены, которые показываются как в положительной, так и негативной коннотации, что также напоминает то, что происходило в российском искусстве.

Интересно то, что живопись к концу XX столетия в обеих странах утратила прежнее значения в отношении презентации лидеров с целью политической коммуникации. Она более не участвовала в процессе визуализации идеологически правильных героев или в формировании благоприятного образа политика и государственного деятеля. Сейчас эти функции практически полностью переняли фотографии, видео, СМИ и интернет. Поэтому к концу века художники, создавая образы лидеров, как правило, либо пишут классические парадные или интимные портреты, либо создают тематические картины на темы из прошлого, часто свободно интерпретируя их. Правда, в КНР в отношении передачи образов революционных героев

и представителей власти существуют достаточно строгие правила, которые учитываются живописцами. Правда, прежний пафос и идеализации таких изображений сменились на желание показать человечность прежних кумиров, но в выигрышном свете.

Таким образом, конструирование образа лидера – актуальная проблема для искусства многих стран, решение которой позволяет транслировать важные на том или ином этапе развития общества идеи, идеалы и формировать образцы.

Во второй половине XX века китайская и российская живопись претерпели процесс колоссальных трансформаций. От мотивированного идеологией и политикой искусства в сторону свободы творческого выражения, поиска национального своеобразия и своего места в общемировом художественном процессе. В Китае ситуация осложнялась тем, что государство существенно меняло свои позиции к художественному творчеству и тем героям, а также темам, которые оно должно было визуализировать. Все это происходило на фоне формирования собственных традиций и приемов масляной живописи.

В российском и китайском искусстве второй половины XX века образ лидера претерпел глубинные изменения в плане «смены лица» и средств художественной презентации. Искусство обеих стран показывает постепенный переход от монументальных и величественных, лишенных человеческих недостатков и проблем лидеров в сторону попыток достоверных, очеловеченных, почти интимных изображений. В России в искусстве нонконформизма с 1990-х годов герои прошлого и настоящего даже подвергаются осмеянию в духе постмодернистской иронии. Что касается Китая, то здесь формирование образа лидера обнаруживает, в первую очередь, значимую проблему влияния зарубежных принципов визуализации: начиная с 50-х годов XX века контакты с советскими коллегами приводят к активному освоению советских подходов к изображению

лидера. Особенно это касалось воплощений «великого кормчего», которые напоминали иконографические типы Сталина и заимствовали приемы соцреалистического искусства.

Список источников

1. *Гринберг Т.Э.* Визуальный язык в формировании образа политика // Дизайн СМИ: Тренды XXI века. 2017. № 3. С. 26–33.
2. *Зингер Л.* О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М. : Советский художник 1969. 464 с.
3. *Парахина В.Н.* Теория управления. М. : Финансы и статистика, 2018. 608 с.
4. *Парыгин Б.Д.* Лидерство как инструмент интеграции общности // Социальная психология в трудах отечественных психологов / сост. А.Л. Свенцицкий. СПб. : Питер, 2000. С. 222–231.
5. *Парыгин, Б.Д.* Руководство и лидерство // Руководство и лидерство. Л-д : ЛГПИ им. А.И. Герцена., 1973. С. 5–12.
6. *Хань Дун.* Особенности конструирования образа лидера в китайской живописи второй половины XX – начала XXI века // Вестник ГГУ. 2023. № 2. С. 197–209.
7. *McGregor D.* New York: The professional manager. McGraw-Hill, 1967. 202 p.
8. *Nohria N., Khurana R.* Handbook of Leadership Theory and Practice. Massachusetts: Harvard Business Press, 2010. 848 p.

**Образ современника в живописи соцреализма:
взгляд из Китая и России**

Введение

Если перефразировать слова российского искусствоведа Г.В. Ельшевой, то живопись обладает уникальным свойством, ловить все детали действительности, синтезировать, обобщать и сводить их к статусу символа¹. Нельзя не согласиться с тем, что «каждая эпоха обладает своим представлением о героическом времени – в плане идеальном и реальном; это представление эпохи о самой себе»². Искусство на разных исторических этапах воплощает образ человека, интерпретируя его как лицо эпохи.

Настоящее исследование обращено к интерпретации и живописному воплощению образов современников и раскрытию темы человека в целом на материале творчества китайских и российских художников. Основной точкой пересечения в данном научном дискурсе выступает искусство соцреализма. Это уникальное художественное явление формирует специфический взгляд на образ современника, а также характерные подходы к его отображению живописными средствами. Предметом исследования является формирование и развитие концепции личности в живописи соцреализма двух стран. Основной целью данной статьи является сравнительный анализ произведений китайских и советских художников, созданных в стиле соцреализма, а также выявление сходства и различий в интерпретации образа современника. Задача статьи – в попытке синхронизировать социокультурные изменения и возникновение новых подходов к изображению современников в обеих странах.

¹ Ельшевская Г.В. Модель и образ. М. : Советский художник, 1984. С. 14.

² Там же. С. 105.

Актуальность рассматриваемой проблематики связана с недостаточной изученностью национальных интерпретаций живописи соцреализма в сравнительном освещении. На наш взгляд, выявление специфики отдельных национальных версий соцреализма, сформировавшихся, очевидно, в схожих социополитических условиях, но при этом обладающих определенной национальной спецификой, является одним из интереснейших направлений для исследования. Соединение искусствоведческого анализа с социокультурными, политическими, идеологическими и историческими факторами призвано сформировать достаточно полную картину того, как происходило развитие подходов к художественным приемам и смыслам в живописи соцреализма обеих стран.

Феномен живописи соцреализма в России и Китае

Социалистический реализм – это уникальное художественное направление, получившее развитие в СССР и других социалистических странах под влиянием схожих историкокультурных условий. Произведения в стиле соцреализма – это, безусловно, лицо эпохи, в которой человеку отводится центральное место как создателю нового мироустройства и лучшего общества. Сравнительный анализ живописи соцреализма России и Китая невозможен без учета особенностей развития этого явления в искусстве двух стран.

Феномен соцреализма зародился в СССР и КНР в условиях становления новой нации. Генезис этого явления связан с процессом утверждения в раннем СССР коммунистических идеалов. В 1934 году А.М. Горький впервые употребил этот термин на Первом съезде советских писателей¹. Постепенно начинают

¹ *Старикова С.А.* Интернациональность в образе советского человека на примере живописи соцреализма // Искусство глазами молодых: материалы XI Международной научной конференции. Красноярск, 2019. С. 181–184.

формироваться основные идейные принципы соцреализма в искусстве, что приводит к развитию нового эстетического канона.

Основная направленность социалистического искусства сводилась к утверждению коммунистических идеалов и отображению реальных преобразований в жизни общества на пути построения социализма. Соответственно, «социалистический реализм» на разных национальных почвах в целом имел универсальные характеристики: жизнеутверждающее начало, народность, национальное здоровье, героичность, интернационализм, неразрывность социума и будущности человека¹.

В КНР соцреализм как художественный метод утверждает также в условиях формирования коммунистического Китая, при этом китайское искусство шло во многом по пути заимствования советского опыта. В этой связи необходимо отметить важность для китайского искусствоведения темы влияния советского искусства на развитие творческих концепций китайских художников². 1953–1956 годы стали периодом доминирования советского социалистического реализма в качестве главного критерия литературного и художественного творчества и критики Китая, что было определено культурно-историческими факторами, развитием политических, экономических и художественных связей с СССР. С 1956 по 1958 год на

¹ *Борев Ю.Б.* Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М. : АСТ; Олимп, 2008. 478 с.

² *Ма Хайцзюнь.* Влияние масляной живописи советского периода на творчество китайских художников // Искусство и диалог культур: сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции. СПб., 2021. С. 168–174; *Чжао Сюе.* Рецепция русского реализма в Китае: классика и современность // Коммуникативные процессы в образовательном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции в рамках IV Международного научно-образовательного форума «Человек, семья и общество: история и перспективы развития». Красноярск, 2015. С. 368–376.

основе социалистического реализма в искусстве и литературе сложилась тенденция на «расцвет ста цветов и соперничество ста школ», а затем она привела к интеграции революционного реализма с революционным романтизмом (1958–1966 годы)¹.

*Образ современника
в советской и китайской живописи соцреализма*

Основным фокусом в живописи соцреализма выступает образ человека. Этот факт обнаруживает в первую очередь иерархия жанров, на вершине которой находились картина и портрет. Исследователь В.Ф. Чирков, определяя содержание феномена социалистического реализма в искусстве², подчеркивает, что образ человека является в то время приоритетным: искусство было «заточено» под задачи тиражирования и осмысления современника как строителя нового общества в его различных проявлениях³. Проблема искусства соцреализма как нарратива о человеке и для человека, как справедливо указывает ученый, является неисчерпаемой, объединяя в себе широкий круг совершенно неравнозначных произведений. Так, если говорить об СССР, то здесь соцреализм ограничен периодом 1930–1980-х годов. Искусство этого времени обнаруживает, что соцреализм не был однозначным и неизменным явлением: в сильной степени идеологизированное искусство раннего СССР обнаруживает переход к искусству военных и послевоенных лет, также выражавшему стиль соцреализма, однако уже не сводимому к «политической» функции. А затем, в 60-х годах, наступает переход отображения обычных людей в общем русле

¹ Цао Ижань. Пекинский агитационный плакат эпохи Мао Цзэдуна: эволюция и художественные особенности // Вестник СПГУТД. 2019. № 3. С. 98–105.

² Чирков В.Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 186–223.

³ Там же.

демократизации портретного жанра. Наконец «на смену нередко идеализированным персонажам соцреализма 50-х годов “постучалось” искусство правды жизни, вошедшее в историю искусства под названием “суровый стиль”, но остающееся в пространстве искусства эпохи соцреализма... Потому, что именно метод соцреализма сделал вслед за гуманистическими традициями классического и реалистического искусства главным героем своих произведений – человека в его возвышенном, романтическом статусе и в трагические периоды трудных испытаний»¹.

Уже с середины XX века Китай вступает в новую эпоху. Идеологическая составляющая оказывала сильное влияние на изображение человека, формируя идеальный образ современника – строителя нового коммунистического общества. В этом была несомненная близость с ситуацией в СССР. Китайские деятели культуры с большим интересом изучали достижения советских художников, которые к 50-м годам уже накопили опыт передачи живописными средствами сути соцреализма, которая заключалась в «эстетическом выражении социалистически осознанной концепции мира и человека», «жизненных идеалов» нового общества². Постепенно художники начали развивать тему человека путем интеграции установок, которые формировались в идеологическом поле. Наиболее востребованные в советском обществе черты современников идеализировались и всячески подчеркивались, создавая как бы улучшенный вариант человека. Китайское искусство шло по уже намеченному советскими художниками пути.

В довоенный период советский соцреализм был наполнен пафосом идей, формирующих новую личность, поэтику сверх-

¹ Чирков В.Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 209.

² Социалистический реализм. Большая Советская Энциклопедия. URL: <http://bse.sci-lib.com/article104892.html> (дата обращения: 26.07.2021)

человека¹. Образ современника наделялся чертами мужественных, энергичных, деятельных людей². А.Т. Ягодковская отмечает, что это были «мужественные черты борца, труженика и победителя, которые представляли как сущность личности современника»³. После войны особое звучание темы современника получило воплощение в «суровом стиле», а также в творчестве художников-нонконформистов. Однако с 1990-х годов этот процесс в России свернулся, а в Китае продолжал развиваться, но также под влиянием общемировых художественных тенденций и новых факторов, как и у северного соседа.

Период коммунистического Китая ознаменовался тем, что образ современника стал необычайно популярен в живописи⁴. Полотна китайских художников, часто обучавшихся на лучших образцах советского искусства, показывали возвышенные изображения людей труда, обладающих глубокими идеологическими убеждениями. Актуальными стали большие тематические полотна, в основе которых, как и в России, часто были реально существующие модели, а также портреты политических лидеров страны. Во многом это были типически обобщенные образы с положительной коннотацией, воплощавшие идеальный тип представителя новой эпохи: «самобытные черты геро-

¹ Круглова Т.А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: автореферат. дис. ... доктора философских наук. Екатеринбург, 2005. С. 9.

² Ягодковская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 1960–1970-х годов. М. : Советский художник, 1985. С. 5.

³ Там же. С. 13.

⁴ 胡东放. 略论中国肖像画的发展—兼谈李琦的中国画肖像艺术. 《中国美术》2012年 第6期. Ху Дунфан. Краткое изучение развития китайского портрета на примере искусства портрета мастера гошуа Ли Ци // Китайские искусства. 2012. № 6. URL: <https://www.soolun.com/periodical/bb3c29fcd8d106e09156a81bfb39030c.html> (дата обращения: 04.08.2021)

ев отступали на второй план, поступки и характеры персонажей в массе своей были лишены индивидуальности и сводились к символическим кодам»¹.

Важно то, что в современном Китае эта линия, понимается, с определенными поправками на реалии, продолжает свое развитие. Так, в своем выступлении на симпозиуме по литературе и искусству генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии Си Цзиньпинь подтвердил, что «жизнь людей – неиссякаемый источник творчества для всей литературы и искусства», а «искусство может укорениться только в реальной жизни и идти в ногу со временем и его тенденциями. Только подчиняясь воле людей и отражая их заботы, искусство может быть полно жизненных сил»². Китайская живопись всегда придавала большое значение отношениям между жизнью и производением, моделью и художественным образом. Вне зависимости от идеологических установок российские и китайские авторы стремились изображать в качестве современников свой «ближний круг». В бытовых картинах часто появлялись безымянные образы современников. В XX веке утверждается тенденция изображения образа-символа эпохи. В этом случае художник намеренно словно отсекал все лишнее, не конкретизируя личность, национальность и даже пол, передавая свое отношение к модели, грамотно используя выразительные средства. Так авторы прославляли позитивный идеал эпохи. Стоит отметить, что художники стремились изображать общий типаж современной личности, представителя субкультуры или части общества. Однако к концу столетия и китайские, и российские живописцы одинаково демонстрировали склонность

¹ Гультяева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 1. С. 32–43.

² 王国能. 如何“画”出民族形象当代少数民族题材中国画创作有感. 《中国民族》2017年. 第4期. 第66–67页. Ван Гонэн. Как «написать» национальный образ: идеи китайского творчества в технике гошуа, посвященного малым народностям // Национальности Китая. 2017. № 4. С. 66–67.

к индивидуализации изображения человека, проекции на него черт личности самого творца, которая порой замещала «Я» модели. Правда, в отношении китайского искусства подобные трансформации обуславливались не только влиянием постмодерна, но и национальной эстетикой и традициями¹. Поэтому в китайском искусстве по-прежнему сильна тенденция к формированию собирательного образа современника, так как утверждение национального духа является важнейшим приоритетом политики Поднебесной.

Список источников

1. *Борев Ю.Б.* Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М. : АСТ: Олимп, 2008. 478 с.

2. *Гультяева Г.С.* Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 1. С. 32–43.

3. *Ельшевская Г.В.* Модель и образ. М. : Советский художник, 1984. С. 14.

4. *Круглова Т.А.* Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: автореферат дис. ... доктора философских наук. Екатеринбург, 2005. 59 с.

5. *Ма Хайцзюнь.* Влияние масляной живописи советского периода на ЕРАТворчество китайских художников // Искусство и диалог культур: сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции. СПб., 2021. С. 168–174.

6. *Старикова С.А.* Интернациональность в образе советского человека на примере живописи соцреализма // Искусство глазами

¹ 孙玮. 从中国画看传统美学与当代美术的关系. 《艺术科技》2016年 第5期. 第158页.
Сунь Вэй. Изучение связи традиционной эстетики и современного изобразительного искусства с точки зрения гохуа // Искусство и техника. 2016. № 5. С. 158.

молодых: материалы XI Международной научной конференции. Красноярск, 2019. С. 181–184.

7. Цао Ижань. Пекинский агитационный плакат эпохи Мао Цзэдуна: эволюция и художественные особенности // Вестник СПГУТД. 2019. № 3. С. 98–105.

8. Чжао Сюе. Рецепция русского реализма в Китае: классика и современность // Коммуникативные процессы в образовательном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции в рамках IV Международного научно-образовательного форума «Человек, семья и общество: история и перспективы развития». Красноярск, 2015. С. 368–376.

9. Чирков В.Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 186–223.

10. Ягдовская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 1960–1970-х гг. М. : Советский художник, 1985. 183 с.

11. 孙玮. 从中国画看传统美学与当代美术的关系. 《艺术科技》2016年第5期. 第158页. Сунь Вэй. Изучение связи традиционной эстетики и современного изобразительного искусства с точки зрения гохуа // Искусство и техника. 2016. № 5. С. 158.

12. 王国能. 如何“画”出民族形象当代少数民族题材中国画创作有感. 《中国民族》2017年第4期. 第66-67页. Ван Гонэн. Как «написать» национальный образ: идеи китайского творчества в технике гохуа, посвященного малым народностям // Национальности Китая. 2017. № 4. С. 66–67.

13. 胡东放. 略论中国肖像画的发展—兼谈李琦的中国画肖像艺术. 《中国美术》2012年第6期. Ху Дунфан. Краткое изучение развития китайского портрета на примере искусства портрета мастера гохуа Ли Ци // Китайские искусства. 2012. № 6. URL: <https://www.soolun.com/periodical/bb3c29fcd8d106e09156a81bfb39030c.html> (дата обращения: 04.05.2023).

**Сюрреализм и творчество душевнобольных:
актуализация функции безумца**

До начала XX века творчество душевнобольных не обладало ни институциональной, ни рыночной ценностью. Врачи приписывали творческому процессу терапевтические цели и наделяли его семиологическим значением исключительно в границах характеристики ментальных отклонений пациента. В апреле 1900 года Огюст Мари стал главным врачом терапевтического отделения лечебницы Вильжюиф. Совместно с коллегой Полем Гастоном Менье (более известным под псевдонимом Марсель Режа) он интересовался творчеством душевнобольных и занимался созданием собственной коллекции. Мари и Менье принадлежит первая попытка классификации работ пациентов с клинической точки зрения. Под открытым небом врачи организовали «*Mad Museum*», который стал своеобразным «мостом» между внутренним миром ментально нездорового человека и предположительно нормальными людьми; между тем, что находилось внутри и снаружи больничных стен.

Данные события явились неотъемлемой частью общей трансформации культуры. В атмосфере модернизма, на стыке творческого кризиса и ожидания прорыва, развивалось новое видение. Художники, писатели, мыслители отказывались от старых форм и стремились к трансцендентному опыту. Мастера авангарда занимались поисками «инаковости», дарующей экзотический опыт. Они обращались к культуре примитивных цивилизаций, искусству Африки и Океании, толкованию сновидений, техникам гипноза, исследованию бредовых состояний, детским рисункам и, конечно, творчеству душевнобольных, которое воспринимали как собственное *alter ego*. Возник парадокс: «Небольшое, но растущее число художников и критиков начинает проявлять новое, позитивное отношение к жи-

вописным и скульптурным произведениям душевнобольных, однако в других местах нарастает враждебность...из-за предполагаемого сходства между искусством душевнобольных и современных художников...»¹.

В 1900 году в Бедламе прошла первая выставка творчества душевнобольных. Развернулись громкие дебаты между арт-критиками, художниками, журналистами и психиатрами. Ангажированные приверженцами академического искусства, отдельные психиатры (в частности, Теофилус Балкли Хислом – главный врач Бедлама, последователь теории вырождения Макса Нордау), назвали новые течения «дегенеративными». Журналисты находились в поиске схожих черт между рисунками душевнобольных и работами импрессионистов, использовали выставки как инструмент формирования реакционной повестки. Открытие «*Mad Museum*» стало поворотным моментом. В 1907 году вышла книга Поля Гастона Менье «*L'art chez les fous*» («Искусство среди сумасшедших»). Автор использовал художественную деятельность душевнобольных как средство исследования природы и функций творческого процесса художника. С выходом книги Менье искусство безумных перешло на территорию изящных искусств.

Помимо попыток Огюста Мари и Поля Менье, существенное влияние на пересмотр работ пациентов с ментальными отклонениями оказал изданный в 1922 году труд Ханца Принцхорна «*Bildneri der Geisteskranken*» («Художественное творчество душевнобольных»), который впоследствии послужил источником вдохновения для экспрессионистов и сюрреалистов. Принцхорн полагал, что профессиональный художник может достичь переживания, сходного по интенсивности и качеству с переживанием психотика, путем сознательного и рационального решения. Это было озарением, которое подготовило почву

¹ Цит. по: MacGregor J.M. The discovery of the art of the insane. New Jersey; Princeton University Press, 1989. P. 161.

для психоаналитической концепции творчества как контролируемой регрессии.

Ханс Принцхорн серьезно интересовался работами Зигмунда Фрейда, разбирался в актуальных течениях искусства, что позволило ему сочетать психоаналитику и художественное чутье. Создавая коллекцию Гейдельбергской психиатрической клиники, Принцхорн самостоятельно занимался интерпретацией работ душевнобольных: Генриха-Антоня Мюллера, Августа Наттерера, Карла Бренделя. Он рассматривал результаты их творчества как независимую систему самовыражения, которая зиждется на личном опыте, а не болезни. «Вклад Принцхорна состоял в том, чтобы заставить признать, что в искусстве или самовыражении нет психопатологии и что человеческие образы в той мере, в какой они воплощают и передают человеческую реальность, какой бы странной или патологической эта реальность ни была, прочно и безоговорочно принадлежат к этой последовательности незабываемых образов, которой мы даем название «искусство»¹.

Несмотря на появление «Художественного творчества душевнобольных» Принцхорна, а также монографии доктора Вальтера Моргенталера об Адольфе Вельфли, терапевта Жаклин Порре-Форель об Алоизе Корбаз, Жана Декекера о Гийоме Пюжолле, изобразительный язык душевнобольных был замечен благодаря экспрессионистам и сюрреалистам. Пауль Клее утверждал: «Всем известна замечательная работа Принцхорна. Мы сами можем в этом убедиться! Смотрите, вот, кажется, лучшие работы Клее! И тут тоже, и там! Посмотрите на этих благоговейных персонажей: такой глубины и силы выражения мне никогда не достигнуть. Это поистине божественное и прекрасное искусство...»².

¹ Цит. по: *MacGregor J.M.* The discovery of the art of the insane. New Jersey; Princeton University Press, 1989. P. 205.

² *Тевоз М.* Ар-Брют / Мишель Тевоз. Париж: Bookking international; Женева: Skira, 1995. С. 16.

Немецкие экспрессионисты Оскар Кокошка, Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрнст Юсефсон активно использовали тему безумия, что привело к трагическому исходу. Впоследствии эти идеи нашли свое отражение в эстетической теории национал-социализма, в частности, в доктрине «дегенеративного искусства». «То, что художники-экспрессионисты находили в сильных, иногда жестоких изображениях безумцев определенные параллели со своими собственными работами, предполагающие духовную основу или общность чувств, не означает, что они сами были психически неуравновешенными. Тем не менее судьба всех этих художников в нацистскую эпоху была такова, что они осуждались как страдающие психологической или расовой дегенерацией, в то время как их работы выставлялись вместе с работами умственно отсталых или душевнобольных как свидетельство психического заболевания»¹.

Французских сюрреалистов познакомили с трудом Ханца Принцхорна, предположительно, Ханс (Жан) Арп и Макс Эрнст, владеющие немецким языком. Интерес к творчеству душевнобольных возник у Андре Бретона, основоположника сюрреализма, не случайно. В 1916 году он работал ассистентом доктора Рауля Леруа в центре неврологии и психиатрии Сен-Дизье. Бретон интересовался вопросами шизофрении и ранней деменции, читал труды Жана-Мартена Шарко, Эмиля Крепелина, Эмманюэля Режиаса, в частности, «Психоанализ невротиков и психозов», откуда впервые узнал о теориях Фрейда. В работе «Явление медиумов» Андре Бретон писал: «В 1919 году мое внимание было сосредоточено на тех более или менее отрывочных фразах, которые приходят на ум, когда ты в совершенном одиночестве ждешь приближения сна.... Фразы эти...казались мне первоклассными поэтическими элементами»². Бретон совмест-

¹ Цит. по: *MacGregor J.M.* The discovery of the art of the insane. New Jersey; Princeton University Press, 1989. P. 237.

² Антология французского сюрреализма, 20-е гг. М. : ГИТИС, 1994. С. 56.

но с Филиппом Супо намеренно воспроизводили в себе состояние, когда рождаются подобные фразы. Так были созданы «Магнитные поля», о которых Роже Витрак сказал: «...произведение, поэтическая чистота которого ни в чем не уступала самым чистым произведениям»¹.

Во время работы в госпиталях Бретон общался с солдатами, испытывающими острый бред. Они считали, что война – это театральное действие, а солдаты – загримированные актеры. Бретон пришел к мысли о существовании некой сюрреалистической реальности. Он внимательно наблюдал за пациентами, слушал, что они говорят. Теодор Френкель отмечал: «Бретон в своей больнице для умалишенных волнуется и ужасается, видя, что безумцы еще более великие поэты, чем он сам»². Поэт делился впечатлениями со своим кумиром, Гийомом Аполлинером, признавая гениальность душевнобольных в создании «...самых далеких соотношений между мыслями, самых редких сочетаний слов»³.

Бретон находил мир безумия значимым и был абсолютно уверен в художественной ценности спонтанной, иррациональной речи пациентов психиатрических лечебниц. Он проводил собственное исследование вербального автоматизма, стремился не к перестановке слов, а воссозданию состояния, близкого к помешательству. Речевые конструкции душевнобольных стали материалом для «стиховещей» Андре Бретона.

В 1924 году вышел первый «Манифест сюрреализма», отвергающий рациональное мышление в пользу сновидений, психического автоматизма, игры воображения. Бретон утверждал реальную мысль без контроля со стороны разума. В тексте манифеста Бретон упомянул о безумцах, которые находят

¹ Антология французского сюрреализма, 20-е гг. М. : ГИТИС, 1994. С. 156.

² Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 32.

³ Там же. С. 32.

свободу и утешение в собственном воображении. «...галлюцинации, иллюзии и т. д. – это такие источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать»¹, – писал он. Андре Бретон высказывал желание провести целую жизнь, вызывая безумцев на признания. Он называл их людьми скрупулезной честности, которых «Колумб должен был взять с собой..., когда отправился открывать Америку»².

В «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон упомянул Поля Элюара, называя его «наш великий Элюар»³ и Робера Десноса – «...того из нас, кто, быть может, ближе других подошел к сюрреалистической истине ...полностью оправдал надежды, возлагавшиеся мной на сюрреализм»⁴. Поль Элюар написал короткое эссе «Гений без зеркала», где были размещены рисунки душевнобольных. Впоследствии оказалось, что большая часть рисунков принадлежала Роберу Десносу. Важным оказалось заявление Элюара: «Нам хорошо известно: это мы, кто оказывается запертыми, когда двери психиатрической лечебницы закрыты: тюрьма – вне стен психиатрической лечебницы, свобода – внутри»⁵. Эссе Элюара было серьезно принято прессой, явившись, по сути, сюрреалистическим экспериментом. Сюрреалисты постоянно сравнивали себя и творчество психотиков, подражали ему, использовали опыт душевнобольных как инструмент утверждения достоверности собственного творчества.

В 1925 году в третьем номере журнала «Сюрреалистическая революция» вышло «Письмо к главным врачам психиатрических больниц» Робера Десноса. В письме Деснос утвер-

¹ Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М. : Прогресс, 1986. С. 41.

² Там же. С. 42.

³ Там же. С. 50.

⁴ Там же. С. 59.

⁵ Цит. по: *MacGregor J.M.* The discovery of the art of the insane. New Jersey; Princeton University Press, 1989. P. 275.

ждал, что все концепции душевнобольных законны, как и действия, следующие из них. Он назвал психиатрические лечебницы «страшными застенками, казармами, тюрьмами, каторгой»¹, а душевнобольных – «каторжниками чувственности»². Деснос писал: «...мы утверждаем абсолютную законность их концепции реальности и всех тех действий, которые из этого следуют»³. В эту линию вписывается чествование истерии, опубликованное в 1928 году Андре Бретоном и Луи Арагоном на страницах «Сюрреалистической революции». В «Пятидесятилетиях истерии» Бретон и Арагон заключили: «Истерия – это не патологический феномен, она может во всех отношениях рассматриваться как высшее средство выражения»⁴.

В 1928 году Андре Бретон опубликовал одно из самых известных произведений – автобиографический роман «Надя». Бретон описал сложные отношения с девушкой Надей (настоящее имя – Леона Камилла Гилена Делькур) – странной, беспокойной особой. Надя оказывается душевнобольной, на что Бретон замечает: «Каждый раз после посещения сумасшедшего дома я убеждаюсь, что там делают безумцев точно так же, как в исправительных домах делают бандитов»⁵. Надя дарит Андре Бретону несколько рисунков, которые являются первым проявлением интереса Бретона к изобразительному искусству душевнобольных.

Книга Принцхорна «Художественное творчество душевнобольных» оказала влияние не только на Андре Бретона, но и Макса Эрнста. Известно, что Эрнст учился на факультете философии Боннского университета, специализировался на психо-

¹ Антология французского сюрреализма, 20-е годы. М. : ГИТИС, 1994. С. 151.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 152.

⁴ Там же. С. 186.

⁵ Бретон А. Надя. URL: https://librebook.me/nadia_1/vol1/1 (дата обращения: 06.05.2023)

логии. Он посещал занятия при психиатрическом госпитале Бонна, увлекался рисунками и скульптурами душевнобольных, мечтал написать о них книгу. Ханц Принцхорн сделал это раньше. Джон МакГрегор в книге «*The Discovery of the art of the insane*» делает предположение, что Макс Эрнст и Ханц Принцхорн были знакомы. Однако, документальных подтверждений этому нет.

Тем не менее влияние творчества душевнобольных на сюрреалистические работы Макса Эрнста возможно. В частности, конкретного художника – Августа Наттерера. Немецкий критик Вернер Шпис обратил внимание на рисунок Наттерера «Чудесный пастух» и сопоставил его с коллажем Макса Эрнста «Эдип». Второй пример – скульптура «Слабоумный» (*The Imbecile*) 1961 года – близкое повторение работы «Дьявол» (*Devil*) Карла Бренделя из коллекции Ханца Принцхорна. Используя воспоминание о скульптуре Бренделя, Макс Эрнст заменил его одержимость дьяволом своей одержимостью птицами.

В 1929 году к сюрреалистам примкнул Сальвадор Дали. Во время учебы в Мадриде художник познакомился с трудами Зигмунда Фрейда и считал «Толкование сновидений» главной книгой своей жизни. К 1930 году Дали разработал собственный метод – «параноидально-критический». Суть его заключалась в критическом, колком, дерзком и даже скандальном отношении к традиционным ценностям. Параноидально-критический метод ставил все под сомнение, отрицал действительность. Сальвадор Дали стремился выявить состояния, подавленные сознанием. Он вдохновил Андре Бретона и Поля Элюара на симуляцию патологий, что послужило материалом для сборника «Непорочное зачатие».

В 1948 году Андре Бретон в статье «Искусство безумных, путь на свободу» привел слова философа Жозефа Ло Дука: «Публика ничего не понимает в красоте, которую до сих пор путает с красотью, шармом, приятностью. Ей неведома роль

интенсивности, ритма, меры. Искусство сумасшедших должно заронить в ней сомнение – то самое благотворное сомнение, которое откроет перед ней путь высшего и проясненного понимания»¹. Бретон подчеркнул важность новой эстетики, послужившей основой для такого явления, как ар-брют, основоположником которого был Жан Дюбюффе.

Деятельность Дюбюффе как коллекционера и исследователя творчества душевнобольных началась в 1945 году, когда он совершил трехнедельное турне по психиатрическим больницам Швейцарии. Дюбюффе был знаком с трудом Ханца Принцхорна, лично познакомился с Вальтером Моргенталером, а также художественными работами Генриха-Антон Мюллера, Адольфа Вельфли, Алоизы, Августа Наттерера, Луи Суттера и др. Дюбюффе начал собирать собственную коллекцию. В 1949 году он дал ей название – «ар-брют». Таким образом, творчество душевнобольных трансформировалось в ар-брют – изобретательное искусство, которое должно быть совершенно грубым, необработанным и спонтанным, решительно отличаться от того, что французский художник считал производными стереотипами официальной культуры. «Дюбюффе заставил нас взглянуть на всевозможные рукотворные изображения, лишённые звания «искусство», и показал нам, как мало они в этом нуждаются, в их способности говорить с нами, один на один, человеческим голосом, который в моменты свободы и тишины мы узнаем, как свой собственный»².

В 1948 году Жан Дюбюффе основал «*Compagnie de l'Art Brut*» («Общество ар-брют»), куда пригласил Андре Бретона. Поэт отмечал, что ар-брют обладает позитивным этическим смыслом: «...искусство тех, кого мы сегодня относим к катего-

¹ Гальцова Е. Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 246.

² Цит. по: MacGregor J.M. The discovery of the art of the insane. New Jersey; Princeton University Press, 1989. P. 308.

рии душевнобольных, представляет резервуар нравственного здоровья»¹. Работы душевнобольных включены в книгу Андре Бретона «Сюрреализм и живопись». Тем не менее Бретон рассматривал творчество душевнобольных как источник идей последующих сюрреалистических экспериментов, тогда как Дюбюффе оценивал эстетические характеристики. Несмотря на то, что пути Жана Дюбюффе и Андре Бретона разошлись, последний активно коллекционировал творчество душевнобольных, предметы примитивного искусства экзотических народов.

Андре Бретон и его сподвижники стали первыми, кто признал художественную ценность творчества душевнобольных. «...во впечатляющем своде сюрреалистической теории можно найти полностью последовательный и убедительный аргумент в пользу признания искусства безумных, как письменного, так и изобразительного, в рамках границ «искусства»². Сюрреализм воскресил функцию безумца в первобытном обществе, когда примитивные сообщества наделяли индивидов с нестабильным поведением особым, порой сакральным статусом, таким образом обеляя их, избавляя от клейма изгоя, трансформируя болезнь в позитивную ценность.

Список источников

1. Антология французского сюрреализма, 20-е годы. М. : ГИТИС, 1994. 390 с.
2. Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М. : ИМЛИ РАН, 2019. 348 с.
3. Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М. : Прогресс, 1986. 637 с.

¹ Гальцова Е. Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 246.

² Цит. по: MacGregor J.M. The discovery of the art of the insane. New Jersey; Princeton University Press, 1989. P. 291.

4. *Фостер Х.* Компульсивная красота. М. : Новое литературное обозрение, 2022. 316 с.
5. *Хопкинс Д.* Дадаизм и сюрреализм: очень краткое введение. М. : АСТ: Астрель, 2009. 221 с.
6. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М. : Новое лит. обозрение, 2002. 410 с.
7. *Бретон А.* Надя. URL: https://librebook.me/nadia_1/vol1/1 (дата обращения: 06.05.2023).
8. *Balakian A.* Surrealism – the road to the absolute. – New York: Noonday press, 1959. 209 p.
9. *Cardinal R., Short R. S.* Surrealism: Permanent revelation. – London: Studio Vista; New York: Dutton and co., 1970. 167 p.
10. *MacGregor J.M.* The discovery of the art of the insane. – New Jersey; Princeton University Press, 1989. 421 p.

**Творчество китайских художников
в смешанной технике в начале XXI века
(по результатам выставки «ART BEIJING 2016»)**

Поиски художественной выразительности в живописи в условиях синтеза национального и иноземного элементов, начатые в конце XX века, сегодня привели китайских художников к интенсивному использованию так называемых смешанных техник. Об этом свидетельствуют научные исследования в области искусствоведения, в том числе написанные и опубликованные на русском языке. На уровне диссертационных работ вопросов, связанных с китайским арт-процессом начала XXI столетия, в разной степени данной проблематики касались Ван Фэй в сравнении с ситуацией в России, Гуань Сино в призме развития монументальной живописи, Чжоу Госэнь в отношении скульптуры, Юань Сяодун и Дай Чуан в контексте изучения мирового художественного процесса и др. Чжан Дали в 2014 году посвятил публикацию особенностям творческих работ современных авторов Поднебесной, отмечая их склонность к совмещению разных, часто не художественных материалов¹. Чжоу Юй в 2019 году познакомил российского читателя со спецификой интеграций разных «композитных материалов» и техник исполнения как отличительной чертой произведений современных художников Китая². Следует отметить, что в китайском

¹ Чжан Д. Диалектика традиционного и современного в изобразительном искусстве Китая XXI века // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 39. С. 42–47.

² Чжоу Ю. Сочетание материалов в современном изобразительном искусстве Китая как средство творческого самовыражения художника (на примере работ «Пионер») // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. 7 /

искусствоведении существуют работы, посвященные данной проблематике, но их немного и они преимущественно рассматривают вопрос опосредованно, в контексте других¹.

Художественная жизнь современного Китая чрезвычайно насыщена различными мероприятиями, самым крупным и значимым из которых является выставочный проект «*Art Beijing*» (Арт-Пекин) Музея современного искусства китайской столицы. Впервые данная выставка-ярмарка была проведена в 2006 году. Постепенно она стала ведущим и самым популярным художественным событием в Азии. «*Art Beijing*» придерживается девиза: «Основываться на местных традициях и ориентироваться на Азию»². Проект ориентирован на потребности арт-рынка. Его создатели внимательно следят за тенденциями его развития, своевременно корректирует свою стратегию и постоянно совершенствует планирование. В свете этого каждый год содержание и тематика меняется.

2016 год стал особым в истории существования проекта. Дело в том, что разработчики мероприятия обратились к злободневной проблеме арт-процесса, связанной с целенаправленной попыткой осмыслить место восточного искусства в нем³. При этом представленный материал показал существенную роль в его формировании смешанных техник. Подобное внимание к ним вызвано тем, что художники в стране, осваивая западную живопись и графику, а также современное не классическое искусство, смелее, чем западные коллеги, ста-

под научн. ред. С.В. Анчукова, О.Л. Некрасовой-Каратеевой (г. Санкт-Петербург, 2019). СПб. : Астерион, 2019. С. 215–221.

¹ 胡毅. 回归艺术的本源. 当代艺术家. 重庆, 2017: 86. *Йи Х.* Возвращение к истокам искусства. Чунцин. Современные художники. 2017. С. 86.

² 2016艺术北京全面启动. 新浪收藏 [2016 Запуск Art Beijing в полном объеме // Sina Collection]. URL: <http://collection.sina.com.cn/yjjj/20151020/1305196123.shtml> (дата обращения: 19.06.2023)

³ 于杰. 我看 «艺术北京» [J]. 美术观察, 2016 (7): 26. *Цзе Ю.* Я вижу «Арт-Пекин» // Восприятие искусства. 2016. № 7. С. 26.

ли синтезировать техники, приемы и материалы для достижения определенных художественных задач¹. Более того, традиционная живопись Китая изначально предполагала соединение графического и живописного начала, что отчасти снимало с мастеров ограничение. Настоящая статья посвящена анализу представленного на данной выставке-ярмарке художественного материала, который ранее не был введен в оборот российской науки. Ее цель – выявления роли смешанных техник и специфики их понимания китайскими художниками начала XXI века. «*Art Beijing*» 2016 года при изучении состава представленного художественного материала, его систематизации, классификации и художественного анализа позволяет увидеть то, как и какими средствами, китайские авторы достигают воплощения своих замыслов. Кроме того, он дает возможность определить возникли ли какие-то определенные техники, характерные для стран Востока, в частности Китая. Общая выставочная площадь в тот период превышала 25 000 квадратных метров. На ней разместились четыре павильона: «Современное искусство», «Классическое искусство», «Дизайн» и «Парк», представляющий собой рекреационное пространство.

В «Классическом павильоне» были представлены Канадский музей восточного искусства в Торонто, французская и американская сеть антикварных магазинов, которые привезли на выставку-ярмарку и мебель эпохи Возрождения, и работы Энди Уорхола. Экспозиционный материал включал классические западные картины маслом, скульптуры, гравюры и т. д. Например, там были скульптуры ренессансного мастера Джамболоньи и картины О. Ренуара, написанные маслом, гравюры сюрреалиста Сальвадора Дали, выпущенные ограниченным тиражом, а также произведения А.А. Мыльникова, И.Е. Репина и др. (рис. 1).

¹ 李响. 综合材料绘画的材料美感和绘画表现 [J]. 艺术教育, 2014 (04): 47. Сян Л. Эстетика материала и выражение в живописи из композитных материалов // Художественное образование. 2014. № 04. С. 47.



Рис. 1. Фу Баоши. «Повелитель в облаке и полководец». 1954. Шелк, тушь. Poly Auction.
Источник: <https://www.artsy.net/fair/art-beijing-2016>

В павильоне «Дизайн» разработчики представили специальные проекты по арт-планированию и проектированию. Модератором стал итальянский дизайнер А. Мендини, который создал дизайн пространства с участием работ корейского художника Чан Сын Хе. Помимо него свои творения показали дизайнерские бренды и студии со всего мира, в том числе представители крупных европейских фирм, производители китайской мебели и аксессуаров, фабрики Индии, Австрии и других стран.

Павильон «Парк» – это не только рекреационная зона, но и общественный арт-проект на тему «Искусство для завтрашнего дня». Экспозиция предлагала зрителям обратить внимание на тенденцию массовизации искусства, исследование роли искусства и общественной интеграции, а также подумать об отношениях между природной средой и городом. «...для завтра» – это установка, в том числе и на экологию, и на образование, и на город. Кроме того, данное пространство расположено и устроено так, что дает возможность посетителям увидеть междисциплинарные связи и посмотреть с разных точек зрения на другие павильоны.

Ключевая концепция «Современного павильона» – это «Найти / открыть Азию», что подразумевает демонстрацию включения новых азиатских художественных образов и идей в мировой арт-процесс (рис. 2).



Рис. 2. Павильон «Современное искусство». 2016. Фотография.
Источник: <http://collection.sina.com.cn/yjjj/20151020/1305196123.shtml>

На выставке-ярмарке были представлены более 150 работ художников современного искусства. Помимо китайских авторов туда привезли произведения из США, Франции, Италии, Германии, Испании, Нидерландов, Австрии, Мексики, Украины, России, Японии, Южной Кореи, Сингапура, Индии, Таиланда, Северной Кореи, Индонезии, Гонконга, Тайваня и других стран. Там же был представлен проект «*ASIA plus*», стенды Японской ассоциации художественной фотографии, галерей в Пекине, Шанхае, Гонконге, Тайване и Японии. Со стороны Китая в проекте участвовали такие авторы, как Би Хэн, Че Фэй, Чен Вэньлин, Чэнь Чжаньхуэй, Цуй Юй, Го Цзылун, Хань Чжэньчжу, Хуан Кэй, Хуан Юлун, Ким Ши Теппей, Кристофер Гоблем, Ли Хун, Лю Фан, Лу Чжэньюань, Ма Сяовэй, Рен Цзюнь, Рен Жун, Ши Лижэнь, Тянь Е, Ван Вэй, Ван Чанмин, Вэй Чуньюй, Син

Синь, Сюй Сяонань, Е Чэн, Чжо Синь и др. Многие из них, обращаясь к живописи, применяют смешанные материалы и техники. Именно такие работы преобладали в павильоне «Современное искусство».

В картине «Вера» Лю Сяодуна при изображении добытчиков нефрита автор использовал масляную краску на холсте (рис. 3).



Рис. 3. Лю Сяодун. «Вера». 2012.

Наждачная бумага, масло. Poly Auction.

Источник: <https://www.polypm.com.cn/news/detail/3146/14>

Однако для Лю Сяодуна, писавшего работу с натуры, важно было показать свое впечатление от фактуры камней, освещенных палящим солнцем. Он как бы вдыхал тем самым жизнь в неживую материю. Если внимательно приглядеться, то можно заметить, как на светлый фон наждачной бумаги мастер кладет живые, подвижные мазки краски разного цвета, оттенка, тона. Более того, он разбрызгивает краску, стремясь за счет мелких капель на шершавом материале создать ощущение неоднородной зернистой песчаной поверхности. О месте действия в сюжете картины в своем дневнике автор писал: «Пыли

много, на холсте песок, краска как бы растушевывается на наждачной бумаге, мазок не гладкий. Пейзаж серый, настоящий серый, без цветовых тенденций, очень суровый серый»¹. Более того, художник при создании произведения применил свой излюбленный метод «переговоров» с миром. В его рамках он соединяет на полотне результаты многочисленных зарисовок с натуры, свои наблюдения, этюды, фотографический материал, чтобы воссоздать атмосферу конкретного места, что также можно расценивать как своеобразный микс из различных этапов исследования художественной формы.

В традиционной западной живописи из-за ограничений конкретных материалов рисования и методов профессионального выражения разновидности живописи имели свою внутреннюю систему, и картина, в основном, представляла собой достаточно стабильный художественный стиль. Например, различные формы гравюры имеют вполне определенный процесс изготовления в соответствии с конкретным материалом. По сравнению с этими традиционными типами смешанные техники и материалы не имеют таких строгих технических ограничений и спецификаций, поэтому они дают больше свободы для выражения. Причем производительность художника может существенно увеличиться. Например, работа Суй Кэ «Ху Баюань» представляет собой произведение, выполненное в технике уникальной печатной графики. Автор изображает верхушки густых деревьев, уходящие ввысь, с помощью штампа. Листва заполняет все изобразительное пространство. Печать позволяет Суй Кэ методично фрагмент за фрагментом заполнять бумагу новыми листьями, то разряжая, то делая гуще ее цветовой строй. От этого кроны кажутся объемными, легкими, напоминая морские волны (рис. 4).

¹ 龚非李梦霞. 艺术北京访谈 [J]. 美术文献, 2016 (4): 59. 2016 Арт-Пекин: интервью // Художественная литература. 2016. № 4. С. 59.



Рис. 4. Суй Кэ. «Ху Баюань». 2015.

Архивная пигментная печать на баритовой бумаге.

Источник: <http://www.chambersfineart.com/ch/bo-lan-hui/yi-zhu-bei-jing-2016>

Модернистская линия в искусстве Китая рубежа веков привела к открытию художниками красоты материалов, что расширило рамки эстетического поля живописи. Они стали свободными в применении материалов и, как следствие, в выражении формального языка, что еще более расширило диапазон их выбора. При этом живопись в смешанных техниках в интерпретации китайских художников продолжает соответствовать формальным правилам живописного искусства, а использование материалов и техник, их смешение в качестве средств выражения необходимы им для достижения композиционного и колористического единства. Независимо от того, какая применяется разновидность живописи, авторы выбирают подходящую форму, чтобы объединить свои мысли и эмоции. Например, Чен Сяюнь создал панно с изображениями, выполненными в духе китайской традиционной живописи, но при этом сделал их на медных листах в виде гравировки. Тем

самым, с помощью иных в сравнении с оригинальными материалами и способов нанесения рисунков он сделал имитацию, «играя» с восприятием зрителя.

Живопись, представленная в рамках указанной выставки-ярмарки, демонстрировала не только высокий уровень креативности, но и приверженность традициям. Осваивая результаты исследований западных художественных материалов, авторы в Китае все же стремятся выработать особый подход. Он заключается в том, чтобы соединить живопись маслом и тушью, старинное, связанное с менталитетом, и новое, привносимое мейнстримом. Например, в картине «Пространство джинов» автор Тан Пин экспрессивно залил холст малиновой, голубой, светло-бежевой, зеленой и черной краской разного состава, испещрил его полосами, что отдаленно напоминает пейзажи китайской живописи с «пустотами» вод и массивами холмов, возвышающимися над ними (рис. 5).



Рис. 5. Тан Пин. «Пространство джинов».

2016. Холст, масло, акрил.

Источник: <https://www.artsy.net/fair/art-beijing-2016>

Живопись Китая как форма выражения станкового искусства в основном представлена в двухмерной плоскости, что идет вразрез с требованиями инсталляций. Художники Китая стремятся преодолеть данное ограничение и нередко «выходят» за пределы двухмерности, добавляя в работы трехмерные предметы, трансформирующие изобразительную основу на плоскости. Подобный оригинальный способ предлагает Танг Менг в композиции под названием «Настоящий Тан». Он использовал большие холсты, сделав из них тетраптих. На нем автор нанес надписи краской, а также яркие брызги и смазанные участки (рис. 6). Зритель как бы «входит» в пространство работы, которая напоминает стену дома, изрисованную, казалось бы, примитивными уличными граффити.



Рис. 6. Тан Менг. «Настоящий Тан». 2015. Холст, масло.
Источник: <http://www.artbeijing.net/>

Китайские художники в рамках данной выставки показали то, что они стремятся использовать самый широкий спектр материалов и техник, не боясь соединять их. Помимо масла и акварели, акрила и туши, а также их комбинаций художники часто применяют нестандартную основу. Это не только холсты

и бумага, но и, например, металлические листы. Так, Ван Гофэн в «Воспоминании № 6» применил цифровую печать и раскрасил ее акрилом, нанеся это на алюминиевый пласт. Более того, многочисленные горизонтальные линии создают эффект водной ряби. Чен Юфань в «Производная» нанес акриловую краску на деревянную доску, чтобы изобразить разноцветный параллелепипед на глухом фоне. Излюбленной основой для китайских художников по-прежнему является шелк, но при работе с ним они всячески стремятся отойти от принципов традиционной живописи, изображая в подчеркнuto западной манере конкретные предметы, такие, например, как гигантский грибомухомор на яркозеленом градиентном фоне у Сюй Линьлинь или яркое ночное светило на глубоком черном заднике у Ту Шаохуэя в «Полете Чанъэ на Луну». Примечательно, что некоторые авторы намеренно не называли использованные материалы, ограничиваясь указанием на то, что перед зрителем «смешанная техника». Например, Чжао Бо в «Подвижном пире № 2» идет этим путем, предлагая реципиенту самостоятельно догадаться, как художник смог достичь такого выразительного эффекта при изображении салюта.

После 2016 года выставка-ярмарка «*Art Beijing*» продолжила придерживаться своей концепции, и благодаря постоянной интеграции различных регионов и новых художественных ресурсов она по-прежнему способствует развитию китайского рынка искусства. Она стала мостом для культурных обменов внутри страны и за ее пределами. Создатели по-прежнему стремятся представить китайское искусство иностранным коллекционерам и в то же время показать иноземное на китайском арт-рынке. Представляемый на выставке материал даже в рамках одного мероприятия 2016 года демонстрирует то, что композитные материалы и смешанные техники воспринимаются китайцами как новая форма языкового выражения и пользуются большой популярностью у художников. Суть та-

кой живописи заключается в том, чтобы выразить внутренний смысл произведения через различные материалы. Обращает на себя внимание то, что данные приемы применяются авторами и в рамках абстрактного искусства, и различных течений современного искусства, а также в контексте вполне реалистических образов.

Список источников

1. Чжан Д. Диалектика традиционного и современного в изобразительном искусстве Китая XXI века // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 39. С. 42–47.

2. Чжоу Ю. Сочетание материалов в современном изобразительном искусстве Китая как средство творческого самовыражения художника (на примере работ «Пионер») // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. 7 / под научн. ред. С.В. Анчукова, О.Л. Некрасовой-Каратеевой (г. Санкт-Петербург, 2019). СПб. : Астерион, 2019. С. 215–221.

3. 2016 艺术北京全面启动. 新浪收藏. 2016 Запуск Art Beijing в полном объеме // Sina Collection. URL: <http://collection.sina.com.cn/yjjj/20151020/1305196123.shtml> (дата обращения: 19.06.2023).

4. 于杰. 我看 «艺术北京» [J]. 美术观察, 2016 (7): 26. Цзе Ю. Я вижу «Арт-Пекин» // Восприятие искусства. 2016. № 7. С. 26.

5. 李响. 综合材料绘画的材料美感和绘画表现 [J]. 艺术教育, 2014 (04): 45–47. Сян Л. Эстетика материала и выражение в живописи из композитных материалов // Художественное образование. 2014. № 04. С. 45–47.

6. 胡毅. 回归艺术的本源. 当代艺术家. 重庆, 2017: 84–89. Йи Х. Возвращение к истокам искусства. Чунцин. Современные художники. 2017. С. 84–89.

7. 龚非李梦霞. 艺术北京访谈 [J]. 美术文献, 2016 (4): 58–63. 2016 Арт-Пекин: интервью // Художественная литература. 2016. № 4. С. 58–63.

**Образы человека труда в произведениях
интерьерной фарфоровой пластики СССР и КНР
1950–1960-х годов**

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что Россия и Китай являются одними из лидирующих стран по качеству и количеству производства фарфоровых изделий для самых разных человеческих нужд. Технологии изготовления фарфоровых произведений, процесс их художественной обрисовки, запатентованные российскими и китайскими мастерами, прославились буквально на весь мир и до сих пор пользуются широким признанием¹. Глядя на тарелку с росписью или декоративную статуэтку, человек, разбирающийся в художественном искусстве, сразу сможет понять, в какое время и в рамках какой национальной культуры она была изготовлена.

Периодом настоящего художественного расцвета искусства изготовления фарфорового пластика в обеих странах стало время 1950–1960-х годов. Этот исторический этап стал эпохой кардинальных перемен и общественных трансформаций, как в СССР, так и в недавно созданном КНР². Именно поэтому среди ученых и исследователей из разных научных областей возникает повышенный интерес к изучению предметов совет-

¹ Курбатова М.М. Китайский фарфор. Наследие тысячелетий // Наука, образование и культура. 2017. № 1–16. С. 72–74; Насонова, И.С., Насонов С.М. Советский фарфор: Каталог. М. : Среди коллекционеров, 2010. 364 с.

² Астраханцева Т.Л. Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в художественной эволюции стиля: дис. ... доктора исторических наук: 17.00.04. М. , 2014. 430 с.; Богачихин М.М. Керамика Китая. История, легенды, секреты. М., 1998. 386 с.

ского и китайского искусства и творчества периода 1950–1960-х годов.

В рамках настоящей статьи ставится следующая *цель*: проведение сравнительно-сопоставительного анализа воплощения образа человека труда в произведениях интерьерной фарфоровой пластики СССР и КНР периода 1950–1960-х годов.

Задачи исследования: во-первых, раскрыть характерные исторические особенности развития искусства интерьерной фарфоровой пластики в СССР и КНР в период 1950–1960-х годов; во-вторых, осуществить подбор наиболее известных фарфоровых декоративных статуэток советских и китайских мастеров исследуемого периода, в которых находит свое воплощение образ человека труда; в-третьих, провести-сравнительно сопоставительный анализ по выявлению сходств и национально-колоритных отличий изображения человека труда на фарфоровых изделиях СССР и КНР 1950–1960-х годов.

До сегодняшнего дня данный вопрос все еще остается нераскрытым и ранее не выдвигался в качестве цели ни в одном другом исследовании, что, собственно, и обуславливает актуальность нашего обращения к заявленной проблеме.

Методы исследования: культурно-исторический метод, сравнительно-сопоставительный художественный анализ; художественно-стилистический анализ фарфоровых произведений; обширный анализ изобразительных источников.

Теоретической базой исследования послужили исторические материалы и исследования советских и китайских ученых в области развития фарфорового искусства XX века; художественные источники по изображению предметов искусства советского и китайского фарфора 1950–1960-х годов.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы статьи могут найти свое применение в дальнейшей научной, музейной и педагогической деятельности. Отдельные положения настоящей статьи могут быть задей-

ствованы в практике организации тематических выставок и лекционных циклов.

Указанный период уникален, так как в его границах был сформирован обширный круг сюжетов и приемов художественной выразительности, ставших впоследствии характерными для интерьерной тиражной пластики. Это касалось и советской, и китайской фарфоровой промышленности. Причем источником вдохновения была повседневная жизнь и культура жителей стран, их быт и трудовые будни¹. Такие изделия становились обязательным элементом интерьера и в то же время формировали представление о современном человеке². Многие приемы, которыми пользовались мастера двух стран, совпадают, что свидетельствует о существующих обменах между ними. В то же время они демонстрируют и определенное своеобразие, в том числе на уровне прочтения одних и тех же тем.

Крестьянская тема в фарфоровой пластике 1950–1960-х годов

Одним из самых первых фарфоровых изделий, изготовленном в СССР с изображением человека труда, была статуэтка под названием «Пастушок». Ее автором является советский художник П.В. Сорокин. Она была создана в технике надглазурной росписи на Дулевском фарфоровом заводе. Мастер изобразил мальчика-пастуха, который мирно пасет скот (рис. 1). Автор надел на него светло-желтую курточку, серый картуз и приглушенно бежевого тона брюки. Ярким пятном выделяются

¹ *Астраханцева Т.Л.* Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в художественной эволюции стиля: дис. ... доктора исторических наук: 17.00.04. Москва, 2014. 430 с.

² *Сапанжа О.С., Баландина Н.А.* Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950–1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Новое искусствознание. 2019. № 3. С. 64–70.



Рис. 1. П.В. Сорокин. «Пастушок». Фарфор. 1951.
Дулевский фарфоровый завод, СССР

черные глянцевые сапоги. Правая ножка для придания устойчивости выдвинута вперед. Она контрастно выделяется на круглом плинте мятно-зеленого цвета. На перевязи у героя висит золоченный рожок, звучанием которого он скрашивает свой досуг и подгоняет животных. Образ пастушка напоминает пасторальные картинки прошлого, но в нем сильно выражается влияние современности, например, в одежде. Возникновение подобных изделий непосредственно связано со вниманием советского государства к жизни крестьян, желанием их позиционировать перед обществом в самом позитивном свете.

В те же годы в КНР также средствами искусства воспевались образы крестьянства. По всей стране, как и немногим ранее в СССР, стали создаваться коммуны, которые занимались выращиванием сельскохозяйственных культур и животных. Постепенно формировалась общая «сельская народная коммуна» как единая политическая и социальная организация,

объединяющая людей со всей страны. В итоге в различных видах творческой деятельности стали возникать образы, которые показывали труд крестьян в максимально положительном ключе, как эстетически приятное и достаточно легкое занятие. Так, в фарфоровой пластике появились изображения пастухов и пастушек. Например, мастер Чжу Синьбао изобразил пастушку с ягненком на руках (рис. 2). Ее длинное платье окрашено в алый цвет, который удачно подчеркивает белизну шерсти овечки и ягненка. Плинт тяжелый, темно-коричневого цвета с фактурными бороздами, показывающими вспаханную землю. Композиция, выполненная китайским фарфористом, близка по своему художественному решению работе советского коллеги. В то же время Чжу Синьбао изображает фигуру более изящной в красивом развороте и выбирает контрастные сочетания, характерные для культуры Китая.



Рис. 2. Чжу Синьбао. «Ягнята на ферме». Фарфор. 1960-е. Творческая группа Цзиндэчжэньского фарфорового завода скульптур, КНР

В статуэтке «Птичница», исполненной мастером Е.И. Гатиловой, изображена молодая крестьянка (рис. 3). Она исполнена примерно в той же цветовой гамме, что и пастушки эпохи рококо – нежной золотисто-голубой гамме. Стройная фигура девушки обладает округлыми формами, что усиливает ощущение мягкости и легкости. Правда, поза ее отражает небольшую долю усилия, которое предпринимает героиня, чтобы донести ведро с зерном до кормушки на птичьем дворе. Руки кажутся несколько длинными, слегка расставлены в стороны. Основная масса сосредоточена слева внизу, там, где расположены белоснежные курочки. Автор несколькими красными пятнами помечает их гребешки и губы птичницы. Аналогично выглядит героиня статуэтки «Телятница» в исполнении Л.П. Азаровой (1950–1960-е, Турыгинский фарфоровый завод кооперативной артели «Художественная керамика», Гжель, СССР). Работница присела на колени, чтобы накормить белоснежного теленка. Мастер также предпочитает белый цвет, слегка подкрашивая скульптуру голубым и золотистым.



Рис. 3. Е. И. Гатилова. «Птичница». Фарфор.1959.
Дулевский фарфоровый завод, СССР

Статуэтка, исполненная Лю Земянь, отражает характерную для китайской фарфоровой пластики тягу к динамичности в виде сложных ракурсов и поворотов (рис. 4). Если советские мастера подчеркивают безмятежность работы своих героев, то китайские, напротив, подчеркивают ее интенсивность. Это происходит и посредством цвета, более насыщенного и контрастного, чем у коллег из СССР. Автор демонстрирует внимание к деталям, так как учитывает специфику робы, которую носили в то время работники ферм. Более того, герой облачен в гимнастерку, что свидетельствует о его участии в недавних войнах и освободительной борьбе. Образ сильного и крепкого мужчины, основательно стоящего на массивном плинте, широко раскинувшему руки, констатирует с небольшими розовыми поросятами с покатыми боками.



Рис. 4. Лю Земянь. «Заводчик». Фарфор. 1960-е. Институт керамики Министерства легкой промышленности, КНР

Молочное животноводство в 1950-е годы было необычайно развито в КНР. Его поддержка осуществлялась на самом

высоком государственном уровне. Результатом явилась целая галерея девушек-молочниц¹. Они существенно отличались от спокойных и величавых бело-голубых образов в исполнении советских художников. Это более крепкие девушки и женщины в простой, совсем неизящной одежде. Рядом зачастую, как и в «Молочнице» Лю Земяня, стоит корова (рис. 5).



Рис. 5. Лю Земянь. «Молочница». Фарфор. 1960-е. Институт керамики Министерства легкой промышленности, КНР

И это вовсе не тонконогий теленок, а взрослое и большое животное. Его тучность и массивность подчеркивает наличие большого количества молока, здоровье и жизненную силу. В рассматриваемой работе доярка даже облокотилась на корову-кормилицу, положила правую руку на ее холку. Этот жест призван успокоить животное, что необходимо перед дойкой. Он

¹ 张琳. 民国时期景德镇瓷业的发展及其意义 – 景德镇. 景德镇陶瓷学院, 2014: 74. Чжан Линь. Развитие и значение фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня в период Китайской Республики. Цзиндэчжэнь: Цзиндэчжэньский институт керамики, 2014. С. 51.

также выражает гордость и удовлетворение девушки от своей работы. Обращает на себя внимание и характерное сочетание цветов, достаточно массивные формы, простые и грубоватые.

*Образ рабочего в фарфоровой пластике
1950–1960-х годов*

Для советского и китайского искусства указанного периода была характерна героизация представителей рабочего класса. Как отмечает В. Боннелл, «большевики столкнулись с задачей не только утвердить героический статус и роль рабочего, но также представить новый образ героя-рабочего широким слоям населения»¹. Подобные образы были непосредственно связаны с семиотикой пропаганды «строительства нового мира». Причем в этот процесс включались буквально все – и стар, и млад. В свете этого в статуарной пластике, рассчитанной на помещения в домах людей, в семье, часто фигурировали образы детей-рабочих. Причем в связи с активной электрификацией в России, и Китая в искусстве начинают утверждаться образы представителей профессий, связанных с электричеством. Так, скульптор К.В. Попова очень лаконично, просто, с большим юмором выполнила фигурку уверенно шагающего в «большую жизнь» юного монтера (рис. 6). Ее произведения, обладающие самобытным индивидуальным художественным почерком, являются результатом тонкого и глубокого наблюдения за натурой. Стоит отметить, что в отличие от работ с изображением работников-крестьян в изделиях данной тематики преобладают более темные цвета, но показанные в контрасте с не покрытым краской фарфором. Китайские мастера же тяготели к изображению взрослых героев, сильных и крепких, порой эмансипированных женщин².

¹ Боннелл В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / ред. П.В. Романов, Е.Р. Ярская-Смирнова. М. : ЦСПГИ, 2009. С. 185.

² Богачихин М.М. Керамика Китая. История, легенды, секреты. М., 1998. С. 6.



Рис. 6. К.В. Попова. Статуэтка «Юный электрик». Фарфор. 1950-е. Дмитровский фарфоровый завод в Вербилках, СССР

Например, в статуэтке «Женщина-электрик» показана девушка, которая взбирается наверх, неся на плече моток проводов (рис. 7). Цветовая гамма здесь опять более насыщенная. Автор стремится покрыть цветной глазурью всю поверхность скульптуры.



Рис. 7. «Женщина-электрик». Фарфор. 1960-е. Фабрика художественной керамики Шиван, КНР

*Образы женщин-тружениц в фарфоровой пластике
1950–1960-х годов*

В советской России и Новом Китае женщины активно включались в рабочий процесс, тем самым кардинально менялись их социальные роли. Что непосредственно влияло на способы их изображения и в фарфоровой статуарной пластике. Например, изображение работниц сельского хозяйства не вносило кардинально новых художественных решений. Женщины издавна занимались этим. И советские, и китайские мастера изображали таких героинь максимально здоровыми, крепкими и довольными своей жизнью. Обязательными атрибутами были пышные снопы пшеницы или риса, обилие плодов, наличие животных, льнущих к своим хозяйкам. Так, З. Улсте и С.Б. Велихова изобразили в своих произведениях именно таких работниц (рис. 8, 9).



Рис. 8. З. Улсте. «Колхозница со снопом (Жница)». Фарфор. 1940–1950-е. Артель керамики, СССР



Рис. 9. С.Б. Велихова. «Девушка со снопом (Колхозница)». Фарфор. 1950-е. ЛФЗ, СССР

Стоит обратить внимание на вновь проявляющуюся любовь советских авторов к цвету самого фарфора и желание его подчеркнуть посредством ярких цветовых пятен, в данном случае красных и желтых. Эти цвета связаны с теплом, солнцем, плодородием земли, готовой накормить весь народ. При этом мастера избегают возможности сделать своих героинь более изящными, напротив, они подчеркивают их дородность. Китайские коллеги, как отмечалось выше, также активно изображали подобные образы в похожем ключе.

К поиску совершенно новых средств художественного воплощения и советских, и китайских фарфористов обязывали образы, связанные с ранее не характерными для женщин профессиями¹, например, доктора. В Китае женщины-врачи появились только в середине «культурной революции», в 1960-х годах. Так, в статуэтке «Босоногий доктор» мастер из Китая изобразил совершенно уникальное для страны явление. Нехватка медицинского персонала привела к тому, что в провинциях обязанности врачей выполнял медицинский персонал, наделенный определенной степенью необходимых знаний и способностей, который не имел конкретного места для приема пациентов. Такие «босоногие врачи» ходили по домам своих пациентов, отчитываясь перед местными поликлиниками. Их появление во многом решило проблему нехватки медицинской помощи и лекарств в обширных сельских районах Китая, а также внесло большой вклад в популяризацию гигиены. Преимущественно такими докторами становились жительницы поселков и городков. В фарфоровой скульптуре как раз и изображен такой доктор, одетая в оранжевую цветочную блузку и синие брюки. Она держит аптечку в сумке на правом плече и шляпу в левой руке (рис. 10).

¹ 顾灵烟. 中华人民共和国景德镇陶瓷艺术发展复兴研究 (1949–1965). 景德镇: 景德镇陶瓷学院, 2016: 60. Гу Линьянь. Исследование возрождения развития цзиндэжэньского керамического искусства КНР (1949–1965). Цзиндэжэнь: Цзиндэжэньский институт керамики, 2016. С. 18.



Рис. 10. «Босоногий доктор». Фарфор. 1960-е.
Научно-исследовательский институт керамики
при Министерстве легкой промышленности, Цзиндэчжэнь, КНР

В 1960-х годах женщины были активны во всех сферах общественной жизни, многие нарушили традиционные табу и перешли в профессии, которые долгое время были монополией мужчин. В свете этого в Китае появился термин «железная женщина», под которым подразумевалась женщина с твердым и сильным характером, что было противоположно поведению китайских женщин в предыдущие эпохи. Именно такой образ и предстает в характерной скульптуре из фарфора, на котором изображена женщина-разнорабочий с улыбкой на лице, одетая в фиолетовое пальто в цветочек, синие брюки и в одной руке держащая молот (рис. 11).

После 1949 года эмансипация женщин под руководством Коммунистической партии Китая расширила их участие в общественном производстве, изменила оценку их возможностей и частично затронула традиционное гендерное разделение



Рис. 11. «Железная женщина». Фарфор. 1960-е.

Научно-исследовательский институт керамики при
Министерстве легкой промышленности, Цзиндэчжэнь, КНР

труда между мужчинами и женщинами, что было поддержано и художественными средствами, которые утверждали новый статус женщин. Аналогичные процессы происходили и в советской России.

Заключение

В изображении рабочих в китайских и советских фарфоровых скульптурах есть много схожих тем – это образы пастухов, животноводов, электриков, кузнецов, сталеваров, шахтеров и т. д. Однако в связи с различными эстетическими и культурными представлениями техника и приемы изображения, а также стиль одежды и атрибутика персонажей в работах китайских и советских фарфористов отличаются. В творчестве советских мастеров заметно влияние традиций прошлого, ма-

стерство скульптурного построения, гармония форм, тяготение к спокойным состояниям, что выражается в позах, движениях, мимике, цвете. Им нравится сочетание ярких пятен с белоснежным фарфором, умеренная цветовая гамма. Китайские мастера, обращаясь к похожим сюжетам, демонстрировали желание изображать своих героев более мощными, крепкими и довольными своей профессией. Их лица излучают улыбку, а фигуры, как правило, показаны в движении или готовящимися сделать шаг или поворот. Колорит также более насыщенный, смелый. Глазури покрывают поверхность статуэтки, редко показывая белизну самого фарфора. Очевидно, что различные художественные решения были продиктованы разными предпочтениями потенциальных покупателей подобных изделий и рассчитаны на массовое производство. Общее в подобных произведениях интерьерной фарфоровой пластики СССР и КНР периода 1950–1960-х годов позволяет сделать вывод о том, что человек отражался в них, как величественный и прекрасный, обладающий уникальным трудовым талантом.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы видятся в более детальном сравнительно-сопоставительном изучении художественной стилистики и техники воплощения образа человека труда в произведениях фарфоровой пластики СССР и КНР 1950–1960-х годов.

Список источников

1. *Астраханцева Т.Л.* Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в художественной эволюции стиля: дис. ... доктора исторических наук: 17.00.04. М., 2014. 430 с.

2. *Богачихин М.М.* Керамика Китая. История, легенды, секреты. Москва, 1998. 386 с.

3. *Боннелл В.* Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости

при социализме / ред. П.В. Романов, Е.Р. Ярская-Смирнова. М. : ЦСПГИ, 2009. 444 с.

4. Курбатова М.М. Китайский фарфор. Наследие тысячелетий // Наука, образование и культура. 2017. № 1–16. С. 72–74.

5. Насонова И.С., Насонов С.М. Советский фарфор: каталог. М. : Среди коллекционеров, 2010. 364 с.

6. Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Новое искусствоведение. 2019. № 3. С. 64–70.

7. 顾灵烟. 中华人民共和国景德镇陶瓷艺术发展复兴研究 (1949–1965). 景德镇 : 景德镇陶瓷学院, 2016: 60. Гу Линьянь. Исследование возрождения развития цзиндэчжэньского керамического искусства КНР (1949–1965). Цзиндэчжэнь : Цзиндэчжэньский институт керамики, 2016. 60 с.

8. 张琳. 民国时期景德镇瓷业的发展及其意义 – 景德镇. 景德镇陶瓷学院, 2014: 74. Чжан Линь. Развитие и значение фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня в период Китайской Республики. Цзиндэчжэнь: Цзиндэчжэньский институт керамики, 2014. 74 с.

Складная ширма как сфера пересечения различных видов декоративно-прикладного искусства Китая

В современной науке существует многообразие подходов к изучению и интерпретации ширмы, как мебели, произведения искусства, предмета интерьера и т. д. В этой связи нельзя не согласиться с заключением исследователей Ян Цзымо и Л.Г. Дьячковой¹, которые связывают суть явления ширмы с ее функциональным разнообразием как предмета, структурирующего и украшающего интерьер, выражающего религиозные представления или визуализирующего фольклорный нарратив. Соответственно, специфика ширмы связана с ее дуалистической природой: ширма одновременно выражает утилитарное и эстетическое начала.

В истории китайского декоративно-прикладного искусства создание ширмы сыграло значительную роль, являясь стимулом для развития творческого начала и средств выразительности. Этот феномен обусловлен спецификой ширмы не только как предмета интерьера, но и предмета роскоши, произведения искусства, источника эстетического переживания и рефлексии, средства творческого самовыражения. В обыденном предмете интерьера китайцы видели способ оказывать вдохновляющее воздействие на творчество и поэтическое воображение. В связи с этим ширма испытала большое влияние и обнаруживает тесные связи со многими сферами китайского искусства в целом: скульптурой, живописью, поэзией. Стремле-

¹ Ян Цзымо, Дьячкова Л.Г. Традиционная китайская ширма как исторический источник и концептуальный объект // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2022. Т. 1. С. 485–490.

ние китайцев развивать эстетическую сторону ширмы и интегрировать ее в область изобразительного искусства дало стимул творческим экспериментам в сфере адаптации и развития технических средств декоративно-прикладного искусства, которое использовалось в создании ширмы под влиянием живописи и скульптуры.

В современной науке уже накоплен определенный опыт исследования ширмы. Широкий круг научной литературы посвящен рассмотрению этого предмета в историко-искусствоведческом ключе. Труды таких исследователей, как В.И. Иванченко, Н.В. Мартынова¹, О.А. Казачкова, А.Р. Оганесян², Е.В. Орлова, Н.А. Романова³, Л.Г. Дьячкова, Ян Цзымо⁴, посвящены реконструкции тех или иных этапов исторической трансформации ширмы и рассмотрению этого явления в контексте современного интерьера. В китайском искусствоведении (Ван Цзяи, Ма Цян⁵,

¹ Иванченко В.И., Мартынова Н.В. История ширмы и творческий процесс ее создания для современного интерьера // Непрерывное профессиональное художественное образование в условиях диалога культур: современные подходы и перспективы развития. Хабаровск : Тихоокеанский государственный университет, 2015. С. 130–136.

² Казачкова О.А., Оганесян А.Р. Ширмы как объект интерьера: историко-искусствоведческий анализ // Инновационные технологии в электронике и приборостроении: сборник докладов Российской научно-технической конференции с международным участием Физико-технологического института РТУ МИРЭА. М. : МИРЭА – Российский технологический университет, 2020. С. 435–439.

³ Орлова Е.В., Романова Н.А. Из истории ширмы // Дизайн и производство мебели. 2008. № 3. С. 60–69.

⁴ Ян Цзымо, Дьячкова Л.Г. Традиционная китайская ширма как исторический источник и концептуальный объект // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск : Тихоокеанский государственный университет, 2022. Т. 1. С. 485–490.

⁵ 王佳宜, 马强.中国古代文人群体视角的屏风色彩认同研究.艺苑.2018年(04): 62–64.

Ван Цзяи, Ма Цян. Исследование колористических особенностей ширмы с точки зрения древнекитайских групп ученых-интеллектуалов вэньжэнь // Мир литературы и искусства. 2018. № 4. С. 62–64.

Ло Венхуа¹, У Хунг²) в большей степени реализуется задача описания древних памятников и имеющихся коллекций, установления характера соотношения ширмы с другими сферами искусства – живописью, каллиграфией, поэзией. Научная теория обнаруживает тот факт, что задача выявления специфики этого предмета представляет значительную сложность, обусловленную вышеупомянутым функциональным разнообразием ширмы. На наш взгляд, особенно плодотворным в целях прояснения данного вопроса можно считать изучение синтезирующего качества ширмы как пространства, обеспечивающего условия для взаимодействия различных видов декоративно-прикладного искусства. Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы путем анализа отдельных предметов выявить характерные особенности китайской ширмы путем установления ее пересечений со сферой декоративно-прикладного искусства. Для реализации данной цели используется сочетание формального и иконологического методов, которые призваны создать достоверное представление о рассматриваемых в исследовании произведениях искусства, выявить их содержательные и формальные признаки. Сравнительно-типологический метод позволяет систематизировать рассматриваемые произведения и выявить их типические черты.

Складная китайская ширма является во многом производной от простой однопанельной ширмы. Сложные конструкции часто обнаруживали тот же дизайн, например, соединение резных деревянных панелей со вставками из нефрита, фарфора или в эмали клуазоне. В то же время складная ширма отличалась особой спецификой, связанной с характером ее применения, конструктивными особенностями. Это обусловило ее неповторимое своеобразие как средства художественной выразительности.

¹ 罗文华. 鉴藏屏风. 天津美术出版社, 2006年. *Ло Венхуа*. Экран признательности. Тяньцзинь: Изд-во Тяньцзинь Файнс Артс, 2006. 108 с.

² 巫鸿. 重屏. 上海人民出版社, 2009年. *У Хунг*. Ширма. Шанхай: Шанхайский народный издательский дом, 2009. 265 с.

На рис. 1 представлено довольно маленькое для складной ширмы изделие. Работа XIX века размером всего лишь 18×7,5 см. Каждая из четырех створок с лицевой стороны имеет вставку из фарфора, расписанную в стиле традиционной пейзажной живописи шань-шуй. Несмотря на деревянную рамку без резьбы, разделяющую изображения, они производят впечатление органичного единства.



Рис. 1. Ширма с полихромными глазурованными фарфоровыми вставками, расписанными в стиле традиционной пейзажной живописи шань-шуй. XIX век. 18×7,5 см. Дерево, фарфор.
Аукционный дом «Cambi»

Приведенный пример довольно уникален. Настольные ширмы такого формата в виде многостворчатых конструкций встречаются не так часто. Все же основная часть складных ширм в Китае имела сравнительно большой размер, благодаря чему в некоторых случаях приобретала значительную монументальность. Одним из примеров является шестипанельная ширма из коллекции галереи Мейфэр (рис. 2).

Массивное изделие размером 183×243×2,5 см выполнено в черном цвете. Соединенные петлями панели ширмы можно складывать и регулировать по мере необходимости. Изделие замысловато украшено с обеих сторон, поверхность богатая,



Рис. 2. Шестипанельная лакированная ширма. Начало XX века. 183×243×2,5 см. Позолота, твердый камень, лак, полудрагоценные камни. Галерея Мейфэр. 16650. Лицевая сторона

блестящая. Каждая передняя панель состоит из трех вертикальных секций. Круглая секция находится в самом верху, под ней располагается длинная и тонкая прямоугольная секция, а внизу находится последняя квадратная секция. Три секции украшены инкрустацией из различных камней. Используя полудрагоценные камни, мастер наполнил поверхность центральных частей панелей натюрмортами с цветами, вазами и другими предметами. Верхние круглые секции обнаруживают изящные изображения журавлей в различных позах и положениях. В изготовлении этого предмета использовался весь спектр китайских твердых камней различных цветов и оттенков. Это придает изделию удивительную яркость. Большинство твердых камней имеют нежные пастельные оттенки и демонстрируют потрясающие естественные природные полосы. Фронтальные секции дополнительно украшены закручивающейся позолоченной каймой. Обратная сторона ширмы также

состоит из трех секций (с двумя секциями квадратной формы по обе стороны от центральной прямоугольной секции), украшенных позолоченными листовыми узорами и завитками в более приглушенной, тонкой, но столь же элегантной манере.

Другой монументальный экспонат из коллекции галереи представляет собой четырехсекционную складную ширму, изготовленную из красного дерева и нефрита (рис. 3).

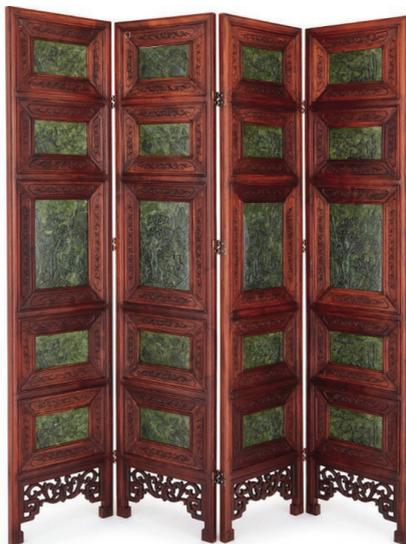


Рис. 3. Четырехпанельная нефритовая ширма. XX век.
190×175×3 см. Красное дерево (*hongmu*), нефрит.
Галерея Мейфэр. 16271

Глубокий зеленый оттенок камня великолепно сочетается с богатыми тонами древесины хунму. Каждая панель делится на пять прямоугольных нефритовых секций. Деревянные рамы, охватывающие каждое полотно из нефрита, покрыты резьбой с закрученными листовыми мотивами, формы которых соответствуют ажурной прорези, украшающей нижнюю часть ширмы, имитирующую подставку с ножками. Нефритовые вставки по всему экрану украшены красивой исключительно тонкой резьбой. Центральные большие секции обнаруживают карти-

ны традиционной китайской пейзажной живописи. Помимо деревьев, гор и рек в картинах присутствуют изображения животных и людей. Обрамляющие секции, существенно меньшего размера по сравнению с центральными, украшены резьбой с изображениями в жанре «цветы и птицы».

Многие складные ширмы являются превосходными образцами работы китайских мастеров с лаком. Самые ранние сведения о китайском лаковом искусстве в Европе появляются примерно в конце XVI века, когда вместе с ввозом импортных изделий из стран Востока коллекции европейских аристократов пополняются лаковыми изделиями. В действительности понастоящему Европа открыла для себя китайское лаковое искусство лишь к концу XVII века, когда голландские и британские торговые компании наладили регулярный бизнес по импорту и экспорту лака. Огромный спрос стимулировало растущее количество импорта ширм и шкафов, богато украшенной позолоченной лакированной мебели из торговых центров Южного Китая. Эти предметы неизменно высоко ценились за сам материал, прочный, твердый, за его блеск и экзотический декор.

Большой интерес в исследовании феномена ширмы представляет пересечение искусства создания этого предмета интерьера с лаковым искусством. В качестве примера можно рассмотреть трехстворчатую деревянную ширму периода Цяньлун (1736–1795) династии Цин (инвентарный номер 71.233, Всемирный музей Вены). Ширма имеет внушительные размеры (330×260 см). На лицевой стороне присутствует резной лак, наложенный желтыми, зелеными и красными слоями, на обратной стороне выполнена роспись золотом по черному лаку. Первоначально ширма размещалась в Императорском Охотничьем дворце, который расположен примерно в десяти километрах от Пекина. С 1902 года по настоящее время предмет находится в коллекции Всемирного музея Вены (бывший Музей этнологии в Вене), эта ширма считается одним из самых

изысканных предметов мебели в коллекции музея. Изначально ширма использовалась вместе с тронем (№ W.399:1), который является центральным экспонатом китайской коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне.

Резной лак на передней части ширмы изображает фестиваль Пань Тао. Это праздник, на который королева-мать Запада или Владычица Запада Си-ван-му приглашает всех бессмертных в то время, когда персики – плоды бессмертия – достигают зрелости, спустя 3000 лет после цветения. Банкет с персиками проходит в саду и на террасах дворца Си-ван-му, образ владычицы, окруженной своими служанками, изображен в центре ширмы. Также показаны разные группы бессмертных и божеств даосского пантеона, таких, как знаменитые Восемь Бессмертных, присутствующие на верхней террасе, монах Шида со своей метлой, едущий на трехлапой жабе, и настоятель Фэньган, сидящий на спине тигра. На боковых панелях ширмы также изображены пейзажи с несколькими фигурами, это три мудреца, играющие в китайскую игру *вэйци*, с одной стороны, и Ма-гу, богиня долголетия, с другой. Эта искусно вырезанная по лаку сцена перекликается с нарисованными на обратной стороне экрана изображениями персиков, летучих мышей, журавлей, волн, камней и облаков, которые выражают надежду на удачу и долголетие. Лак на лицевой стороне состоит из нескольких слоев: используются желтый, зеленый и красный лак на основе слоя серого грунта. Резьба по лаку производилась частичным снятием одиночных, еще слегка мягких слоев.

Отдельные части ширмы соединяются системой врезных и шиповых соединений. Помимо большой центральной панели и двух боковых имеется цоколь, состоящая из трех частей, трех верхних частей, опирающихся на основные панели, и двух небольших декоративных элементов по бокам. Основание изготовлено из древесины хвойных пород, панели и верхние части состоят из внешней рамы, которая удерживает внутреннюю

панель с помощью железных гвоздей и дюбелей. На панели был нанесен довольно грубый и толстый слой серого грунта, в котором присутствуют текстильные волокна. В некоторых местах (например, на открытых углах и в местах стыков) под лак была положена ткань. На лицевую сторону ширмы было нанесено множество слоев светло-коричневого (изначально желтого) лака, за которыми последовал слой темно-коричневого (изначально зеленого) лака и, наконец, слой красного лака. Общая толщина всех слоев лака, которых насчитывается около 50, составляет около 4 мм.

В процессе изготовления слои подвергались резьбе, в результате чего появился рельефный рисунок. Задняя сторона ширмы в основном покрыта лаком черного цвета и украшена узором из золота разных оттенков, выполненным путем сочетания очень мелкой россыпи золотого песка и сусального золота. Рамки задних граней покрыты красным лаком поверх черного и украшены росписью в черно-желтых тонах.

На рис. 4 представлена великолепная резная четырехпанельная ширма, образец искусства XIX века. Главное украшение состоит из серии удивительно сложных и замысловатых сцен с птицами и цветами, инкрустированных перламутром. В двух сценах слева маленькие птицы спасаются бегством перед парой величественных мифических хищных птиц. Все четыре композиции обнаруживают приятный контраст белых и металлических тонов перламутра с богатым черным фоном. Каждая сцена обрамлена рамкой из красного лака, а внешняя конструкция состоит из четырех деревянных рамных панелей с ажурной резьбой, покрытых черным лаком. Здесь мы снова видим парящих птиц и цветы.

Отдельный интерес представляет большая ширма XIX века в коллекции музея Метрополитен (рис. 5). Восьмипанельное изделие 213,7×375,9 см посвящено празднованию дня рождения Го Цзыи (697–781), одного из самых известных полководцев



Рис. 4. Четырехпанельная деревянная лакированная ширма с перламутром. Конец XIX века. 176×230×2,5 см. Дерево, лак, перламутр. Галерея Мейфэр. 013082



Рис. 5. Восьмипанельная лакированная ширма, посвященная празднованию дня рождения генерала Го Цзыи (697–781). Династия Цин, XIX век. Дерево, золото, красный и черный лак. 213,7×375,9 см. Музей Метрополитен. 1971.74a–h. Лицевая сторона

в истории Китая. Это посвящение прослеживается в декоре ширмы. Так, например, круглые секции в нижней части панелей изображают сцены с играющими детьми, символизирующими долголетие и добрые пожелания. Основная часть панелей образует единое художественное пространство, соединяясь в одну монументальную картину, посвященную будням дворцовой жизни. Каллиграфия присутствует как на лицевой стороне, так и на обратной. Именно текст заполняет обратную сторону больших секций на панелях. Нижние секции на обратной стороне имеют в отличие от лицевой прямоугольную форму. Здесь фигурируют натюрморты. В этом произведении великолепно обыграны игра цвета. В первую очередь бросается в глаза контраст между обеими сторонами, покрытыми красным и черным лаком. Каллиграфия смотрится богато благодаря использованию золота на черном фоне.

Этот прием становится основой художественного образа в другой великолепной работе неизвестного китайского мастера. Восьмипанельная складная ширма династии Цин входит в собрание музея провинции Гуандун (рис. 6).



Рис. 6. Восьмипанельная лакированная ширма, расписанная золотом. Династия Цин. Дерево, золото, черный лак. 215×448 см. Музей провинции Гуандун. Лицевая сторона

Черный лаковый экран высотой 215 см и шириной 448 см представляет собой деревянную конструкцию, покрытую черным лаком и расписанную золотом. Изделие также не имеет визуально внутренних рамок. Огромная картина, облаченная в великолепную раму, занимает почти всю поверхность лицевой стороны. Повествование как будто рассказывает о Летнем императорском дворце, который во всем своем великолепии гармонично вписан в сложный ландшафт. На обратной стороне также присутствует роспись. На каждой панели также золотом на черном фоне роспись в жанре «цветы и птицы». Как утверждают некоторые эксперты, в конце XVII века китайские бизнесмены отправляли ширмы в прибрежные районы Гуандун и Фуцзянь, откуда они затем экспортировались в Европу. Гуанчжоу, ныне столица провинции Гуандун, представлял собой ключевое звено в цепочке поставок. Это было не только место, откуда отправляли ширмы за рубеж, но и наносили лак и выполняли покраску изделий. Большинство изделий, вывозимых в Европу, были как раз черного цвета с росписью золотом.

Особой художественной выразительностью отличаются черные лаковые ширмы, в декоре которых использована перегородчатая эмаль. На рис. 7 представлена великолепная складная ширма начала XX века, изготовленная из лакированной твердой древесины и перегородчатой эмали. Каждая панель делится на две неравномерные по размеру секции. Верхняя длинная часть имеет три вставки, расписанные перегородчатой эмалью. На каждой из них выполнен бледно-голубой фон, украшенный кручеными золотыми линиями, которые создают рисунок из проволоки. На этом фоне выполнены изображения предметов, позволяющие отнести произведение к работам на антикварную тему. Между живописными изображениями на черном лаке полихромной пестрой эмалью сделана роспись в жанре «цветы и птицы». На обратной стороне золотом на черном фоне нанесены узоры.



Рис. 7. Шестистворчатая лакированная ширма с перегородчатой эмалью клуазоне. Начало XX века. 183×258×3 см. Дерево, лак, перегородчатая эмаль клуазоне. Галерея Мейфэр. 16729. Лицевая сторона

На рис. 8 представлено похожее произведение. Оно также является прекрасным образцом китайского декоративно-прикладного искусства начала XX века. Материалами послужили древесина и перегородчатая эмаль. Шесть панелей увенчаны резными деревянными конструкциями, напоминающими корону. Деревянные поверхности панелей обильно покрыты черным лаком. На этом фоне контрастно выделяются зеленые и красные цветочные узоры, которые образуют сложное переплетение, обнимающее вставки из перегородчатой эмали. Каждая панель экрана украшена четырьмя пластинами клуазоне. Эмалевые картины имеют так же, как и в предыдущем случае бледно-голубой фон. В полихромной пестрой эмали выполнено изображение ваз, курильниц и других предметов. Обратная сторона также являет собой черную поверхность, расписанную золотыми благопожелательными узорами.



Рис. 8. Шестистворчатая лакированная ширма с перегородчатой эмалью клуазоне. Начало XX века. 185×264×3 см. Дерево, лак, перегородчатая эмаль клуазоне. Галерея Мейфэр. 16753. Лицевая сторона

Монументальные ширмы, состоящие из двенадцати панелей, вошли в моду во время правления Канси (1662–1722), когда их часто использовали в качестве фона для официальных собраний. На этих произведениях можно было увидеть панорамную картину или каллиграфию. Приведем пример. В коллекции Института искусств Миннеаполиса находится двенадцатипанельная ширма конца XVII века (рис. 9). Произведение размером 325.76×57.79 см выполнено из розового дерева. На шелке, который натянут на деревянные панели, тушью выполнена великолепная картина. Панорамная сцена изображает церемонию надевания шапки. Церемония проходит в ландшафтном саду дома аристократической семьи. В числе достоинств произведения следует отметить реализм и качество прорисовки деталей, что позволяет почерпнуть много ценных сведений об архитектуре, costume и внутреннем убранстве



Рис. 9. Двенадцатипанельная ширма. Конец XVII века.
325.76×57.79×3.49 см. Розовое дерево, тушь, шелк.
Институт искусств Миннеаполиса. 96.124.1A-L

помещений того времени. Ширма декорирована в технике «открытая резьба», которая прекрасно обработана с обеих сторон, что редкость для больших ширм. На верхних и нижних деревянных панелях изображены безрогие драконы, окружающие стилизованный символ долголетия шоу. Желтый или безрогий дракон является символом императора.

Особая роль ширмы в истории декоративно-прикладного искусства Китая заключалась в ее интегративных возможностях. Конструкция ширмы обеспечивала великолепные условия для интеграции в единое художественное целое различных видов декоративно-прикладного искусства: резьбы по дереву, эмали, фарфора, резьбы по камню и слоновой кости. Это служило стимулом для творчества в сфере поиска пересечений, точек соприкосновения между различными видами декоративно-прикладного искусства. Цвет нефритовой вставки обыгрывался цветом деревянного каркаса, черный лак создавал великолепный фон для объемных рельефных вставок из неж-

нейшего нефрита, мрамора или перламутра, ажурная резьба по дереву, особенно в нижней части изделия, сообщала потрясающую легкость, тонкость и изящество ширмам с монументальными картинами. Безусловно, статус ширмы во многом как предмета роскоши обусловил избирательность в выборе материалов и использовании тех или иных видов прикладного искусства. Искусство создания ширмы тесно соприкасалось с теми видами декоративно-прикладного искусства, которые были связаны с изготовлением предметов роскоши и обработкой наиболее ценных материалов, например, нефрита или красного дерева.

Исследование различных памятников искусства создания ширмы свидетельствует о том, что данная сфера отражает общие тенденции, наблюдавшиеся в декоративно-прикладном искусстве в тот или иной исторический период. Образцы ширмы, дошедшие до нашего времени, представляют собой ценный исследовательский материал, который позволяет пролить свет на некоторые вопросы исторического развития тех или иных видов декоративно-прикладного искусства. Использование китайскими мастерами различных видов декоративно-прикладного искусства в создании ширмы стало значимым импульсом в исследовании и творческой интерпретации природных свойств разных материалов, в том числе в едином художественном пространстве, позволив достичь небывалых высот в отображении сущности природы.

Список источников

1. *Иванченко В.И., Мартынова Н.В.* История ширмы и творческий процесс ее создания для современного интерьера // Непрерывное профессиональное художественное образование в условиях диалога культур: современные подходы и перспективы развития. Хабаровск : Тихоокеанский государственный университет, 2015. С. 130–136.

2. Казачкова О.А., Оганесян А.Р. Ширмы, как объект интерьера: историко-искусствоведческий анализ // Инновационные технологии в электронике и приборостроении: сборник докладов Российской научно-технической конференции с международным участием Физико-технологического института РТУ МИРЭА. М. : МИРЭА – Российский технологический университет, 2020. С. 435–439.

3. Орлова Е.В., Романова Н.А. Из истории ширмы // Дизайн и производство мебели. 2008. № 3. С. 60–69.

4. Ян Цзымо, Дьячкова Л.Г. Традиционная китайская ширма как исторический источник и концептуальный объект // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2022. Т. 1. С. 485–490.

5. 王佳宜, 马强. 中国古代文人群体视角的屏风色彩认同研究. 艺苑. 2018 年(04): 62–64. Ван Цзяи, Ма Цян. Исследование колористических особенностей ширмы с точки зрения древнекитайских групп ученых-интеллектуалов вэньжэнь // Мир литературы и искусства. 2018. № 4. С. 62–64.

6. 罗文华. 鉴藏屏风. 天津美术出版社. 2006 年. Ло Венхуа. Экран признательности. Тяньцзинь : Изд-во Тяньцзинь Файнс Артс, 2006. 108 с.

7. 巫鸿. 重屏. 上海人民出版社. 2009 年. У Хунг. Ширма. Шанхай : Шанхайский народный издательский дом, 2009. 265 с.

**III. В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА**

Понимание хроматики в работах Эрнста Курта

Имя швейцарского музыковеда Эрнста Курта (1886–1946)¹ представляет особую страницу в истории теоретического музыкознания. Его взгляд на все составляющие музыкального языка – мелодию, контрапункт, гармонию, форму – во многом определил пути развития науки о музыке в XX веке. Все научное творчество Курта проходит под знаком «энергетической концепции», согласно которой музыка есть психологический феномен. Понимание Куртом хроматики, нераздельной от гармонии и мелодии, проистекает из стройной концептуальной системы, последовательно изложенной во всех работах Курта.

В основных чертах концепция сложилась уже в раннем его сочинении «Предпосылки теоретической гармонии и тональных систем» (1912). Однако главную часть творческого наследия ученого составляют четыре книги². Первая появляется в 1917 году. Ее название в первом издании – «Основы линейар-

¹ Родился Э. Курт 1 июня 1886 года в Вене. С 1904 по 1908 год он обучался в Венском университете, где его педагогом по теории музыки был знаменитый Гвидо Адлер. В год окончания университета Курту была присвоена степень доктора философии за диссертацию на тему «Стиль оперы-seria Глюка в период до “Орфея”». С 1912 года и до конца жизни Курт жил в Швейцарии, где работал в Бернском университете. В последние 15 лет жизни Курт не публиковал новых работ. В нацистской Германии его книги были сожжены, а на упоминание имени их автора был наложен запрет. Скончался Эрнст Курт уже после Второй мировой войны, 2 августа 1946 года. Подробнее см.: *Галкин О.А.* Энергетическая концепция Э. Курта в современном научном контексте: дис... кандидата искусствоведения. Минск, 2001. 210 с. С. 118–130.

² Олег Абрамович Галкин в своей диссертации метко определил четыре основные книги Э. Курта научной тетралогией, каждая из частей которой представляет собой специфическое преломление основного метода исследования автора в той или иной музыковедческой области.

ного контрапункта. Введение в стиль и технику мелодической полифонии Баха», а во втором – «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха». Она представляет собой целостное учение о мелодии и контрапункте, рассмотренное сквозь призму творчества Баха¹.

В 1920 году выходит книга «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера»². В ней Курт развивает свою концепцию, предлагая учение о гармонии. Как и в случае с книгой о контрапункте, автор разворачивает свою мысль от теоретических основ до раскрытия стиля конкретного композитора, в данном случае Вагнера.

В 1925 была издана двухтомная монография Курта об Антоне Брукнере. В ней, в свою очередь, изложено учение о музыкальной форме³.

Наконец, в 1930 году Курт пишет обобщающее исследование о сущности музыки и музыкального творчества под названием «Музыкальная психология»⁴.

В указанных четырех книгах Курта «хроматика» не является основным понятием. Однако их содержание позволяет

¹ На русском языке она была издана с некоторыми сокращениями в 1931 году в переводе Зинаиды Эвальд в редакции Бориса Асафьева.

² Книге о «Тристане» пришлось ждать выхода на русский язык гораздо дольше – в 1975 году она была опубликована в переводе Гиты Балтер под редакцией Марка Этингера.

³ На русский язык полностью эта книга не переведена до сих пор, фрагменты перевода в своей статье издал О.А. Галкин. См.: *Галкин О.А. Брукнер как мистик; пер. и коммент. к отрывку из книги Э. Курта «Брукнер» // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии '99 / ред.-сост. М.С. Старчеус. М. : Московская государственная консерватория, 1999. С. 79–92.*

⁴ Людмила Товалева и Олег Галкин перевели эту работу на русский язык, и в 2007 году она стала доступной для русскоязычных читателей. См.: *Курт Э. Музыкальная психология; пер. с нем. Л. Топалевой и О. Галкина; науч. ред. М. Старчеус; вступ. статья О. Галкина, коммент. О. Галкина и М. Старчеус. Минск : БелГИПК, 2007. 496 с.*

приблизиться к его представлению о сущности хроматики, факторах и причине ее возникновения. Изложим кратко основные положения теоретической концепции Курта, а, прежде всего, те, что связаны с мелодическим подходом к проблемам гармонии.

Звучание, по Курту, есть отражение внутренних энергий. «Музыка означает превращение напряжения в звучание»¹, а то, что называют музыкой обычно лишь ее отзвук, «трепет отзвучавшего»². Психические напряжения по Курту – «первичные формы музыкальных волевых побуждений». Они «стремятся разрешиться в движении». «Звучание мертво; то, что живет в нем, это воля к звучанию»³.

Мелодия, по Курту, есть «поток силы»⁴, силы, «струящейся через тоны и связующей их»⁵. В другой работе можно найти еще одно определение, удачно отражающее процесс возникновения мелодии: «Мелодическая линия – это первая проекция воли на материю, на временную и пространственную формы явления»⁶.

Мелодическое как особая категория (в русском переводе Зинаиды Эвальд этот термин обозначен как мелос) – не простое сопоставление тонов, но первичная связь их, из которой высвобождаются отдельные тоны. Мелодическое – это внутреннее психическое содержание мелодии, переход которой вовне связан с понятием движения.

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера; пер. с нем. Г. Балтер / общ ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера; ред. Н. Беспалова. М. : Музыка, 1975. 552 с. С. 76.

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 17.

⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / ред. и вст. ст. Б. Асафьева. М. : Гос. муз. изд-во, 1931. 304 с. С. 41.

⁵ Там же. С. 37.

⁶ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 18.

Вообще, сама сущность *движения* как центральной категории музыки принадлежит к важнейшим заслугам Курта. Предопределяет движение, с его точки зрения, особая сила, психическая энергия.

Становление мелодии состоит из целостных участков, каждый из которых называется единством фазы движения.

Психологическое понятие «напряжение» в теоретическом языке соответствует понятию «тяготение». Любой тон мелодии стремится к разряжению (разрешению), то есть к преодолению движения. Состояние напряжения мелодической линии Курт называет *кинетической, или двигательной энергией*. Термин этот заимствован из физики. Не стоит, однако, думать, что под кинетической энергией имеется в виду только одноголосная линия. В работе о Тристане Курт поясняет, что кинетическая энергия – энергия «текучего движения», проявляющаяся в «мелодической линии или в ее расширенном потоке в виде аккордовых комплексов»¹.

В паре с этим понятием вводится понятие «*потенциальная энергия*». Прочитав Курта: «Когда тоны, проникнутые текущей силой линейной связи, вбираются в один аккорд, состояние их напряжения переносится на его звучность в целом <...>. Если совершающееся движение есть явление мелодическое, то сдерживаемое напряжение движения составляет содержание аккордовых образований»². Это явление составляет основу гармонической красочности аккорда. Воздействие кинетической энергии на формы напряжения в гармонии исключает состояние статичности аккорда, а заключенная в нем потенциальная энергия снова находит выход в движении. «Превращение кинетической энергии в потенциальную...основывается на повышенном содержании энергии так называемых вводных тонов»³.

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 22.

² Там же. С. 22–23.

³ Там же. С. 23.

Следовательно, вне этих категорий, рассматриваемые сами по себе гармонии, по словам Курта, «представляют собой пустую оболочку, и все закономерности, формы и формулы в том виде, как они выявляются организацией звукового материала, касаются лишь застывающей поверхности музыки и соскальзывают с нее, не приводя к ее ядру»¹. «Сущность гармонии поэтому состоит в постоянном возникновении, в переливе силы в явление»². Если учение о мелодии начинается словами «Мелодия есть движение», то учение о гармонии – словами «Гармонии – это отражения из бессознательного»³.

На основе изложенной энергетической концепции можно проследить понимание Куртом явления хроматики.

По его представлению, наиболее острое кинетическое напряжение скапливается во *вводных тонах*. Разрешение вводного тона – это разряд напряжения. Именно в полутонах мелодический диссонанс, отражающий целевое устремление линии, достигает своего апогея и стремится к разряду. В сущности, это и является причиной возникновения *хроматики*. Не случайно, по словам Курта, «насыщенность альтерациями связана с мощным возбуждением линейного развития, которое еще до самого художественного воздействия определяет сущность хроматики»⁴.

Как известно из школьной теории гармонии, принцип вводнотоновости переносится в альтерированных созвучиях на другие ступени лада. С точки зрения энергетической концепции это означает, что свойственная альтерированным созвучиям потенциальная энергия является результатом кинетической энергии хроматики, то есть энергии определенных зву-

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 15.

² Там же. С. 16.

³ Там же. С. 15.

⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. С. 65–66.

ков. Каждый из этих звуков фактически выступает в функции вводного тона, с присущим ему целевым, остро выраженным стремлением к разрешению. Поэтому альтерированные созвучия являются следствием действия вводных тонов.

Курт обращает внимание на то, что созвучия, включающие в себя альтерированные интервалы, всегда трактуются в теории как диссонансы, даже в тех случаях, когда они являются акустическими консонансами. Это объясняется тем, что в процессе энгармонической замены происходит превращение кинетической энергии в потенциальную. В качестве иллюстрации Курт приводит пример из области практической гармонии. В процессе энгармонической замены Ув.³⁵ *c-e-gis* (тональность *a-moll*) на Ув.⁶ *c-e-as* (тональность *f-moll*) происходит не просто переосмысление вводного тона (вместо звука *gis* – звук *e*), но и перенос кинетического напряжения со звука *gis* на звук *e*. Созвучие, состоящее из акустически консонирующих интервалов – Ув.³⁵ – трактуется как диссонанс в ладу.

Рассмотрим сопряженное с хроматикой понятие альтерации в контексте куртовской концепции. Курт свое внимание останавливает на анализе музыкального языка Вагнера, в котором, на его взгляд, в максимальной степени сконцентрирована хроматическая гармония.

В главе «Интенсивно-альтерационный стиль» (разд. III, гл. V) Курт пишет: «В самом широком смысле под альтерацией понимается всякое хроматическое изменение, отклонение от данной диатонической основы»¹. То явление, которое Курт называл альтерацией, понимая ее очень широко (как *всякое* хроматическое изменение), большинство позднейших исследователей чаще всего называют хроматизмом или хроматикой, тогда как альтерация при этом понимается как *разновидность* хроматики.

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 180

М.А. Этингер в комментариях к книге о Тристане затрагивает вопрос о терминах «хроматика» и «альтерация»: «Курт ссылается на точку зрения, согласно которой альтерация является более широким понятием, чем хроматизм. В современном учении о гармонии эти понятия не всегда находят четкое разграничение. В учебных классах альтерация трактуется по преимуществу как частный случай хроматизма»¹. Аналогично рассуждает В.М. Барский, который в своей диссертации приводит определение Курта и далее комментирует его: «Альтерация рассматривается, таким образом, как понятие более широкое, чем хроматика. Фактически, произошла подмена одного понятия другим, тогда как альтерация, в строгом смысле слова, была и осталась частным случаем хроматизма»². Как следует из цитаты, Барский берет хроматику как обобщающий термин (куда входят и альтерация, и модуляция, и ладовая (микстовая) хроматика). В этом отношении он следует традициям советских музыковедов (Ю.Н. Тюлин, И.В. Способин и другие).

На современном этапе принято рассматривать хроматику как более широкий термин, нежели «альтерация». Эту переменную значений важно учитывать при более подробном изучении теории альтерации и интенсивно-альтерационного стиля у Курта.

Рассмотрим кратко классификацию альтерации, как ее понимает Курт (глава «Интенсивно-альтерационный стиль»). Он разделяет альтерацию на мелодическую и аккордовую: «В <...> хроматизации голосов мы можем с точки зрения понятия альтерации различить две стадии, выявляющиеся как во внутреннем, так и в историческом ее развитии. Речь идет о том, что уже хроматическое движение мелодического голоса, при-

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 537

² Барский В.М. Хроматика как принцип звуковысотной организации: дис... кандидата искусствоведения. М, 1987. С. 71.

водящее к повышению или понижению тона, создает резкое звучание аккорда самого по себе, альтерирует его. Такому первоначальному, широко применяемому примитивному виду альтерации, с точки зрения которого любое содержащееся уже в мелодических линиях отклонение обозначается этим словом, противопоставляется другое явление, которое, собственно, и следует называть аккордовой альтерацией в более узком смысле. Имеется в виду такое хроматическое изменение, которое свободно вступает вместе с аккордом, то есть без обязательного предшествующего движения мелодических линий, и таким образом создает исходное напряжение, устремленное к последующим созвучиям»¹.

Далее Курт этот процесс осмысливает как «переход от мелодической хроматики к аккордовой, от кинетического к потенциальному напряжению в аккорде»².

Понятия кинетического и потенциального напряжения позволяют ученому рассматривать феномен хроматики не только в теоретическом плане, но и применительно к анализу конкретных сочинений (например, оперы Вагнера «Тристан и Изольда»).

Мелодическую хроматику (проходящие и вспомогательные хроматические звуки в мелодии) Курт отделяет от аккордовой, отмечая, что в ней хроматическое изменение может вступать вместе с аккордом. В качестве отличительного признака в аккордовых последовательностях с хроматикой им выделено напряжение к последующим созвучиям.

В главе «Интенсивно-альтерационный стиль» Курт развивает свою мысль об аккордовой альтерации (то есть об аккордовой хроматике), проводя ее классификацию: «С технической стороны в аккордовом альтерационном стиле обнаруживаются

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 180–181.

² Там же.

три разновидности, которые, однако, представляют собой лишь проявление одной и той же основной идеи альтерации. Это хроматическое изменение аккордовых тонов, вспомогательные побочные тоны и теснейшим образом связанный с этими двумя явлениями хроматизм аккордовых последовательностей»¹.

Итак, *первая разновидность* аккордовой альтерации в классификации Курта – создание вводнотоновых тяготений посредством хроматического изменения аккордовых тонов. Речь идет об *аккордовом* звуке, который берется в каком-либо голосе и далее претерпевает хроматическое изменение. Здесь очевидна схожесть с проходящими неаккордовыми звуками в мелодии, однако аккордовая альтерация имеет большую степень кинетического напряжения.

Вторая разновидность – вспомогательные побочные тоны. По Курту, вспомогательный побочный тон «образуется не созданием вводнотоновых тяготений посредством хроматического изменения аккордового тона <...>, а путем внедрения в аккорд смежного звука (верхнего или нижнего) чужой ступени, который вытесняет аккордовый тон и включается в созвучие»². То есть это такой хроматизм, который вступает вместе с аккордом, без предварительного мелодического движения в каком-либо аккордовом голосе. Судя по тому, как Курт применяет этот термин, какие примеры он приводит, имеется в виду все-таки неаккордовый звук (в современном понимании), а именно – неприготовленное задержание. Так, например, звук *gis* в первом аккорде «Тристана», очевидно, является именно неприготовленным задержанием. Итак, отметим: Курт относит неприготовленное задержание к аккордовой хроматике, что для современного музыканта кажется довольно непривычным.

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 181–182.

² Там же. С. 182.

Термин «вспомогательный побочный тон» напоминает термин Ю.Н. Тюлина «побочные тоны», который он вводит в «Учении о гармонии» 1937 года¹. Они делятся им на заменные и внедряющиеся. По нашему мнению, термин Тюлина можно применять только в том случае, когда нет разрешения в аккордовый звук, то есть побочный тон – это самостоятельный по своему применению в аккорде звук, не требующий разрешения и не имеющий его (к примеру, когда композиторы, начиная с Шопена, применяют D7 с секстой без ведения сексты в квинту, секста – заменный тон). Когда же происходит разрешение неаккордового звука в аккордовый, данный термин с нашей точки зрения неприменим, ведь перед нами – обыкновенное, по отечественной терминологии, неприготовленное задержание. Можно рассмотреть такое задержание с помощью классификации, приведенной в «Лекциях по гармонии» И.В. Способина. В соответствии с ней, задержание может быть: а) приготовленным, б) проходящим, в) вспомогательным, г) скачково-вспомогательным или скачковым². По этой классификации *gis* из лейтмотива томления в «Тристане», являющийся по Курту вспомогательным побочным тоном, относится к скачковому (или скачково-вспомогательному) задержанию, так как оно не приготавливается ни тем же звуком, ни проходящим движением мелодии, ни вспомогательным движением мелодии.

Подчеркнем, что вспомогательные побочные тоны аккумулируют в себе мощную кинетическую энергию. Упомянутый звук *gis*, появляющийся скачком, одновременно заключает сильное кинетическое напряжение. Одновременно кинетическая энергия превращается в потенциальную и при разрешении в звук «ля» снимается. Напомним: «превращение кинети-

¹ Об этом сходстве пишет М. Этингер в комментариях к книге. См.: там же. С. 528.

² Способин И.В. Лекции по курсу гармонии / лит. обработка Ю. Холопова. М.: Музыка, 1969. 242 с. С. 36.

ческой энергии в потенциальную... основывается на повышенном содержании энергии так называемых вводных тонов»¹.

Третья разновидность аккордовой альтерации, отмечаемая Куртом – хроматизм аккордовых последовательностей. Это прием «нанизывания созвучий не на основе тонального родства, а путем простого хроматического перемещения всех или отдельных тонов»². В сущности, речь идет о хроматических секвенциях. Это разновидность аккордовой хроматики, конкретно – модуляционная хроматика.

Таким образом в энергетической концепции Курта:

- содержание понятия хроматики расширяется понятиями «напряжение», «кинетическая энергия», «потенциальная энергия» и др., подчеркивающими динамическую природу музыки;

- сущность хроматики понимается как образование кинетического напряжения, заключенного в вводных тонах, превращение кинетической энергии в потенциальную; принцип вводнотоновости переносится на альтерированные созвучия.

- термин «альтерация» имеет широкое значение: трактуется как всякое хроматическое изменение. В современной музыковедческой терминологии куртовская «альтерация» соответствует термину «хроматика»;

- альтерация делится на две группы: 1) мелодическая – в современном понимании хроматика в неаккордовых звуках, за исключением задержания; 2) аккордовая. Такая классификация противоположна той точке зрения, что отличие проходящих/вспомогательных хроматизмов от аккордовой альтерации состоит лишь в аспекте рассмотрения, а не в сущности дела. Энергетическая концепция убеждает в том, что смысл хроматики имеет к этому вопросу непосредственное отношение.

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 23.

² Там же. С. 182.

• аккордовая альтерация имеет три разновидности: 1) хроматическое изменение аккордового звука, то есть «подготовленная» альтерация; 2) вспомогательный побочный тон; 3) хроматизм аккордовых последовательностей (в современном понимании – хроматические секвенции). Вспомогательный побочный тон в современном понимании, по-видимому, является синонимом понятия «неприготовленное задержание». Соответственно хроматическое задержание, относимое в учебном курсе гармонии к неаккордовым звукам, Курт понимает как часть аккордовой альтерации.

В свете куртовской концепции альтерированные аккордовые последовательности означают прежде всего «интенсификацию динамического напряжения, и только во вторую очередь повышающее или понижающее изменение звуков»¹. Подобная установка позволяет Курту осмыслить историю музыкального развития, где усложнение происходит одновременно с обострением т.н. интенсивно-альтернативного стиля.

Концептуальная система Курта, на наш взгляд, недостаточно исследована, хотя обладает эвристическим потенциалом в области как историко-теоретического музыкознания, так и музыкального профессионального образования, в частности – в училищном и вузовском курсе гармонии.

Список источников

1. *Барский В.М.* Хроматика как принцип звуковысотной организации: дис... кандидата искусствоведения. М., 1987. 246 с.

2. *Галкин О.А.* Брукнер как мистик; пер. и коммент. к отрывку из книги Э. Курта «Брукнер» // *Номо musicus. Альманах музыкальной психологии '99* / ред.-сост. М.С. Старчеус. М. : Московская государственная консерватория, 1999. С. 79–92.

¹ *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. С. 138.

3. *Галкин О.А.* Энергетическая концепция Э. Курта в современном научном контексте: дис... кандидата искусствоведения. Минск, 2001. 210 с.

4. *Курт Э.* Музыкальная психология; пер. с нем. Л. Товалевой и О. Галкиной; науч. ред. М. Старчеус, вступ. ст. О. Галкиной; коммент. О. Галкиной и М. Старчеус. Минск : БелГИПК, 2007. 496 с.

5. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / ред. и вступ. ст. Б. Асафьева. М. : Государственное музыкальное изд-во, 1931. 304 с.

6. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера; пер. с нем. Г. Балтер / общ ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера. М. : Музыка, 1975. 552 с.

7. *Способин И.В.* Лекции по курсу гармонии / лит. обработка Ю. Холопова. М. : Музыка, 1969. 242 с.

8. *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. Т. 1. Основные проблемы гармонии / под ред. проф. Б.А. Фингерта и А.А. Адамяна. Л-д. : Музгиз, 1937. 193 с.

Идея абсолютной музыки в истории философии

Теория абсолютной музыки – одна из ярких концепций музыкальной эстетики, зародившаяся на рубеже XVIII–XIX веков. В самой своей сути музыка здесь представляется как явление автономное, самодостаточное. Другой концепцией в свое время была теория аффектов, апологетом которой был А. Кирхер¹. Эта теория играла большую роль в музыкальной эстетике Германии того времени. Немецкие просветители стремились использовать учение об аффектах для доказательства выразительности музыки².

Формулирование идеи об абсолютной музыке восходит к теоретической критике И. Канта. В 1790 году философ пишет трактат «Критика способности суждения», в котором осмысливается категория «прекрасного». Это исследование прекрасного, по мнению Канта, должно было решить одну из самых давних философских проблем отношения между воспринимающим субъектом и воспринимаемым объектом³. Для развития западной музыкальной философии ее значение заключается в том, что она впервые обеспечивает важную теоретическую основу для абсолютной музыки с точки зрения философии и эстетики.

¹ Теория аффектов – музыкально-эстетическая концепция, распространенная с конца XVI столетия в европейской музыкальной культуре. К примеру, немецкий ученый А. Кирхер (1602–1690) выделял восемь основных музыкальных аффектов, которые испытывает человек во время прослушивания произведения – желание, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие и святость. В этом контексте музыкальные тональности наделялись определенными символическими свойствами.

² Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М. : Музыка, 1975. С. 261.

³ Кант И. Критика способности суждения; пер. с нем. М. : Искусство, 1994. С. 79.

Кант подвергает основательной критике методологические основы господствовавших в то время идей рационализма и эмпиризма. Главный пункт своих интересов он сосредотачивает на анализе субъективных условий восприятия прекрасного. Он не раз высказывается в том смысле, что нет науки о прекрасном, а есть только критика прекрасного. Кант не использовал достижения немецкой эстетики предшествующего периода не только в той части, где делались попытки найти объективную основу красоты, но и в области изучения закономерностей искусства¹.

Австрийский музыковед и музыкальный критик Э. Ганслик воспринял часть кантовской эстетики гласящей, что «красота вещей содержится в их форме» и, опираясь на это как на теоретическую основу, предпринял резкую критику романтической философии музыки. Важно отметить, что идеи, которые Ганслик перенял у Канта, были лишь вырванными единичными тезисами из всей эстетической концепции философа.

Профессор теории, истории и эстетики музыки Венского университета, автор трактата «О музыкально-прекрасном» (1854) Э. Ганслик, исходя из идеалистической философии Иммануила Канта, считал музыку особой формой духовной деятельности, и на основании этой идейной предпосылки противопоставлял музыку всем другим видам искусства. Чтобы создать объективную музыкальную эстетику, Ганслику было необходимо указать на неизменную сущность музыки, для чего ему пришлось проигнорировать слушателя, акт слушания, все вопросы восприятия и, что самое важное, – все, что имеет отношение к производимому музыкой эффекту. Он не отрицал, что музыка может пробуждать в нас эмоции, однако настаивал, что эмоциональная реакция не более чем побочный продукт прекрасного, так как музыкальное сочинение не способно заключать в себе

¹ Корпало Н. Н. Эстетика И. Канта // Справочник: образовательный портал. URL: https://spravochnick.ru/filosofiya/estetika_i_kanta/ (дата обращения: 01.04.2023)

печаль, радость или иную другую эмоцию. Ганслик настаивает на том, что «и тогда, когда оно (*прекрасное*) не возбуждает никаких чувств, даже тогда, когда на него не смотрят и его не видят; следовательно, оно прекрасно для наслаждения созерцающего субъекта, но не в силу этого наслаждения»¹. Таким образом, Ганслик хотел уяснить сущность музыки, а не эффект, производимый ею на слушателя. Абсолютная музыка явилась прямой оппозицией теории аффектов, долгое время занимавшей важное место в европейской музыкальной эстетике.

Трактат Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854) не был столь оригинальным, как хотел того сам автор. К примеру, понятие «абсолютная музыка» было заимствовано им у Р. Вагнера, который впервые употребил *absolut musik* еще в 1846 году, когда писал комментарии к Девятой симфонии Бетховена. Философские же основания были заимствованы Гансликом у Иоганна Фридриха Гербарта, Бернардо Больцано, Роберта Циммермана и других². Однако это не помешало Ганслику представить свою теорию, в которой музыка интерпретируется как полностью самодостаточное искусство, что впоследствии стало определяющим в развитии эстетики модернистских течений.

В отличие от гетерономной эстетики, в автономной эстетике (абсолютной музыке) факторы, воздействующие на музыку, заключаются в ее собственной звуковой структуре и музыкальной форме, а не в чем-то другом, кроме музыки. Содержанием музыки может быть только сама музыка. Тем самым само содержание музыки приравнивается к понятию автономной эстетики.

Музыкальная эстетика европейской музыки подвергалась глубокому влиянию философии. Просветители познают ее с философской точки зрения, обозначая, что чувственный опыт

¹ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М. : Либроком, 2011. С. 15.

² Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи; пер. с англ. А. Рондарева. М. : ИД Дело; ПАНХиГС, 2019. С. 226.

зависит от рационалистического познания, поэтому в музыке особенно ценили и выделяли интеллект. Глубокое влияние на идеи и методы западных академических исследований во второй половине XIX века и даже в XX веке оказал позитивизм Конта. В частности, теория позитивизма повлияла и на искания Ганслика, основные аргументы которой мы найдем в его трактате «О музыкально-прекрасном»¹.

По мнению Ганслика, «общая проблема» музыкальной эстетики заключается в описывании эмоционального отражения, которое испытывают люди, когда они слушают музыку. Начиная с философских позиций позитивизма, он требует объективного понимания красоты, рассматривает красоту как «неизменный объективный факт» и полагает, что объективная красота вещей не имеет ничего общего с субъективными чувствами оценивающих.

Ганслик в своем трактате так же критикует и теорию аффектов (гетерономную эстетику). Он не отрицает, что существует «яркая связь» между эмоциями и музыкой, и не отрицает, что музыка способна вызывать эмоции у людей, но это всего лишь «побочный эффект» произведений искусства на людей. Любое настоящее произведение искусства всегда имеет какое-то отношение к эмоциям людей. Но пробуждать эмоции людей не есть цель музыки. А поскольку то, что выражает музыка, не является эмоцией, в этом случае Ганслик придумал термин «музыкальная идея» (*musikalische idee*), содержанием которой является динамическая вещь, такая как скорость, сила, подъем и падение, а также и другие уникальные «движения» в музыке.

Ганслик определил, что содержанием музыки является выражение музыкальных идей, а средством этого выражения – ряд свойственных музыке элементов и материалов, а именно ритм, гармония и тембр. Музыка не нуждается во внешнем содержании, она лишь выражает саму музыку.

¹ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М. : Либроком, 2011.

Говоря о создании и оценке музыки в книге «О музыкально-прекрасном», автор утверждает, что основным понятием является «фантазия». Он считает, что сочинение музыки заключается в создании композитором чистой формы посредством собственной фантазии и уникальных музыкальных средств, чтобы выразить музыкальную концепцию и выявить красоту музыки. А оценка музыки состоит в том, что ценитель воспринимает и чувствует музыку посредством собственной фантазии.

Ганслик настаивал на том, что эффект, производимый музыкой, ничего общего не имеет с ее сущностью, и наоборот. Он не отрицал способность музыки волновать нас, но полагал, что наша реакция никак не связана с фундаментальной природой этого вида искусства. Сущность музыки заключается в ее способности выражать автономную и специфически музыкальную (*Musikalische*) красоту (*Schöen*); единственное содержание музыки, составляют движущиеся звуковые формы. Именно разделение сущности и эффекта являлось наиболее значимым компонентом опыта пересмотра музыкальной эстетики. Таким образом, к середине XIX века в музыкальной эстетике сформировалась идея разделения формы и содержания.

В 1910 году В. Кандинский выпускает свою книгу «О духовном в искусстве». Этот трактат-монография, защищающий рациональность существования абстракционизма, оказал значительное влияние на теорию и практику западного модернистского искусства XX века. В работе Кандинский изложил ряд эстетических вопросов художественного творчества, включая основные концепции, касающиеся формы.

Кандинский выступал за то, чтобы абстракционизм исключал до минимума объективные и реалистические факторы, и демонстрировал возможность существования абстрактного искусства, не изображающего никаких конкретных объективных структур. Эти притязания художника на пластические формы искусства, очевидно, согласуются с теорией Ганслика в музыке.

Однако между ними существует большой разрыв с точки зрения понимания духовной коннотации произведений искусства.

Кандинский придавал большое значение «духу» в искусстве, подчеркивая зависимость искусства от духовной жизни людей. Дух в искусстве воплощается как «внутренняя потребность» художника, являющаяся корнем всех проблем в искусстве¹. Кандинский считал, что произведение искусства содержит два фактора: внутренний и внешний. Внутренний фактор – это эмоция в сознании художника, а внешний фактор – форма.

Хотя Кандинский является сторонником абстракционизма, подчеркивающего чистую формальную структуру как на практике, так и в теории, он все же является представителем экспрессионизма, направления мысли, которое делает упор на выражение субъективной внутренней сущности человека. Это основная причина, по которой его теория отличается от идей Ганслика, хотя и делает упор на абстрактную формальную структуру².

В начале XX века в западном музыкальном искусстве произошел огромный исторический перелом, и в Вене была разработана новая техника композиции (сериализм), представителями которой были Арнольд Шенберг и двое его учеников, Альбан Берг и Антон Веберн. Новый жанр музыкального творчества, представленный ими, более поздние историки музыки назвали «новой венской школой». Определенная внутренняя связь между Новой Венской школой и формирующейся в XX веке западной формальной теорией проявляется в целенаправленном и настойчивом стремлении музыки к новым, более абстрактным музыкальным формам.

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. М. : РИПОЛ классик, 2019. 254 с. : ил. (Искусство и действительность).

² См.: Бережная Е. П. Русские формалисты и русская литература // Вестник Российского университета дружбы народов. 2022. Т. 27. № 3. С. 146. (Литературоведение. Журналистика).

Стремление Шенберга к изменению музыкальной формы проходило совсем непросто. Ранние произведения показывают, что в то время он был «вагнерианцем». Это подтверждают структура и музыкальность его произведений от «Просветленной ночи» (1899) до «Песен Гурре» (1901). В них мы отмечаем чрезвычайно развитую хроматическую гармонию, расширение и смещение тональности, масштабность и красочность оркестровки. Все эти черты свидетельствует о сильном стремлении к стилю Вагнера.

В результате работы над «Пятью пьесами для оркестра» ор. 16 (1909) и вокально-инструментальным циклом «Лунный Пьеро» (1912), Шенбергу удалось вырваться из оков тональности: традиционная функциональная гармония была разрушена, строительство атональной музыки было окончательно завершено. После 11 лет напряженных исследований он закончил «Пять пьес для фортепиано» (1923), последняя из которых была его первой работой, написанной в технике додекафонии. Принцип создания музыкальной формы, отбросивший традиционные технические нормы и построенный на новом фундаменте, окончательно сформировался, осуществив беспрецедентный поворотный момент в истории западной музыки.

Серийная техника и додекафония были скопированы и унаследованы учеником Шенберга – А. Бергом. Музыкальный стиль Берга был более связан с традицией экспрессионизма, чем у его учителя. Фактор тональности в творчестве Берга проявляется изредка, а принцип додекафонии используется более свободно, но в прорыве исторически сложившихся технических норм и установлении новой музыкальной формы Берг во многом шел за своим учителем.

Намеренное стремление к форме нововенского оркестра нашло свое крайнее выражение в творчестве А. Веберна, еще одного ученика Шенберга. Лаконичность, исключая все декоративные факторы и оставляющая только основные рамки построения чистой музыкальной формы, стала высшей целью,

которую преследовал Веберн в музыкальном творчестве. Среди 31 произведения, общая продолжительность которых составляет менее трех часов, в полной мере воплощается намеренное стремление к чистой форме в западной музыке XX века.

Новую венскую школу, возглавляемую Шенбергом, когда-то считали формалистской, что, очевидно, не совсем правильно. Его представители не считали музыкальную форму полностью автономной. По их мнению, музыка – это своего рода «выражение», и «эмоция» играет в ней ключевую роль. Шенберг рассматривает «выражение» как цель, которую преследует музыка. Хотя представители новой венской школы придавали большое значение форме в художественном творчестве и считали изучение инноваций формы целью своей жизни, они не являлись в полной мере формалистами, которые полностью изолируют форму от содержания и эмоций.

С конца 1930-х годов теория формализма претерпела новую эволюцию: понятие «структура» еще больше углубилось в раздражающие понятия «порядок» и «организация» в музыке. Одной из самых представительных фигур этого периода является композитор Игорь Стравинский.

Ранний Стравинский в основном принадлежал к представителям экспрессионизма, унаследованного в музыкальном отношении от романтизма. Это особенно заметно в произведении 1913 года «Весна священная». Но после этого музыкальный стиль композитора существенно изменился: начался «неоклассический период» в его творчестве. Эта трансформация глубоко связана с пониманием композитором природы музыки и с его музыкальной философией.

Стравинский рассматривает эмоцию главным образом как некое физиологическое явление, а порождение эмоции представляется как раз разновидностью физиологической реакции. По мнению Стравинского, музыка есть рациональный, интеллектуальный продукт, а музыкальный феномен есть «мысля-

щий феномен». Суть процесса создания музыки заключается в придании формы звуку и времени через творческую деятельность сознания человека. Для достижения этой цели Стравинский использовал две важных концепции: «организация» (*organization*) и «порядок» (*order*). Музыка, склонная к самовыражению, неизбежно теряет контроль и равновесие, что приводит к развитию искажений и деформаций в ее структуре и форме, делает музыку искусственной и, в конечном счете, теряет эстетическую ценность. Музыкальный взгляд Стравинского, подчеркивающий объективность и противопоставляющий себя эмоциональному выражению, имеет отчетливую антиромантическую тенденцию, которая наиболее очевидна в его критике музыки Вагнера. По мнению Стравинского, «бесконечная мелодия» Вагнера – свидетельство отсутствия «порядка» в его музыке. Эта бесконечная мелодия заставляет музыку постоянно воспроизводиться, ей нет причин заканчиваться и нет причин начинаться¹. Это может только разрушить мелодию и потерять должное художественное очарование.

После Второй мировой войны представительной фигурой, которая довела до крайности формализм в области музыкальной философии, стал Джон Кейдж. Важным содержанием его музыкальной философии является подчеркивание чистой объективности музыки. По его мнению, музыка – вещь чисто объективная, сам звук, а не выражение субъективных эмоций, и музыка не имеет ничего общего с эмоциональным выражением. Сама музыка – это бесцельная и бессмысленная звуковая игра, «бесцельное путешествие». Люди не должны ни просить музыку выражать что-либо, ни подвергать сомнению замысел и смысл музыки. Композитор должен быть совершенно «безвольным» при создании музыки, он не должен пытаться использовать субъективное желание выразить музыку через музыку.

¹ Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика: в 6 лекциях. М. : АСТ, 2021. С. 92. (Эксклюзивная классика).

Вместо того чтобы вмешиваться в жизнь, нужно позволить самой жизни идти своим чередом, и в этом заключается красота.

Джон Кейдж также вводит «шум» и «тишину» в область музыки. Он сделал это, основываясь на своем понимании природы музыки. По его мнению, нет существенной разницы между музыкальным искусством и жизнью, как нет существенной разницы между музыкальным опытом людей и общим жизненным опытом. Шум, по его мнению, открыл для музыки дверь в случайную акустику. Он «сочинил» знаменитые «4 минуты 33 секунды» в 1951 году и стал применять свою музыкальную философию в других перформативных музыкальных формах. Нетрудно заметить, что взгляд Кейджа на музыку неразрывно связан с восточным буддийским представлением о том, что человек должен отказаться от всех желаний и сделать акцент на «бездействии». Джон Кейдж находился под сильным влиянием восточной мысли дзэн-буддизма с ее сильным мистицизмом и китайской философии И-цзин. Уже в конце 1940-х и начале 1950-х годов Кейдж изучал восточный дзэн-буддизм в Колумбийском университете и очень заинтересовался китайской Книгой перемен, смешав все это с западной философией иррационализма Шопенгауэра-Ницше. Вместе они образовали некий мистический мир, в котором смешалось мировоззрение Востока и Запада. Все это стало философской основой музыкального мироощущения композитора.

Отказ Кейджа от цели и значения музыки, его акцент на нежелании и бездействии, в конце концов, привел к его полному отказу от контроля над музыкой. Он следовал строгому общему контролю антисериальной музыки и двигался к «неопределенности» музыки, сделав эту неопределенность фундаментальной чертой своей музыки. Если и есть какой-то центральный принцип в его музыкальном творчестве, то этим принципом является неопределенность. Концепция музыкальной философии, представленная в идее Джона Кейджа об «антимызыке», окончательно

но распалась и отменила музыку, и фактически отменила музыкальную философию в истинном смысле.

Формирование, становление, а затем развитие абсолютной музыки в области западной музыкальной философии во второй половине XIX века имеет глубокие и многогранные причины: непрерывное исследование понятия музыкальной формы на протяжении столетий, упадок романтического музыкального течения, подъем позитивизма и т. д. – все это создало необходимые условия для возникновения абсолютной музыки. Эстетическая мысль об абсолютной музыке является не только продуктом совместного конструирования субъективного сознания западной эстетики и формалистической поэтики, но и неизбежной, притягательной, современной художественной практикой.

Список источников

1. *Бережная Е.П.* Русские формалисты и русская литература // Вестник Российского университета дружбы народов. 2022. Т. 27. № 3. С. 497–503. (Литературоведение. Журналистика).
2. *Бондс М.Э.* Абсолютная музыка: история идеи; пер. с англ. А. Рондарева. М. : ИД Дело; ПАНХиГС, 2019. 472 с.
3. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М. : Либроком, 2011. 232 с.
4. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М. : РИПОЛ-классик, 2019. 254 с.: ил. (Искусство и действительность).
5. *Кант И.* Критика способности суждения; пер. с нем. М. : Искусство, 1994. 367 с.
6. *Корпало Н.Н.* Эстетика И. Канта // Справочник: образовательный портал. URL: https://spravochnick.ru/filosofiya/estetika_i_kanta/ (дата обращения: 01.04.2023).
7. *Стравинский И.Ф.* Музыкальная поэтика: в 6 лекциях. М. : АСТ, 2021. 160 с. (Эксклюзивная классика).
8. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М. : Музыка, 1975. 351 с.

Философская категория времени в педагогике фортепианного исполнительства

На сегодняшний день существует большое количество разнообразных методик преподавания игры на фортепиано. В музыкальной школе также преподают дополнительные музыкально-теоретические предметы, что необходимо для расширения кругозора учащихся и более глубокого понимания музыкальных явлений. Однако, полагаться в процессе обучения игре на музыкальном инструменте только на помощь методических материалов о технике исполнения, на теоретические и исторические знания, на взгляд автора статьи, недостаточно. Следует также обращать внимание учащихся на философские идеи и мысли, что необходимо для их музыкально-эстетического воспитания. Кроме того, обучение философским понятиям может помочь формированию пианистических качеств, даст возможность стать профессиональным артистом, разовьет необходимые артисту навыки.

Педагогический опыт автора показывает, что среди других философских тем изучение вопроса *философии времени* оказывает самое непосредственное влияние на обучение музыкальному исполнительству, поскольку музыка – это в первую очередь искусство, существующее во времени. Время – это уникальное и важнейшее измерение музыки, и считается, что само существование музыки основано на организации времени. Взаимосвязь между музыкой и философской концепцией времени – актуальный вопрос, так как изучение связи музыки и времени, безусловно, будет способствовать воспитанию у учащихся размышлений о внутренней структуре музыки.

Цель статьи – предложить методику обучения философии времени в музыкально-исполнительском классе. *Задачи* статьи:

определить концепции времени, выявить их особенности и предложить порядок работы преподавателя с учениками.

Концепция философии времени формировалась еще в трудах средневекового римского философа А. Августина, а новые идеи продолжали возникать вплоть до XX века, например, в трудах таких философов как А. Бергсон, М. Хайдеггер. В процессе обучения музыке преподавателю не обязательно перечислять и описывать все концепции времени в истории философии. В данной статье автор на доступном языке попытался объединить существующие взгляды философов и предложить вариант методики преподавания этой темы. Первоочередная задача преподавателя – четко объяснить ученикам два понятия: «физического» времени и «психологического» времени, а также двойственную связь между музыкой и этими двумя понятиями. Данный подход объясняется тем, что ученикам легче понять *физическое* время, поскольку оно давно существует в нашей жизни, в сознании, четкое представление о нем было сформировано с детства. Физическое время – это объективное время, его можно измерить приборами. Различные его части находятся в однородном состоянии, и его продолжительность может быть точно сопоставлена. Для того чтобы учащиеся имели более четкое представление о физическом времени, преподаватель может объяснить им, что часы, календари или музыкальные партитуры являются носителями физического времени.

Часы показывают час, минуты и секунды на шкале; в календаре есть таблицы дней, недель и месяцев; в партитуре есть отметки скорости (темп), есть линии такта, и в каждом такте есть фиксированное количество ударов (размер).

Несмотря на существование физического времени как такового, философы и музыковеды обычно предполагают, что психологическое время ближе к музыке. Многие даже считают, что музыкальные произведения существуют именно в психо-

логическом времени¹. При этом концепцию психологического времени объяснить ученикам гораздо труднее, чем концепцию физического времени, это требует от преподавателя особых усилий. Можно объяснить ученикам, что психологическое время – это субъективно переживаемое или субъективно воспринимаемое человеком время; внутреннее чувство, ощущение времени, его хода, продолжительности и динамики, поэтому его называют также субъективным временем и внутренним временем. Психологическое время нельзя ни измерить, ни сравнить. Его свойства философ А. Бергсон определяет следующим образом: психологическое время имеет неравномерность и неоднородность, также оно характерно постоянными изменениями, и суть этого изменения именно в постоянстве².

После определения двух концепций необходимо обсудить с учениками взаимосвязь между этими двумя видами времени. Первый вопрос, который должен возникнуть: сосуществуют ли психологическое время и физическое время или они существуют независимо друг от друга. Разные философы по-разному определяют взаимосвязь между этими двумя видами времени. А. Августин указал в «Исповеди», что время существует только в человеческом разуме³. И. Кант предлагал, что время имеет только субъективную реальность. Оно не принадлежит к числу «вещей в себе», поскольку в противном случае не воспринималось бы чувствами⁴. Ученики могут предложить собственный ответ на поставленный вопрос, преподаватель может спровоцировать обсуждение между несколькими учениками.

¹ Юй Юаньян. Введение в современную западную музыкальную философию. Пекин : Народная музыка, 2012. С. 96.

² Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М. : Моск. клуб, 1992. С. 133.

³ Августин Блаженный. Исповедь; пер. с лат. М.Е. Сергеевко; вступ. ст. А.В. Маркова. М. : РИПОЛ классик, 2019. С. 382.

⁴ Кант И. Критика чистого разума // И. Кант. Соч. на русск. и нем. яз. Т. 2 (1). М., 2006. С. 311.

На взгляд автора статьи, эти два вида времени сосуществуют, особенно в «музыкальной» реальности. Физическое время существует в фиксированных рамках, в то время как психологическое время допускает изменения. При этом психологическое время не существует отдельно от физического и может быть воспринято человеком только тогда, когда оно сознательно или бессознательно связано с первоначальным «эталоном» физического времени, которое задает определенные рамки.

В рамках концепций философии времени, в процессе музыкальных занятий со студентом, преподаватель также может познакомить учащихся с определением «музыкального времени» («*chronos of music*») И. Стравинского, который утверждал, что эта концепция музыкального времени «порождается и развивается как вне категорий психологического времени, так и одновременно с ними»¹. Знаменательна идея Стравинского о «встрече» объективности и субъективности музыкального времени.

Прежде всего, следует объяснить ученикам, что означает в концепции Стравинского развитие музыкального времени вне категорий психологического времени. По мнению автора статьи, это можно связать со способом существования музыкального произведения. Музыкальные произведения сначала записываются в виде нотного текста, в котором есть обозначение темпа (скорость музыки), музыкальный размер, метр и ритм. Это означает, что музыкальное произведение существует внутри определенного, или объективного времени.

Согласно этому представлению, музыкальное произведение как нотный текст не зависит от психологического времени. Однако произведение уже существует и в понятиях психологического времени. Подчеркнем еще раз, Стравинский отмечает,

¹ Стравинский И.Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях / пер. с англ. И. Красовской. М. : АСТ, 2022. С. 44.

что произведение развивается и в той, и в другой категории «одновременно»¹. Это происходит в связи с тем, что записанное на бумаге нотами произведение имеет зрительный образ в мышлении музыканта и выглядит как написанная картина, но при этом музыкант слышит, как она звучит, словно это происходит в реальном времени. Таким образом, его психологическое восприятие влияет на звучание произведения и его запись в нотном тексте. На этом вопросе Стравинский подробно не останавливался.

На наш взгляд, здесь стоит сослаться на положение о «неидентичности музыкального произведения»², выдвинутое философом Р. Ингарденом, который утверждает, что музыкальное произведение и его исполнение – это не одно и то же. Он считает, что записанный на бумаге нотный текст не равнозначен музыкальному произведению. Ингарден стремился преуменьшить значение музыкальной партитуры. Согласно выдвинутому им положению о «неидентичности музыкального произведения»³ мы можем понять, что произведение, записанное на бумаге, существует в объективном времени, так как оно оформлено в фиксированном ритме и тактах (то есть в относительно фиксированном времени). Однако, когда музыка исполняется или прослушивается, она часто существует в субъективном времени, на которое влияет психологическое время.

Таким образом, следует объяснять ученикам, что существующая на бумаге партитура, характеристики времени, вписанные в определенные метр и ритм, – это показатели объективного времени. Основываясь на этом факте, необходимо научить учеников сначала уважать объективное время, опреде-

¹ Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике; пер. с пол. А. Ермилова и др. М. : Иностранная литература, 1962. С. 44.

² Там же. С. 410.

³ Там же.

ленное композитором, и внимательно изучать его метр и длительность нот. После этого, в соответствии со стилем музыки, необходимо решить, в какой степени возможно проявить свою собственную субъективную инициативу в исполнении (то есть в какой степени музыка может отклоняться от объективного времени, определенного в партитуре, и существовать в психологическом времени). Ученик должен научиться понимать, что его собственное восприятие произведения непосредственно влияет на существование произведения во времени в процессе исполнения. В музыкальном исполнении объективное время и субъективное время сосуществуют. Именно поэтому ученик должен знать об их существовании и понимать, как взаимодействовать с этими категориями в процессе исполнения.

Однако преподаватель должен уточнить, что речь идет только об исполнении, что касается слушателей, то в данном случае возникает другая ситуация. Так как слушатели могут быть не знакомы с партитурой, они слышат музыку через слуховое переживание. Следовательно, для них музыка существует в субъективном времени. Но для исполнителя невозможно отделить собственное исполнение от объективного времени, потому что они тесно взаимосвязаны.

Что касается непосредственно творчества, то степень свободы интерпретации зависит от стиля произведений, составляющих репертуар. Как определить, насколько субъективную инициативу мы можем проявить в музыке? Стравинский при поддержке философа и друга П.П. Сувчинского¹ разделяет музыку на два типа: музыка первого типа развивается параллельно протеканию онтологического времени, а во втором типе музыки воля к выражению доминирует². То есть один тип

¹ *Сувчинский П.П.* (1892–1985) – русский философ, музыкант, помогавший Стравинскому в его работе над книгой «Музыкальная поэтика».

² *Стравинский И.Ф.* Музыкальная поэтика: в 6 лекциях; пер. с англ. И. Красовской. М. : АСТ, 2022. С. 44.

основан на онтологическом (физическом) времени, а другой основан на психологическом времени.

Эта точка зрения Стравинского указывает на новое направление восприятия времени как в теории музыки, так и в музыкальном исполнительстве. До этого момента, некоторые философы XIX и начала XX веков выражали взгляды на связь времени с музыкой, но все они позиционировали время с точки зрения «слушателя». В данном случае на них в основном повлиял стиль романтической музыки XIX века и стиль свободного исполнения, с которым они были знакомы. В основном, они считали, что музыка существует в психологическом времени и игнорировали различия между музыкальными произведениями (многие композиторы во второй половине XIX века предавались собственному эмоциональному катарсису и наслаждались самовыражением).

Стравинский же рассматривает этот вопрос с композиторской и эстетической точек зрения. Он считал, что только музыка Вагнера основана на психологическом времени. Можно предположить, что это одна из причин, почему в позднем периоде творчества Стравинский обратился к неоклассическому стилю. Вероятно, это произошло именно потому, что он полагал, что в процессе творчества должно контролироваться эмоциональное выражение, проявляться организация и порядок во времени и звуке, а также должно существовать стремление к высшей степени рациональной строгости и балансу в структуре и форме. Все это нашло отражение в серии произведений, созданных им после 1915 года, таких как балет «Пульчинелла», опера «Мавра» и других сочинениях. Именно таким типом музыки, основанном на онтологическом времени (физическом времени), он восхищался в конце своего творческого пути.

Однако в течение столетия после смерти Стравинского стилевые черты музыкальных произведений усложнились. Современные композиторы не только используют один стиль или

одну единственную технику в конкретном произведении, но часто смешивают в нем несколько стилей. И хотя сам Стравинский ратовал за возврат к классицизму, в его неоклассических произведениях также наблюдается феномен смешанных стилей – форма представляет собой строго упорядоченный классический стиль, но фразы современные и свободные. Это означает, что теперь не просто разделить репертуар на два типа, основываясь на понятиях психологического или физического времени. Часто музыкальное произведение существует одновременно в этих двух категориях времени в разных пропорциях, акценты произведения могут переноситься с субъективного восприятия времени на объективное и наоборот.

Для того чтобы воспитать у учащихся умение определять тип времени, в котором существует музыкальное произведение, согласно его стилю, преподаватель может предложить ученикам для анализа несколько произведений из эпохи барокко, классицизма или романтизма и обсудить с ними принадлежность этих произведений к какому-либо из двух типов, определенных Стравинским. Например, в качестве первого типа произведений (преобладание объективного времени) можно предложить «Хорошо темперированный клавир» И.-С. Баха, Сонаты В.-А. Моцарта или Й. Гайдна; в то время как второй тип (преобладание субъективного времени) имеет больше вариантов, например, пьесы Ф. Шопена, Ф. Листа и другие романтические сочинения. Преподаватель может вместе с учащимся прослушать и сравнить исполнение одного и того же произведения разными пианистами и предложить им указать на рациональность интерпретации согласно изученным категориям времени.

После того, как учащиеся будут в состоянии отличать эти два основных типа музыки, они могут постепенно знакомиться с современными произведениями, в которых объединено несколько стилей, такими, например, как «Семь полифонических

пьес для левой руки» Н. Капустина. Это произведение, имея в основе традиционную полифоническую структуру, написано в джазовом стиле, таким образом, в нем объединяются элементы строгой полифонической структуры и свободного джазового стиля. Пианисту следует исполнять каждую тему очень четко и аккуратно, точно в соответствии с объективным временем, чтобы структура произведения ясно воспринималась на слух. Ритм и свободная интерпретация, свойственные джазу, проявляются в интермедиях, в которых более выражено субъективное время.

Таким образом, при обучении исполнительству на музыкальном инструменте, автор статьи предлагает педагогам сначала обращать внимание учеников на объективную продолжительность и порядок музыки, а затем работать над собственной интерпретацией, которая может включать эмоции и собственное видение исполнителя, чтобы придать произведениям более богатое содержательное наполнение. В какой степени возможна свобода интерпретации произведения исполнителем, будет зависеть от стиля музыки. Для относительно свободных произведений возможно проявлять больше субъективной инициативы. В том случае, если исполнитель сталкивается с высокоорганизованными и упорядоченными произведениями, необходимо контролировать звук и время, не нужно использовать эмоциональное выражение для разрушения внутренних законов этого типа музыки. Для того, чтобы научить выявлять, к какому типу, согласно организации времени, относится произведение, преподавателю следует показать ученикам примеры и предложить им распределить их по типам самостоятельно. Самая главная цель состоит не в том, чтобы обучать каким-либо философским концепциям теоретически, а именно в применении философских концепций непосредственно в музыкальном творчестве. В результате ученики смогут получить философские знания, а затем применить их

в процессе исполнения музыки при работе над собственной интерпретацией. То есть философские знания должны помочь им создать свою собственную обоснованную и логичную эстетическую систему, стать вдумчивыми исполнителями. Именно к такому результату должна приводить предложенная автором методика работы с философскими концепциями времени в классе фортепиано.

Список источников

1. *Августин Блаженный*. Исповедь; пер. с лат. М.Е. Сергеенко; вступ. ст. А.В. Маркова. М. : РИПОЛ-классик, 2019. 416 с.
2. *Бергсон А.* Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М. : Московский клуб, 1992. 336 с.
3. *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и др. М. : Иностранная литература, 1962. С. 403–548.
4. *Кант И.* Критика чистого разума // И. Кант. Соч. на русск. и нем. яз.: в 5 т. Т. 2 (1). М. : Наука, 2006. 1081 с.
5. *Стравинский И.Ф.* Музыкальная поэтика: в 6 лекциях; пер. с англ. И. Красовской. М. : АСТ, 2022. 160 с.
6. *Юй Юаньян.* Введение в современную западную музыкальную философию. Пекин : Народная музыка, 2012. 433 с. (на кит. яз.). [于润洋. 现代西方音乐哲学导论. 北京:人民音乐出版社, 2012年. 433页.]

Становление жанра концерта для тромбона от Г. Вагензейля к Й. Новаковскому

В репертуаре оркестров и ансамблей сегодня существует большое количество произведений для тромбона – концерты, сонаты, сюиты, пьесы и многие другие композиции. Тромбонисты по всему миру продолжают работать над техническими и музыкальными навыками, чтобы исполнять новые, сложные технически произведения, расширяющие возможности этого замечательного медного духового инструмента.

Изучение и понимание истоков концертного жанра расширит репертуар современного музыканта-тромбониста, наполнит программы интересными и яркими музыкальными произведениями.

Становление жанра тромбонного концерта до сих пор остается *terra incognita*. Подчеркнем, что изучение жанра концерта для тромбона логично рассматривать в контексте общего процесса эволюции воззрений европейских композиторов на духовые инструменты и их возможности солирования.

Такую позицию подтверждает ряд фундаментальных научных работ по развитию жанрово-стилевых систем в европейской и русской музыкальных культурах (В.Д. Конен, М.С. Друскин, Ю.В. Келдыш), работ по истории развития инструментального концерта (М. Редер, Р. Хилл, Е.М. Самойленко, М. Стейнберг) и даже оригинальный репертуар для духовых инструментов (В.В. Березин, Л.Д. Беленов, Э. Бэйнс, Ю.А. Усов).

Историю развития жанра инструментального концерта для духовых инструментов связывают с творчеством европейских композиторов XVII века, в частности с искусством Джузеппе Торелли (1658–1709), написавшего в середине столетия

первый из известных в настоящее время концертов. Речь идет о его Концерте для трубы в высоком регистре (кларино) и струнного оркестра¹. При обращении к трудам Ю.А. Усова, а также к более поздним зарубежным исследованиям, становится очевидным, что XVII век был периодом активного экспериментирования европейских композиторов с голосами медных духовых как сольных. А вот XVIII столетие – время интенсивного использования медного духового инструмента в широком спектре жанров.

Согласно утверждению американского музыковеда Роберта Вигнесса, первый из дошедших до наших дней концертов для тромбона принадлежит перу австрийского композитора Георга Вагензейля (1715–1777)². Концерт написан для альтового тромбона, струнного оркестра и генерал-баса в 1755 году. Структура концерта двухчастна – галантное *Andante con discretion* и жизнерадостное *Allegro assai*. Основная тональность концерта – *Es-dur*, и, в соответствии с теорией аффектов того времени¹, воспроизводит торжественное и приподнятое настроение.

С точки зрения современного исполнительства на тромбоне в опусе Вагензейля выразительные качества солирующего инструмента раскрываются весьма скромно. Анализируя сольную партию, довольно трудно выделить ритмико-интонационные отличия от аналогичных партий, написанных современниками Вагензейля в концертном жанре. Например, таковы труба-кларино в Концерте для трубы Леопольда Моцарта (1719–1787) или партия валторны в многочисленных Концертах Антонио Розетти (1750–1792).

¹ Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учеб. пособие. М. : Музыка, 1989. С. 25.

² Wigness Robert C. The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century. Vienna. Nashville, TN: Brass Press, 1978. P. 19.

Нотный пример 1

Г. Вагензейль Концерт
для тромбона *Es-dur*, ч. 1.
Основная тема, тт.9–13

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains measures 9 through 13. The second system contains measures 14 through 18. The music is in E major and 2/4 time. It features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. Dynamics include *p* and *f*.

Нотный пример 2

Л. Моцарт Концерт для трубы *D-dur*, ч. 1.
Основная тема, тт. 28–40

Allegro (♩ = circa 95)

Leopold Mozart (1718-1787)
Arr. Michel Rondeau

The image shows two systems of musical notation, both with treble clef staves. The first system starts at measure 27 and ends at measure 32. The second system starts at measure 33 and ends at measure 40. The music is in D major and 2/4 time. It features a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics like *p* and *f*.

Нотный пример 3

А. Розетти Концерт для валторны *Es-dur* (М.С. 49), ч. 1.
Основная тема, тт.79–85

The image shows a complex musical score with multiple staves. It includes a treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs), and another treble clef staff at the bottom. The music is in E major and 2/4 time. It features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the lower staves. Dynamics include *p* and *f*.

С точки зрения структуры интересно, как в первой части концерта Вагензейля постепенно выкристаллизовывается сонатная форма – спустя десятилетие она будет окончательно утверждена композиторами мангеймской школы, а затем и венскими классиками. *Andante con discretione*, первая часть, имеет очевидное трехчастное строение. Достаточно четко оформлены каденции с переходом в новую тональность. Так, модуляция в *B-dur* соотносится с тональным развертыванием экспозиции сонатной формы венских классиков (раздел В на схеме 1, пример 4).

Схема 1

Г. Вагензейль. Концерт для тромбона.
Композиционное строение концерта

1 часть	2 часть
<i>Andante con discretione</i>	<i>Allegro assai</i>
4/4 <i>Es-dur</i>	4/4 <i>Es-dur</i>
A B A1 <i>Cadenza</i> функция функция побочной разработки	рондообразная форма <i>A B A1 C A2 Cadenza</i> <i>ad. lib</i>

Нотный пример 4

Г. Вагензейль. Концерт для тромбона,
ч. 1, тт.18–21

А модуляция в *c-moll* напоминает начало разработки сонатной формы (раздел A1 на *схеме 1, пример 5*). Интересно, что дальнейший музыкальный материал в *c-moll* будет строиться на основном тематизме – по такому же принципу «работают» разработочные разделы первых частей симфоний Й. Гайдна, старшего из венских классиков.

Нотный пример 5

Г. Вагензейль. Концерт для тромбона,
ч.1, тт. 29–33

The image shows a musical score for Trombone Concerto, Op. 10, No. 1 by G. Wagenseil, measures 29-33. The score is written for Trombone (top staff) and Piano (bottom two staves). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the trombone and a rhythmic accompaniment in the piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

К моменту создания Вагензейлем своего концерта для альт-тромбона, медный духовой инструмент уже обладал небольшим оригинальным сольным репертуаром. Британский исследователь Энтони Бейнс в качестве одного из первых образцов указывает пьесу Орландо ди Лассо, написанную в 1620 году. Эта композиция, по всей видимости, была переложением вокального сочинения *Susanne un jour* для виолончели и органа¹. Точка зрения Э. Бейнса разделяется и историком тромбонового исполнительства Д. Гербертом², который утверждает, что эта пьеса становится частью тромбонового репертуара.

¹ Baines A. Brass Instruments: Their History and Development. Courier Corporation, 1993. P. 114.

² Там же. P. 87.

Вплоть до середины XVIII столетия сольные и концертные опусы для тромбона наиболее эффектно звучат в тот момент, когда инструмент играет в среднем регистре. Именно здесь получается выразительное *mezzo forte*, когда тромбон приближается к вокальному звучанию. Еще одна характерная примета музыки этого периода – ходы на пунктирном ритме, своего рода, воспоминание о военных сигналах, которые исполнялись медными духовыми.

В тромбовых концертах до середины XVIII века чаще отсутствует сопоставление партий солиста и оркестра. Разнообразие фактуры характеризуют, как правило, медленные эпизоды, где часто возникает полифонический диалог между солирующим голосом, оркестром и бассо-континуо. Однако интонационное развитие не отличается замысловатостью – главная причина этого заключается в интонационных ограничениях, налагаемых возможностями инструментов тех лет, а также несовершенством технических возможностей исполнителей.

Настоящий прорыв происходит в Концерте для тромбона (или скрипки) оркестра и генерал-баса Леопольда Моцарта. В этой партитуре, созданной в 1762 году, композитор не просто использует аналогичные ритмико-интонационные формулы, но и реализует звучание альт-тромбона в наиболее высокой тесситуре, приближая его тем самым к звучанию трубы.

В качестве знаковых партитур, в которых выпукло демонстрируется противопоставление сольного инструмента и оркестра назовем два сочинения – Концерт для альт-тромбона с оркестром *D-dur* (1764) Михаэля Гайдна, младшего брата Йозефа Гайдна, а также Концерт для альт-тромбона с оркестром *B-dur* (1769) Иоганна Альбрехтсбергера (1736–1809). Первое сочинение – часть большого дивертисмента, и музыка концерта примечательна обилием тематизма солирующего тромбона, виртуозностью и диалогичностью музыкального развертывания. В трех частях Концерта М. Гайдна энергичное *Allegro* сме-

няется кантиленой, а танцевальное скерцо из третьей части оказывается интонационно и ритмически близким финалам валторновых концертов В.А. Моцарта, созданных спустя два десятилетия.

В трехчастном Концерте для тромбона (схема 2) И. Альбрехтсбергера в сравнении с музыкой М. Гайдна отметим большее взаимодействие между тромбоном и оркестровой партией. В *Andante* – медленной части концерта – у тромбона богато представлен тематический материал. Это, с одной стороны, позволяет солисту продемонстрировать выразительные возможности медного духового инструмента, а с другой, – контрапунктировать с оркестром, вступая в полифонический диалог (пример 6). Основная тема финала Концерта построена на переключках между музыкантом-солистом и оркестром, что подтверждает тезис о постепенном становлении концертного жанра как состязания солиста и оркестра (В.Д. Конен, М.С. Друскин, В.В. Березин).

Схема 2

И. Альбрехтсбергер. Концерт для тромбона.
Композиционное строение концерта

1 часть	2 часть	3 часть
4/4, <i>B-dur</i>	3/4, <i>Es-dur</i>	2/4, <i>B-dur</i>
Вариации	трехчастная	Рондо

Схема 2а

И. Альбрехтсбергер. Концерт для тромбона.
Композиционное строение 1 части концерта

A	A1	A2	A3	A4	<i>Cadenza</i>
<i>B-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>c-moll</i>	<i>Es-dur</i>	<i>B-dur</i>	

С композиционной точки зрения интересна первая часть концерта, написанная в форме вариаций. Одна и та же тема проводится у оркестра в разных тональностях, солист в этот момент то подхватывает тему, то исполняет свою партию в контрапункте. Тональные модуляции формулируют логику развития сонатной формы, которая вскоре установится как инвариант для первых частей концертов для сольных инструментов с оркестром (A1 на схеме 2а – прообраз побочной темы сонатной формы, A2 – разработка).

Нотный пример 6

И. Альбрехтсбергер. Концерт, 2 ч., тт. 64–76

The image displays three systems of musical notation for a concert piece by Alois Reicha. Each system consists of three staves: a top staff for the soloist (likely a trombone) and two lower staves for the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 65, marked with a circled '65'. It features a melodic line in the soloist's staff and a piano accompaniment with a dynamic marking of 'p'. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns in the soloist's part. The third system starts at measure 75, marked with a circled '75', and includes a dynamic marking of 'f'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

По сравнению с сочинением М. Гайдна, Альбрехтсбергер «освобождает» голос тромбона от необходимости подражать куда более «изящным» голосам валторны или трубы. Он строит

партию солирующего тромбона на остром ритме, пытаясь за-действовать средний регистр. Тембр тромбона приобретает плотное звучание, соответственно значительно ярче становятся и динамические сопоставления. Концерт Альбрехтсбергера в целом, как справедливо пишет исследователь Р. Вигнесс¹, оказывается ближе к современной интерпретации выразительных возможностей тромбона, чем какие-либо другие опыты XVIII века.

Итак, к концу XVIII столетия жанр концерта для тромбона интегрирует как актуальные стилевые тенденции нарождающейся эпохи классицизма, так и «прогрессивные» композиторские достижения концертов для других медных духовых – валторны и трубы. В то же время по сравнению с ними очевидно смещение фокуса в отношении к тромбону как многофункциональному оркестровому голосу, но не сольному (таково отношение большинства ведущих композиторов XVIII века). Развитие оригинального репертуара остается в ведении самих тромбонистов-исполнителей, скованных ожиданиями публики. Эти произведения виртуозны и характерны для «салонной» музыки в стиле *la brillante*.

Дальнейшее развитие жанра тромбонового концерта в XIX столетии парадоксально в связи с развитием сольного исполнения на медных духовых. Это обширное семейство входит в активную фазу органологической эволюции, пополняется новыми представителями семейства, к примеру, офиклеидами, тубами, саксгорнами. Несмотря на такое бурное техническое развитие, ведущие европейские композиторы теряют интерес к медным, рассматривая их лишь как голоса симфонического или духового оркестра. Оригинальные произведения для тромбона создаются либо малоизвестными композиторами, либо самими исполнителями, совмещающими искусство игры с сочинением оригинальной музыки.

¹ *Wigness Robert C. The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century Vienna. Nashville, TN: Brass Press, 1978. P. 22.*

Развитие оригинального репертуара для тромбона в первой половине XIX столетия осуществлялось темпами, куда более медленными, чем в XVIII веке. Среди тех, кто создавал оригинальные произведения для тромбона, музыканты-виртуозы Карл Квайсер (1800–1846), Фридрих Бельке (1795–1874), Мориц Набих (1815–1893), Антуан Дьепо (1808–1871).

К. Квайсер и Ф. Бельке являются наиболее заметными фигурами в искусстве сольной игры на тромбоне в XIX веке. Блестящие виртуозы, они стремились на основе репертуара, состоящего из транскрипций и собственных сочинений пропагандировать сольное исполнительство на инструменте, расширять возможности виртуозной техники и спектр исполнительских приемов. К примеру, Ф. Бельке одним из первых при игре на тромбоне начал применять губные трели¹. Вместе с тем, очевидно, что те оригинальные музыкальные произведения, которые ими создавались, обладали весьма небольшой художественной ценностью и не остались в актуальной концертной практике (например, Концертный дуэт для двух тромбонов Ф. Бельке, 1847).

Становление концертного жанра в XIX веке продолжилось в творчестве Йозефа Новаковского (1805–1865) и Фридриха Августа Куммера (1797–1879), которые обращались к тромбону как виртуозному сольному инструменту.

Концертино для тромбона Й. Новаковского, польского композитора и педагога, работавшего в Российской империи, создано в 1830-х годах. Этот опус представляет собой один из первых образцов концертного оригинального сочинения для тромбона, написанных в новую жанрово-стилевую эпоху. Концертино являет собой яркий пример воплощения романтического стиля в произведении для медного духового инструмента, в то время как крупнейшие композиторы начал XIX столетия перестают им интересоваться. Концертино – попытка

¹ *Herbert T. The Trombone. Yale University Press, 2006. P. 144–145.*

Й. Новаковского адаптировать блестящий стиль с его характерной виртуозной фактурой и изнеженной кантиленой к выразительным возможностям тромбона.

Структура Концертино представляет собой трехчастную контрастно-составную форму. Здесь ясно очерчены три раздела *Andante* – *Adagio* – *Allegretto*. Все они соответствуют частям большого концертного произведения для солирующего инструмента и оркестра: первая часть – блестящие вариации, вторая часть – медленная, лирический центр, а третья – жанровый игровой финал в духе скерцо (схема 3). Отметим также демократичность музыкального тематизма Концертино – песенность во втором разделе (пример 7), жанр польки – в третьем (пример 8).

Схема 3

Й. Новаковский. Композиция Концертино

Контрастно-составная форма		
<i>Moderato</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
Вариации	Функция медленной части	Функция финала
3/4, <i>As-dur</i>	4/4, <i>f-moll</i>	2/4, <i>As-dur</i>

Нотный пример 7

Й. Новаковский. Концертино для тромбона и фортепиано.
Adagio, тт. 1–6

Й. Новаковский. Концертино для тромбона.
Раздел *Allegretto*, тт. 1-9

The image shows a musical score for a Trombone Concertino by J. Novakovsky, specifically the *Allegretto* section, measures 1-9. The score is written for a Trombone (top staff) and Piano (bottom two staves). The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Allegretto*. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The trombone part has a melodic line with various dynamics, including *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

Все разделы Концертино определены сменой тонального центра. *As-dur* – основная тональность концерта. Она главенствует в первом разделе и в финальном. Центральный раздел написан в параллельной тональности – *f-moll*. Большое значение во всем концерте играет вариационное развитие музыкального материала – в первом разделе форма вариаций, а в третьем разделе – многократное обновление мелодических ритмоинтонационных формул.

Рассмотрим самое начало Концерта (*пример 9*). Основная тема вариаций в партии солиста звучит энергично и уверенно. Ритмико-интонационная основа сформирована звуками тонического трезвучия *Es-dur*. Таким образом, композитор в качестве интонационного ядра обращается к наиболее стереотипным стандартам концертного жанра, которые, однако, благодаря романтическому порыву и устремленности приобретают новое смысловое качество.

Тип вариаций в первом разделе Концертино отсылает к «блестящему» стилю – наиболее популярному направлению в инструментальном искусстве Европы первой половины XIX века (прежде всего, в фортепианном исполнительском искус-

стве)¹. Все это обусловлено временем расцвета исполнителей-виртуозов и самим стилем музыкального искусства.

Нотный пример 9

Й. Новаковский. Концертино для тромбона
и фортепиано, тт. 15–23

Драматургия Концертино представляет собой сопоставление двух основных образов – энергичного и игривого с лирическим и певучим, что также является характерной чертой стиля эпохи. Ближе к финальному разделу фактура становится все более виртуозной. Это пространство для демонстрации тромбонистом развитой виртуозной «мелкой техники», характерной для блестящего салонного стиля первой половины XIX века (стиль *la brillante*, пример 10).

Становление жанра Концерта для тромбона прошло длительный путь. Отсутствие постоянства в развитии оригинального концертного репертуара для тромбона вплоть до середины XVIII столетия сменяется дальнейшей мощной репертуарной динамикой, подводя к формированию классической структуры тромбонного концерта XIX века. В таких опусах, как концерты Г. Вагензейля и И. Альбрехтсбергера постепенно выкристалли-

¹ Чинаев В.А. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2. С. 84–98.

Й. Новаковский. Концертино для тромбона.
Раздел *Allegretto*, тт. 74–76



зовывается структура сонатной формы, формируются тональные закономерности.

Разнообразие концертного репертуара раскрывает новые грани возможностей тромбона – расширение диапазона инструмента, применение скачков в мелодии, усложнение каденций. В концерте Й. Новаковского формируется контрастно-составная форма, близкая к поэмной одночастной композиции. Такая композиционная структура послужила эталоном не только для опусов современников, но и для многих тромбонных концертов XX столетия (достаточно сравнить Концертино, к примеру, с Концертом Н.А. Римского-Корсакова и большинством Концертов для тромбона В.М. Блажевича).

Список источников

1. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учеб. пособие. М. : Музыка, 1989. 207 с.
2. Чинаев В.А. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2. С. 84–98.
3. Baines A. Brass Instruments: Their History and Development. Courier Corporation, 1993. 300 p.
4. Herbert T. The Trombone. Yale University Press, 2006. 399 p.
5. Wigness Robert C. The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century. Vienna. Nashville, TN: Brass Press, 1978. 50 p.

***Semi-classic* в современной вьетнамской культуре**

Характеристики культуры в нынешнюю эпоху заметно отличаются от предыдущих эпох. Сегодня музыка в целом представлена не только академическими жанрами, но и поп, рок, рэп и другими направлениями. Жанры популярной музыки является не только формой развлечения, но и важным инструментом выражения эмоционального состояния людей, а также источником информации, помогающей ответить на философский вопрос Карла Маркса и Фридриха Энгельса – «Кто мы?»

В современном мире поп-музыка постепенно вытесняет традиционное музыкальное мышление (классическую музыку, известную также как академическая музыка). Однако классическая музыка не только не исчезает из мирового искусства, но, напротив, она «модернизируется», «освежается» как для широкой публики, так и для меломанов. Исследователь Д. Журкова¹ в своей книге «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» рассматривает классическую музыку как нашего спутника. Именно она помогает наполнить жизнь «эстетическими представлениями, и создание образов, содержащихся в произведении, можно считать ценной формой творчества и обладания».

Такие музыкальные направления все чаще модернизируются за счет сочетания стилистики академической музыки со стилем и мышлением поп-музыки, что приводит к формированию нового жанра, называемого полуклассической музыкой. Это музыкальное сочетание обладает большим потенциалом для дальнейшего развития, что требует серьезных исследований.

¹ Журкова А.А. Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2016. 336 с.

Данная статья имеет своей целью определение основных терминов, касающихся нового жанра, а также положения и роли классической музыки в контексте развития современной музыки в мире в целом и, в частности во Вьетнаме.

Сочетание классической музыки с массовой культурой, что позже получило название полуклассической музыки, было темой отечественных и международных научных дискуссий, и семинаров на протяжении многих лет¹. Одной из важных работ в этой области является исследование М. Хоркхаймера и Т.В. Адорно. По мнению двух исследователей, поп-музыка проявляется как феномен, призванный отвлечь внимание общества желаемым субъектом, ориентируя его в соответствии с содержанием. И во Вьетнаме некоторые музыкальные критики говорят, что поп-музыка не имеет высокой ценности и имеет больше отрицательных сторон по сравнению с академической музыкой. Известный музыковед Т.В. Адорно², похоже, согласен с этой мыслью и утверждает, что успех поп-музыки в некотором роде стандартизирован как «хиты», и отсюда они становятся популярными. Он утверждает, что поп-музыка напрямую связана с преимуществом популярности, и что многие деятели профессиональной академической музыки постепенно теряют свою индивидуальность. Стандартизация, или коммерциализация, также выражается в самих мелодиях произведений этого жанра. В частности, произведения с критерием академической музыки всегда отличаются структурой свободной формы, разнообразием в использовании музыкаль-

¹ См.: Почему поп-музыка – это не музыка. URL: <http://www.dw.com/en/why-pop-is-not-music/a-17601068>; Тойнби Дж. Метод осмысления поп-музыки: автор, произведение и музыкальные характеристики. Лондон : Арнольд, 2000. 863 с.; МакДональд Р., Харгривз Д. Дж., Миелл Д. Что такое музыкальная идентичность и почему она важна? Лондон : Оксфордский университет, 2002. 286 с.

² Адорно Т.В. Избранное. Социология музыки. М. ; СПб : Университетская книга, 1998. 445 с.

ных инструментов, музыкальный образ всегда сфокусирован, а в поп-музыке мы видим постоянные повторы в тексте и мелодических линиях.

Автор настоящей статьи когда-то высказывал свое мнение о примитивных характеристиках поп-музыки на нескольких научных семинарах, проводимых во Вьетнаме и за рубежом. На самом деле, противопоставляя поп-музыку академической музыке, нельзя недооценивать ее роль, более того, необходимо рассматривать ее как важное социальное явление, помогающее укрепить сообщество, которому она служит. Назовем это средством формирования, признаком зрелости и формой сопротивления старым путям. Более того, в современную эпоху с индустрией 4.0 и множеством мультимедийных средств (*Multimedia*), появившихся во второй половине XX века, изменилось само сценическое искусство, дав шансы его процветанию, а также процветанию камерной и симфонической музыки.

Более глубокое исследование представлено в статье А. Цукера. Он утверждает, что: «Культура поп-музыки имеет сложную связь с академической музыкой и пока не ясна во многих аспектах».

Культура поп-музыки считается многофункциональной, поскольку, помимо художественных целей, это способ выражения позиции и социальной сплоченности.

Она включает в себя следующие характеристики:

- широкую популярность;
- способность удовлетворять социальные и насущные потребности людей;
- способность осуществлять эстетические и когнитивные функции.

Две первые характеристики выражаются через использование тем, жанров и стилей в форме цитат, обновлений, чтобы заинтересовать зрителей.

Эстетические и когнитивные функции считаются одними из основных. Благодаря наслаждению музыкальным искус-

ством общество получает возможность удовлетворять эстетические потребности, познавать окружающий мир и себя через призму высоких духовных ценностей искусства. Эти функции считаются вмешательством классической музыки на бессознательном уровне. Существует также такая форма функции, как «музыка – философия», что играет определенную роль в оказании помощи человеку, пытающемуся постичь произведение искусства через философскую призму, что характерно для сознательного уровня восприятия. Последняя функция, о которой следует упомянуть, – это целительная функция разума, которая воспринимается на подсознательном уровне.

Одним словом, сам жанр часто ориентирован на любителей как классической, так и поп-музыки. Распространенным примером этого сочетания является исполнение классического репертуара в современной аранжировке: в стиле джаза или рок-музыки.

Типичный пример выдающегося артиста, исполняющего полуклассическую музыку, является Лучано Паваротти. Он был одним из самых известных вокалистов XX века и величайшим артистом полуклассической музыки, чей талант помог всему миру услышать и полюбить красоту, гармонию звука. Итальянский тенор Алессандро Сафина также является приверженцем полуклассической музыки. Одна из самых смелых композиторов и исполнителей этого жанра на мировой сцене – Эмма Шапплин.

Сочетание разных музыкальных стилей порождает новые тенденции в современной музыке. Например, произведение, написанное французским композитором Люком Арбогастом сочетает народный вокал с некоторыми чрезвычайно редкими средневековыми западноевропейскими мелодиями. Исполнение классической музыки в современном стиле характерно для группы «*Rhapsody of Fire*», играющей на инструментах симфонического оркестра и выступающей совместно с Оперой в стиле «симфоник-метал». Кроме того, есть некоторые коммерче-

ские проекты, такие как мюзикл «Моцарт – Рок-опера» или французский мюзикл «Нотр-Дам де Пари», написанные в стиле джаз, которые являются весьма заметными произведениями. Более того, многие мелодии, отрывки из Арий мюзикла «Собор Парижской Богоматери» стали изюминкой полуклассического музыкального жанра.

В связи с нынешними условиями культурного обмена со многими странами мира, включая Вьетнам, полуклассическая музыка получает широкое распространение и, люди узнают о различных музыкальных жанрах, в том числе о классической музыке, по всему миру, все больше образцов из мировой классики доходит до аудитории. Артисты узнают и изучают классическую музыку, что позволяет развивать этот жанр в их стране.

В крупнейших музыкальных учебных заведениях Вьетнама, таких как Вьетнамская национальная академия музыки, и особенно Военный университет культуры и искусства, происходят серьезные изменения в подготовке молодых талантов, увлеченных полуклассической музыкой. Занятия в них составлены научно и целенаправленно. Специальные дисциплины, например поп-фортепиано, поп-ансамбли, соседствуют с теоретическими занятиями, такими как история Джаз-Рок-Поп; гармония Джаз-Рок-Поп; гармония в аранжировке сейчас становится основой для обучения артистов, которую могут играть как классическую, так и полуклассическую музыку. Здесь, помимо следования популярным тенденциям, постигается аранжировка произведений классической музыки в новом стиле, что дает возможность преподнести слушателям академическую музыку в более доступной форме, что также является важной целью.

Известное произведение после аранжировки становится еще популярнее за счет легкого исполнения, что соответствует требованиям современной жизни. Все многообразие композиций довольно легко представить в виде двух разных стилей аранжировки:

Аранжировка в стиле поп-баллады. Произведения, написанные в этом стиле, обычно являются произведениями композиторов эпохи романтизма: Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Шумана и др. Во Вьетнаме публика хорошо знакома с ведущим исполнителем полуклассической музыки – Ричардом Клайдерманом. В 80–90-х годах его музыку и аранжировки пьес поп- и полуклассической музыки были слышны практически в каждой кофейне, в офисах и в больших количествах продавались в виде *CD, DVD*, кассет. Многие люди называли звуки фортепиано «музыкой Ричарда Клайдермана», и именно благодаря этому, обучение игре на фортепиано стало более распространенным.

Аранжировка в стиле джаз. Джаз – это жанр «импровизационной» музыки, совмещающий в себе много разных стилей, зародившийся в обществе афроамериканцев в Штате Луизиана (США). Изначально эта музыка считалась сочетанием блюза и рэгтайма. Со временем джаз развился в самостоятельный музыкальный жанр с присущими ему индивидуальными чертами. Золотой век джаза можно отнести к периоду с 1920-х по 1935 год, когда он был чрезвычайно популярен среди американцев. Двумя наиболее известными исполнителями в ту эпоху были Луи Армстронг и Элла Фитцджеральд. Джаз быстро вышел даже на Бродвей с серией мюзиклов, например, «*Chicago*», «*An American in Paris*», написанных в свойственных для этого направления красках.

В образовательной программе по фортепиано используется для изучения большое количество произведений классической музыки с импровизацией в джазовом стиле, например, «Турецкий марш» (*Rondo Alla Turca*) В.-А. Моцарта, а также аранжировки таких музыкантов, как Арслан Новрасли, Фазиль Сай. Что касается джазовой импровизации, то многие артисты импровизируют прямо на сцене во время выступления без каких-либо нотных записей.

Несмотря на то, что классическая музыка появилась во Вьетнаме и приобрела здесь определенные изменения, аран-

жировка в двух вышеперечисленных стилях все же является «вестернизированной». Вьетнамские композиторы и исполнители не останавливаются исключительно на аранжировках, они объединяют симфонический оркестр с традиционной вьетнамской музыкой. Мелодии тьео, хо, ви с музыкальными инструментами конги, дан-чань, бамбуковыми флейтами и дан-ни областей Тэйбак, Тэйnguен, древней столицы Хюэ используются музыкантами в гармонизации с западноевропейскими оркестровыми инструментами. Это не только помогает сохранить национальную культуру, но и развивает культурную сущность, а также является красивой картинкой для международных друзей.

В конце 2022 года во Вьетнаме с успехом прошел необычный концерт под названием «*Family Concert*», в котором помимо Вьетнамского симфонического оркестра (VNSO) и Вьетнамского молодежного симфонического оркестра (VYO) принимали участие уличные музыканты. Впервые на сцене Большого Театра прозвучала Симфония «Голубое небо» (вьет. “*Thiên thanh*”) – произведение с чертами народной музыки, написанное Чан Мань Хунгом специально для Вьетнамского молодежного симфонического оркестра, чье исполнение произвело на слушателей яркое впечатление. Красота страны была отражена композитором в трех частях: «*Мыонг Хоа весной*», «*Луна в глуши*», «*Фестиваль в столице*». Сочетание пентатоники, характерной для региона Тэйбак, Тэйnguена, Чампы и Хюэ, и восточных традиционных ударных инструментов (тарелки, барабаны чиен) с западными музыкальными инструментами и гармониями создало произведение, которое вызывало множество эмоций у слушателей.

Многие артисты и композиторы вложили вьетнамскую душу в западные классические музыкальные инструменты. Творчество вьетнамских талантов проявляется не только в аранжировке классических произведений в новом стиле, но

и в уникальном сочетании вьетнамской музыки с классикой, позволяющем донести до публики сущность народного искусства и европейской академической музыки, создавая полуклассическую музыку с вьетнамским колоритом. Все больше и больше людей молодого поколения проявляют интерес к народной и полуклассической музыке в исполнении профессиональных артистов.

Музыковеды придерживаются различных взглядов на роль и важность привнесения массовой культуры в музыку и культуру. Кто-то из них подчеркивает отсутствие эстетической ценности и практичности (Т. Адорно), а кто-то утверждает коммерциализацию и утрату первобытной идентичности (Д. Дидерихсен).

Несмотря на то, что большая часть поп-музыки получила признание за свой культурный вклад, она была направлена на коммерческий успех. Вовлечение элементов классической музыки и электронной музыки в стиле поп-рок призвано приносить радость, оказывать интеллектуально-философское и целительное воздействие. Подобное музыкальное совмещение сделало классику менее «скучной» для публики и доказало, что оно влияет на повышение общего культурного уровня общества.

Музыкальные произведения, исполненные в этом стиле, играют важную роль в развитии массовой культуры. Производство и выпуск рекламы в средствах массовой информации и ряд видео становятся одним из мощных инструментов, необходимых для продвижения и широкого распространения классической музыки среди публики.

Список источников

1. *Адорно Т.В.* Избранное. Социология музыки. М. ; СПб : Университетская книга, 1998. 445 с.

2. *Журкова А.А.* Искусшение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2016. 336 с.

3. *МакДональд Р, Харгривз Д. Дж., Миелл Д.* Что такое музыкальная идентичность и почему они важна? Лондон : Оксфордский университет, 2002. 286 с.

4. Почему поп-музыка – это не музыка. URL: <http://www.dw.com/en/why-pop-is-not-music/a-17601068>_(дата обращения: 22.05.2023).

5. *Тойнби Дж.* Метод осмысления поп-музыки: автор, производство и музыкальные характеристики. Лондон : Арнольд, 2000. 863 с.

Основные вехи становления китайской фортепианной школы

Вхождение фортепиано в музыкальную культуру Китая имело длительную историю. Первым, кто познакомился со звучанием этого западного инструмента, стал император Шэн-Цзун, получивший в дар от миссионера-иезуита Маттео Риччи (1552–1610) итальянский клавикорд. Звучание инструмента настолько воодушевило императора, что он отправил четырех музыкантов учиться игре на нем. Однако впоследствии европейский клавишный инструмент долго не приживался на почве китайской музыкальной культуры.

Только на пороге XX века началось постепенное утверждение фортепиано в исполнительской практике китайских музыкантов. За короткий срок своего существования оно получило широкое распространение и стало инструментом, весьма популярным среди китайских композиторов. Первоначальный этап интеграции фортепиано в музыкальную культуру Китая был осложнен несовместимостью традиционных европейской и китайской музыкальных систем: «Европейское мышление оперировало другими музыкально-теоретическими категориями <...>, которые существенно затрудняли восприятие европейской системы в Китае, да и сам инструмент фортепиано, со сложной механикой, вызывал трудности в овладения игровыми приемами без педагогического профессионального наблюдения»¹.

XX век – чрезвычайно важная эпоха в развитии китайской музыкальной культуры. Популяризация фортепианной игры, создание фактически с нуля методики преподавания фортепиано,

¹ Ли Л. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект // Современное педагогическое образование. 2019. № 4. С. 129.

обмен опытом с музыкантами других стран – вот этапы, которые были пройдены Китаем всего в течение одного столетия.

Первый концерт фортепианной музыки состоялся в Шанхае в 1904 году. Солистом выступил итальянский пианист и дирижер Марио Пачи (1898–1946). Значительную роль в адаптации фортепианного исполнительства на почве китайского музыкального искусства сыграли русские музыканты.

Один из пиков интереса к фортепианной игре пришелся на 1920-е годы. В это время в Китае открывалось большое количество музыкальных школ, а также специальных учебных заведений, где обучали исполнителей, певцов и композиторов. В частности, по инициативе Фэн Цзункая, У Мэнфэя и Лю Чжипина было открыто Шанхайское педагогическое музыкальное училище, в последующем переименованное Шанхайский художественный педагогический институт, при котором в 1925 году был создан музыкальный факультет; также музыкальный факультет был открыт ими и при Шанхайском институте искусств. Названные учреждения стали первыми государственными учебными заведениями, где культивировалось фортепианное исполнительство. Начали действовать и другие музыкальные организации, в том числе Пекинское женское высшее музыкальное педагогическое училище, Музыкальные курсы при Пекинском университете, факультет музыкального искусства Пекинского училища искусств, где преподавались три основные дисциплины – «вокал», «композиция», «фортепиано»¹.

Педагоги и исполнители – эмигранты из России начали вести преподавательскую деятельность в открытых в этот период учебных заведениях. Это способствовало широкому распространению европейской и русской фортепианной музыки, а также приемов исполнения на фортепиано.

¹ *Исаева Н.Г.* Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано: учеб. пособие. Владивосток : ДВГИИ, 2020. С. 9.

Важный шаг в становлении профессионального музыкального образования, а также в формировании китайской фортепианной школы сделал Сяо Юмэй (1884–1940) – композитор, общественный деятель и педагог, он первым осознал необходимость музыкального образования в Китае. Сяо Юмэй был одним из основателей Национальной консерватории музыки в Шанхае, открытой в 1927 году. Он является автором первых учебников по теории музыки, что подготовило почву для синтеза китайских национальных традиций с современными принципами западноевропейской композиторской школы. В руководимых им учебных заведениях студенты получали основательное фортепианное образование. Вместе с тем, фортепианная педагогика этого периода еще находилась в стадии разработки: учебные планы и комплекс дисциплин требовали значительного переосмысления.

В 1927 году при Шанхайской консерватории был открыт фортепианный факультет, организованный по инициативе русского пианиста Б.С. Захарова (1888–1943) и китайских музыкантов – тех, кто прошел обучение за границей и вернулся на родину (Ван Жуйсянь, Ли Энке). Интересно, что изначально предложение о работе в Китае петербургский музыкант воспринял скептически: «Китайские студенты играют как младенцы, стоит ли мне учить их?» – говорил Б. С. Захаров¹.

Тем не менее, приехав в Китай, он поспособствовал значительному развитию китайской исполнительской школы: пересмотрел методику обучения игре на фортепиано и обновил учебный репертуар. По аналогии с российским образованием, в учебные планы были введены обязательные технические зачеты.

Один из самых известных учеников российского музыканта, композитор и пианист Дин Шаньдэ, оценивая вклад своего

¹ Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2009. С. 25.

наставника в развитие профессионального исполнительства в Китае, отмечает, что Захаров «преобразил обучение фортепиано и воспитал первое поколение профессиональных пианистов в Китае. <...> благодаря Б.С. Захарову уровень игры китайских пианистов стал стремительно расти, и это проявилось в победах китайских пианистов в международных конкурсах исполнителей»¹.

Открытие консерватории, а также «Движение за новую культуру» 1910–1920-х годов стали еще одним импульсом для развития китайского фортепианного образования. Поэтому в различных городах Поднебесной начали открываться музыкальные клубы, на базе которых создавались учебные заведения, такие как Пекинский университет, Институт музыкальной подготовки, Шанхайский специализированный музыкальный факультет и т. д.² В числе первых профессиональных пианистов современного Китая необходимо назвать Ли Цуйчжэнь, Ву Ичжоу, Фан Цзисэнь.

Весомый вклад в становление китайской фортепианной школы внес композитор, пианист и преподаватель А.Н. Черепнин (1899–1977). При поддержке Сяо Юмэя им было издано учебно-методическое пособие «Для начинающих пианистов на основе привычных для их слуха музыкальных материалов, а также позиционных упражнений по ступеням пентатоники».

По инициативе Черепнина в 1934 году был учрежден курс Китайской фортепианной музыки, который способствовал развитию национальной фортепианной композиторской шко-

¹ У На. Педагогическая деятельность профессора Б.С. Захарова в Шанхае: по материалам документов и публикаций Дин Шан Дэ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 92. С. 270.

² Ван Ди. История развития преподавания фортепианного искусства в Китае // Педагогика, психология, общество: от теории к практике: материалы конференции / гл. ред. Ж.В. Мурзина. Чебоксары: Чувашский республиканский институт образования, 2022. С. 79.

лы. Членами жюри были отмечены пьесы китайских композиторов Хэ Лугина («Маленькая флейта пастушка»), Юй Биньмина (Вариации в до-миноре), Цзян Динсяна («Колыбельная»). В целях популяризации национального фортепианного творчества он также основал нотное издательство. Черепнин способствовал значительному оживлению концертной жизни. Он не только давал сольные концерты, но и организовывал выступления молодых шанхайских и пекинских пианистов, включая в их программы собственные произведения.

Японо-китайская война, которая началась в 1937 году, внесла свои коррективы. Но несмотря на то, что в силу трудных условий военного времени развитие фортепианной школы Китая замедлилось, тем не менее, появлялись и новые учебные заведения. Так, например, в 1941 году по инициативе Дин Шаньдэ был открыт частный Шанхайский музыкальный колледж, где одной из трех специальностей инструментального исполнительства было фортепиано. В центральной части Китая, в пригороде Чунцина Цинмугуан была основана консерватория, а затем ее филиал в Сунлингане (спустя время переименованный в Шанхайский государственный музыкальный колледж в Чунцине).

Во время освободительной войны 1946–1949 годов учебные заведения продолжали функционировать. Центром фортепианного искусства стал Институт искусств им. Лу Синя в Янгане. Среди учебных заведений также выделялся Колледж искусств провинции Сычуань, подготовивший платформу для консерватории. В колледже проводился набор на фортепианный факультет, кроме того, фортепиано было введено в качестве обязательной дисциплины для всех студентов в течение всего периода обучения.

За семь лет с 1938 по 1945 годы было открыто значительное число вузов и ссузов, где шло обучение по специальности фортепиано, – это Государственный педагогический институт, Государственный женский педагогический институт, Педаго-

гический институт города Гуэйян и т. д.¹ Фортепианные факультеты были открыты в Юго-Западном объединенном университете, Государственном Северо-Западном объединенном университете и др.

В 1950 году была открыта Центральная консерватория в Тяньцзине, спустя восемь лет переехавшая в Пекин. Здесь преподавали первоклассные педагоги, давшие блестящий старт многим китайским пианистам, среди которых – Бао Хуицяо, Ин Шичжэн, Ли Ци, Пань Имин и др. Со стороны государства музыкальному, в том числе фортепианному образованию уделялось особое внимание: фортепианные факультеты Пекинской и Шанхайской консерваторий «стали базовыми центрами обучения, исполнительства и исследования фортепианного искусства»².

Годы с 1955 по 1960 ознаменовались активной деятельностью музыкантов из Советского Союза, сильно повлиявших на становление фортепианного искусства в Китае, – Д.М. Серова, А.Г. Татуляна, Т.П. Кравченко. Советские преподаватели способствовали заметному повышению исполнительского уровня пианистов, в том числе благодаря адаптации на китайской почве некоторых принципов советской школы. Так, в первую очередь были пересмотрены планы и программы творческих вузов с учетом особенностей этих документов в СССР. Для повышения педагогической компетенции были предприняты ряд мер: в числе прочего, студентам стал доступен выбор педагога по специальности, были введены дополнительные виды контроля успеваемости – зачеты, самостоятельная работа и др. Первые китайские пианисты, среди которых Лю Шикунь, Фу Цун, Инь

¹ Янь Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР : дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02. СПб., 2019. С. 23.

² Исаева Н.Г. Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано : учеб. пособие. Владивосток : ДВГИИ, 2020. С. 12.

Чэньцзун, начинают побеждать на фортепианных курсах международного уровня.

Период «Культурной революции» (1966–1976) стал настоящим испытанием для страны. По замечанию Янь Цзе, это время «можно считать катастрофой для всей китайской культуры. Фортепианное образование значительно деградировало, учебный процесс нарушен. Множество специалистов было репрессировано, а инструменты европейского происхождения объявлены ненужным старьем»¹. Страдала не только материальная часть учебного процесса – многие педагоги консерваторий были заключены в тюрьму или казнены.

После периода «Культурной революции» – времени, когда сфера профессионального музыкального образования была практически полностью парализована, наметилась новая волна развития китайской фортепианной школы. С этого периода и по настоящее время в Китае отмечается бурное развитие фортепианного искусства.

Постепенно была налажена деятельность музыкальных учебных заведений, запущен прием абитуриентов, восстанавливалась материально-техническая сторона учебного процесса. Со временем предмет «Фортепиано» стал самостоятельной дисциплиной, а в скором времени и отдельной специальностью. Первая половина 1980-х годов ознаменовалась нововведениями в сфере профессионального фортепианного образования, в числе которых:

1) возможность выбора преподавателями учеников и учениками наставников;

2) расширение оценочной системы до трех оценок в год – за «техническое мастерство», за «самостоятельную работу над произведением», за «государственный общий экзамен»;

¹ Янь Цзе. Развитие китайского фортепианного образования после основания КНР // Вестник Костромского государственного университета. 2018. С. 196. Вып. 1. (Педагогика, психология, социокинетика).

3) расширен спектр профессиональных компетенций – в программы учебных заведений включились дисциплины «Методика преподавания фортепиано», «История фортепианного исполнительства», «Камерный ансамбль» и др.;

4) репертуар экзаменационной программы дополнен опусами китайских авторов.

К 1980-м годам утверждается также международная система обучения, подразумевающая три ступени степеней – бакалавриат, магистратура, докторантура.

Китай, открываясь для контактов с другими странами, развивает международное сотрудничество и в области музыкального (в частности, фортепианного) образования. Для преподавания и проведения мастер-классов в учебные заведения приглашаются лучшие специалисты из-за границы.

С 1983 года активизируется издание учебно-методической фортепианной литературы. Так, были опубликованы «Базовый курс фортепиано», «Начальная практика игры на фортепиано», «Фортепианный аккомпанемент в вокальном исполнении» и многие другие пособия¹. Хрестоматии претерпевали постоянные модификации, благодаря чему был дан старт к значительному повышению уровня фортепианного образования в Китае в XXI веке.

Фортепианные факультеты сложились и функционируют при консерваториях, при академиях искусств, а также в университетах. Программы и учебные планы первых двух учебных заведений в целом одинаковые. Но если консерваторцы, в первую очередь, рассчитывают на реализацию сольной карьеры, то выпускники академий настроены на ведение педагогической и ансамблевой деятельности. Принципиально отличаются фортепианные факультеты многопрофильных университетов,

¹ *Янь Цзе*. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР : дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02. СПб., 2019. С. 32.

где программа имеет мало пересечений с вышеназванными вузами. Главная задача обучения заключается в воспитании творчески настроенного студента, который по окончании учебного заведения будет иметь широкий простор для профессиональной деятельности – это не только педагогика и концертные выступления, но также разнообразные направления в сфере музыкальной индустрии, музыкальной критики и журналистики.

Общие принципы формирования национальной фортепианной школы Китая во многом пересекаются с тем, как этот процесс происходил в российской образовательной системе. Однако «интеграция Национального и Западного стала доминирующим трендом становления и развития не только китайской профессиональной композиторской Школы, но и фортепианной культуры в целом, в том числе и сферы образования»¹. В настоящее время фортепианное исполнительство в Китае имеет ряд характерных особенностей, отличающих его как от российской, так и от других развитых школ.

Специфика исполнительской школы формировалась и под влиянием блестящих творческих личностей Китая, Европы и России. В настоящее время китайское фортепианное образование вышло на достойный международный уровень, так как многие проблемы и сложности решаются при поддержке государства. В частности, намечена тенденция роста публикаций в сфере учебной и учебно-методической литературы (в том числе выросло количество профессиональной литературы в области фортепианной педагогики). Регулярность проведения курсов повышения профессиональной квалификации закономерно сказалась на качестве преподавания: «Кратковременная, но достаточно интенсивная подготовка на этой базе

¹ Кан Юньюй. Репертуарный компонент обучения юного пианиста в современном Китае : дис. ... кандидата педагогических наук. СПб., 2021. С. 43.

отличалась максимально практико-ориентированной направленностью и сыграла заметную роль в быстром улучшении качества преподавания, особенно в провинциальных учебных заведениях начального звена»¹.

Однако наряду с достоинствами китайская школа обладает и недостатками. Например, педагогика в большей степени концентрируется на виртуозной технике, нередко уделяя меньшее внимание содержанию исполняемых произведений. В связи с этим сложился не совсем верный принцип оценки навыков исполнителей, а у студентов складывается искаженное понимание исполнительского профессионализма, сосредоточенного лишь на способности преодоления технических трудностей. Се Хэн отмечает: «Некоторые ученики средних школ при консерваториях любят исполнять большие произведения и рано разучивают чуть ли не самые сложные в фортепианной литературе. Но поскольку их исполнительская база имеет множество пробелов, они все же отстают в вопросах понимания музыки – эти недостатки и упущения вскрываются во время поступления в вуз»² [5, с. 234]. Зачастую возникает ситуация, когда при абсолютно идеально выученной технике собственно содержательная сторона произведения либо не до конца понимается, либо и вовсе игнорируется. Наиболее логичный принцип последовательности и планомерности в обучении, предполагающий постепенное нарастание технической трудности в репертуаре, практически не выдерживается. Также часто отсутствуют закономерности в планировании репертуара ученика.

Чрезмерный пиетет перед педагогами часто оборачивается тем, что выпускник вуза не способен мыслить свободно, не

¹ Кан Юньюй. Репертуарный компонент обучения юного пианиста в современном Китае : дис. ... кандидата педагогических наук. СПб., 2021. С. 46.

² Се Хэн. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае // Педагогический журнал. Т. 9. № 1А, 2019. С. 234.

может существовать как самостоятельная творческая единица без помощи преподавателя. В фортепианном образовании не выработана единая терминология, которая касается исполнительских штрихов, методов игры, стандартов звучания и различных приемов агогики. Значительная доля терминов понимается как учащимися, так и преподавателями «приблизительно». Кроме того, замечено, что в китайской фортепианной педагогике не уделяется достаточного внимания основополагающим выразительным средствам музыкального текста – в частности, ритму. Чтение с листа, специфика аппликатуры и многие другие «тонкости» музыкального текста также отодвинуты на второй план.

Справедливости ради отметим, что современная китайская фортепианная школа находится в процессе непрерывного развития. Ведется перманентная работа по интегрированию китайской педагогики в мировую, осуществляется творческий диалог и взаимообмен с другими культурами, разрабатываются новые более продуктивные методики преподавания.

Список источников

1. *Ван Ди*. История развития преподавания фортепианного искусства в Китае // Педагогика, психология, общество : от теории к практике: материалы конференции / гл. ред. Ж.В. Мурзина. Чебоксары : ИД Среда, 2022. С. 78–81.

2. *Исаева Н.Г.* Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано : учеб. пособие. Владивосток : ДВГИИ, 2020. 113 с.

3. *Кан Юньюй*. Репертуарный компонент обучения юного пианиста в современном Китае : дис. ... кандидата педагогических наук. СПб., 2021. 211 с.

4. *Ли Линцзюнь*. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект // Современное педагогическое образование. 2019. № 4. С. 127–131.

5. Се Хэн. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае // Педагогический журнал. Т. 9. № 1А, 2019. С. 230–238.

6. У На. Педагогическая деятельность профессора Б.С. Захарова в Шанхае : по материалам документов и публикаций Дин Шан Дэ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 92. С. 262–271.

7. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития : дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб, 2009. 183 с.

8. Янь Цзе. Развитие китайского фортепианного образования после основания КНР // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Вып. 1. С. 195–198. (Педагогика, психология, социокинетика).

9. Янь Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР : дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02. СПб., 2019. 188 с.

Возникновение и становление мультипликации в Китае

Искусство анимации является неотъемлемой частью современной действительности и уникальной формой художественного выражения. Этот вид искусства обязан своим появлением изобретению французского изобретателя Эмиля Рейно, который в 1877 году оформил патент на инновационное устройство – праксиноскоп, впервые позволивший спроектировать на поверхность движущиеся картинки. Говоря о феномене анимации, следует принять во внимание тот факт, что изобретение Рейно привело к возникновению нового вида искусства на разных национальных почвах. То, какое развитие получила анимация в различных странах мира, какой исторический путь прошла и какое обрела лицо под влиянием той или иной национальной традиции – это актуальные вопросы современной науки.

В фокусе настоящего исследования находится одна из интереснейших, при этом недостаточно изученных анимационных школ – китайская мультипликация. Изучение этого феномена мирового искусства представляет большой научный интерес в первую очередь в связи с тем, что китайская анимация прошла путь от копирования зарубежных образцов мультипликации к развитию богатого художественного потенциала национальной культурной традиции и эстетики. Актуальным вопросом остается изучение генезиса китайской мультипликации и начального периода ее становления, когда происходит зарождение китайской школы анимации, формируются творческие принципы ее важнейших представителей, которые в дальнейшем во многом определяют вектор развития этого вида искусства в Китае.

Китайская анимация в начале развития получила название «*мэйшупянь*», в «Кинематографическом словаре» издатель-

ства «Китайское кино» это понятие определялось как «один из четырех основных жанров кино, а также как общее название для рисованной, кукольной, перекладной мультипликации и анимации в технике оригами»¹. Рисование и другие изобразительные техники являются основными выразительными средствами для изображения персонажей и окружающего пространства, здесь нет стремления достичь реалистичности истории – вместо этого используются методы преувеличения, духовного сходства и трансформации, а с помощью иллюзий, фантазий и символов отражаются жизнь, мечты и надежды людей. Обычно используется метод покадровой съемки, серия анимационных сцен, разбитых на несколько кадров, фотографируются и непрерывно транслируются на экран, создавая движущееся изображение.

Начальный период развития китайской анимации приходится на 1922–1945 годы. В 1918 году в Шанхае были показаны мультфильмы американского художника Макса Флейшера «Моряк Попай», «Бетти Буп», «Из чернильницы» и др., после чего в китайском обществе, на тот момент все еще находившемся в полуфеодальном состоянии, стал формироваться интерес к анимационным фильмам. Художники в это время впервые обратили внимание на новую сферу искусства, что послужило толчком к созданию собственно китайских мультипликационных фильмов. Указанный период связан с деятельностью «отцов китайской анимации», выдающихся представителей первого поколения китайских мультипликаторов. Вань Лаймин², Вань

¹ 王兴业. 新中国早期动画民族风格与民间审美考索. 电影评价. 2019年(15): 103. *Ван Синьэ*. Изучение элементов национального стиля и народной эстетики в анимации раннего периода КНР // Оценка кино. 2019. № 15. С. 103.

² Вань Лаймин (1900–1997) – имя при рождении Вань Цзяцзун, уроженец города Нанкин провинции Цзянсу, мастер анимации, художник, мастер искусства цзяньчжи (вырезание из бумаги), брат-близнец Вань Гучаня, режиссера Шанхайской студии анимационных фильмов, одного из родоначальников китайской анимации.

Гучань¹, Вань Чаочэнь² и Вань Дихуань³, выступившие ядром этой группы, стали основателями и пионерами китайской мультипликационной школы. В 1919 году у братьев Вань под влиянием американских анимационных фильмов возникла идея создания национальной мультипликации⁴. С этой целью были предприняты попытки проконсультироваться с американскими коллегами и прояснить ряд технологических вопросов, но диалог так и не состоялся. К концу 1921 года братья самостоятельно изучили простейшие техники и основы покадровой анимации.

Первая глава книги «История китайской мультипликации XX века» Чжан Хуэйлиня, посвященная начальному периоду китайской анимации, основана на материалах монографии Вань

¹ Вань Гучань (1900–1995) – брат-близнец Вань Лаймина. В 1921 году окончил Шанхайские художественные спецкурсы, после чего поочередно преподавал западную живопись на этих курсах, в Шанхайском университете и в Нанкинском художественном училище. В 1925 году работал в Отделе кинофильмов и фотографии Шанхайского коммерческого издательства и вместе с братом снял анимационный рекламный ролик «Китайская пишущая машинка Шучжэньдун». В 1926 году поступил на работу в кинокомпанию «Великая китайская стена» и вместе с братом снял первый китайский короткометражный мультфильм «Переполюх в студии художника».

² Вань Чаочэнь (1906–1992) – в 1922 году учился на отделении западной живописи Нанкинского колледжа искусств, а также на факультете декоративной живописи Шанхайского колледжа восточного искусства. В 1924 году поступил на работу в Отдел кино Шанхайского коммерческого издательства, в том же году вместе с тремя братьями нарисовал первый китайский анимационный рекламный ролик «Китайская пишущая машинка Шучжэньдун», участвовал в создании первого китайского короткометражного мультфильма «Переполюх в студии художника».

³ Вань Дихуань – имя при рождении Вань Цзякунь, китайский режиссер анимационных фильмов, один из пионеров китайской анимации, самый младший из четырех братьев Вань.

⁴ 刁颖. 新中国美术电影：从“人民动画”到“中国动画学派”. 当代动画. 2020年(01): 81–86. Дяо Ин. Художественные фильмы Нового Китая: от «народной анимации» до «школы китайской анимации» // Современная анимация. 2020. № 1. С. 81–86.

Лаймина «Я и Сунь Укун» и статьи Бао Цзигуэя и Лян Пина «Шестьдесят девятая годовщина китайских художественных фильмов». Большое внимание в ходе рассмотрения проблематики автор, разумеется, уделяет деятельности братьев Вань. Исследователь пишет следующее: «Эта скромная, примитивная игрушка (имеется в виду мультфильм) отняла у братьев Вань четыре года (1919–1922), лишь по прошествии этого времени братья смогли разобраться в ее принципах»¹. Новость об удачных изысканиях в области анимации весьма заинтересовала сотрудников Отдела кино Шанхайского коммерческого издательства. Братьям Вань было поручено создать анимационный рекламный ролик продолжительностью в одну минуту. Братья с большим энтузиазмом взялись за этот проект, так как для них это была уникальная возможность перейти от исследований к практике, попробовать использовать теоретические представления в решении профессиональных задач.

В конце 1922 года была успешно завершена работа над роликом «Китайская пищащая машинка Шучжэньдун». Качество этого мультфильма было невысоким, однако его значение в истории китайской анимации сложно переоценить: эту работу можно назвать прототипом китайских анимационных фильмов. Создание анимационной рекламы позволило братьям Вань выйти на новый уровень использования техник и принципов покадровой съемки. За последующие два года они создали два анимационных рекламных ролика «Газированная вода Или» и «Глютаминат натрия». Успех этих роликов сделал возможным переход китайской анимации от стадии поисков и изучения к этапу становления новой отрасли кинематографа².

¹ 董萍.世界动漫的“中国学派”.精品文化.2015(08):84–87. Дун Пин. «Китайская школа» анимации // Культура эксклюзивных товаров. 2015. № 8. С. 84–87.

² 王晶.关于中国动画发展的若干思考.装饰.2009(01):132–134. Ван Цзин. Некоторые мысли относительно развития китайской анимации // Оформление. 2009. № 1. С. 132–134.

Мультфильм «Переполох в студии художника» вышел на китайские киноэкраны в 1926 году – это был немой черно-белый анимационный фильм, снятый по заказу Шанхайского коммерческого издательства. Его продолжительность едва достигает 12 минут. В мультфильме рассказывается простая, но интересная история: художник (в исполнении Вань Гучаня) пишет картину, неожиданно из холста выбирается маленький чернильный человечек и начинает хулиганить в студии, устраивая там беспорядок. В конце концов, приложив невероятные усилия, герой утихомиривает человечка.

Несмотря на то, что история, изложенная за 12 минут, весьма лаконичная, место действия довольно ограниченное, в плане технологии братья Вань продемонстрировали значительные для того времени успехи. Прототипом для дизайнера персонажа «чернильного человечка» послужил кот – это сделало героя живым и подвижным, воплощенная в нем пластика животного позволила раскрыть очарование, присущее анимации. Анализ кадров анимации говорит о том, что перед нами простое изображение, построенное с помощью четких точек, линий и плоскостей. Технологические возможности времени позволили использовать только два цвета – черный и белый, поэтому изображение нельзя назвать выразительным. Создатели немой анимации на раннем этапе развития этой формы искусства, как правило, стремились к воплощению эмоций, однако не имели технических средств, позволявших передать цвета, что могло бы придать образам яркость, сочность. В ходе работы над проектом «Переполох в студии художника» появилась проблема, связанная с необходимостью адаптировать реальных людей под персонажей анимации. Братьям Вань никак не удавалось решить эту проблему. Помочь в этом вопросе смог Мэй Сюэчоу, которого направили в Нью-Йорк для изучения искусства анимации. Мэй Сюэчоу объяснил суть применения целлулоида, что стало прорывом в деле создания этого мультфильма.

По сравнению с мировыми анимационными произведениями того периода эта работа как пример ранней китайской

анимации имела особую специфику. Простой дизайн «чернильного человечка» и всей студии, где работает художник (все предметы в помещении были сконструированы в соответствии с перспективной композицией), ограниченное информационное содержание кадра -- все в сравнении с дизайном лучших мультфильмов мирового уровня того времени выглядело довольно примитивно. Слабый дизайн мультфильма был связан, конечно, не с низкими художественными навыками китайских мультипликаторов, а техническими трудностями, с которыми они столкнулись и которые сделали невозможным воплощение тех или иных художественных эффектов. Эта проблема всецело определила развитие ранней китайской анимации.

Появление мультфильма «Переполох в студии» имело важное историческое значение для становления этой новой формы кинематографа в Китае. Хотя тогда китайские мультфильмы не могли сравниться по уровню художественного исполнения с лучшими образцами зарубежной анимации, они были инновацией для китайского кинематографа, а также искусства и культуры в целом. Кроме того, они были наполнены живостью и непосредственностью, что было связано с надеждами и стремлениями китайских мультипликаторов к развитию национального искусства анимации.

Первые достижения китайской мультипликации связаны с работой Вань Лаймина, Вань Гучана и других художников старшего поколения. Их творческая деятельность протекала в довольно сложных и неблагоприятных условиях. Оценивая технический уровень их работ и использованные технологии производства, стоит отметить, что, конечно, они в значительной степени уступали уровню зарубежной анимации, однако деятельность этих режиссеров и мультипликаторов сыграла ключевую роль в истории китайской анимации.

В 1931 году произошел Мукденский инцидент, шокировавший весь мир, и всего за несколько лет Япония оккупировала половину территории Китая – так сформировался единый

антияпонский национальный фронт. В 1937 году произошел инцидент на мосту Лугоу¹, ознаменовавший начало второй японо-китайской войны. В это сложное для страны и китайского народа время было создано довольно много анимационных произведений. Центральной темой китайских картин этого периода стало сопротивление захватчикам и спасение Родины. Братья Вань выпустили большое количество картин с антияпонскими призывами. Эти работы были объединены в «Специальный антияпонский сборник».

Создание мультфильмов в условиях военного времени было нелегким делом, однако китайским художникам удалось продолжать свою деятельность. Вышли такие картины, как «Соотечественники, скорее пробуждайтесь!», «Полное единодушие», «Год внутреннего производства», «Кровавые деньги». За ними последовали «Принцесса Железный Веер», «Летающий горшок», «Соревнование в беге черепахи и зайца», «Саранча и муравей» и др. Анимационные работы «Соотечественники, скорее пробуждайтесь!» и «Полное единодушие» стали призывом к сплочению и борьбе за свободу². В процессе создания анимации возникало много трудностей, но в то же время результаты свидетельствовали об упорстве первого поколения китайских художников в создании национальной школы анимации³.

¹ Инцидент на мосту Лугоу – стычка между солдатами японской Гарнизонной армии в Китае и ротой китайских войск, охранявших мост Лугоу, произошедшая 7 июля 1937 года. Этот инцидент послужил для японцев формальным поводом для начала второй японо-китайской войны.

² 赵贵胜. 世界视野下的中国动画民族化. 长江文艺. 2015 (03): 138-141. Чжао Гуйшэн. Формирование национального характера китайской анимации в общемировом контексте // Литература и искусство Чанцзян. 2015. № 3. С. 138-141.

³ 张慧临. 中国20世纪动画艺术史研究. 西北美术. 2002年 (04): 14-18. Чжан Хуэйлин. Исследование искусства анимации Китая в XX веке // Изобразительные искусства северо-запада. 2002. № 4. С. 14-18.

Большой интерес представляет анимационный фильм, в котором звучит песня «Кровь от ярости в сердце клокочет». При создании фона картины братьями Вань впервые был осуществлен эксперимент, связанный с адаптацией для анимации китайской монохроматической живописи *шуймо*. Эта инновация позволила передать величественную и неповторимую красоту пейзажей Китая. Образ и движения персонажа Юэ Фэя не случайно воплощен с помощью грубых линий и штриховки – так создатели подчеркнули темперамент и смелость древнекитайского героя.

В начале 1935 года братья Вань при сотрудничестве с кинокомпанией «Минсин» начали работу над звуковым анимационным фильмом. На момент его создания в Китае уже было передовое звукозаписывающее оборудование, но поскольку это был первый опыт, в процессе съемки возник ряд технических сложностей. Так, в конце фильма была предусмотрена сцена «общего дружного хохота». Несмотря на все усилия, звук был нечетким и непоследовательным. В итоге братья Вань разделили запись смеха на несколько сегментов и вставили эти сегменты в разные фрагменты мультфильма.

Интересной экспериментальной работой был также мультфильм под названием «Танец верблюда»: путем проб и ошибок создателям удалось успешно решить проблему соединения света, видеоряда и звука, впервые был выполнен звуковой диалог. Безусловно, ленты «Минсин» и «Танец верблюда» подготовили почву для становления китайских звуковых мультфильмов. Китайская анимация постепенно перешла с него на звуковое кино, ознаменовав наступление новой эпохи.

В 1938 году Вань Чаочэнь поехал в Чунцин с целью принять участие в съемках кукольных мультфильмов «На передовой» и «Ван Лао-у идет в армию». В 1941 году Гонконгская анимационная студия выпустила мультипликационный короткометражный фильм «Записки о голодном старом псе». Эта

картина, как и другие произведения времени, имела явное патристическое звучание. Темой фильма также стало антияпонское сопротивление.

В 1939 году в Шанхае вышел в прокат американский мультфильм «Белоснежка и семь гномов» – первый полнометражный анимационный фильм, созданный Уолтом Диснеем, продолжительность которого составила 74 минуты. Студия Диснея посвятила созданию картины четыре года, инвестировав в нее 1,5 млн долларов. Над фильмом работало в общей сложности семьсот человек, лента удостоилась восьми премий «Оскар», ее кассовые сборы в Америке составили 14 миллионов долларов.

Просмотр этого мультфильма натолкнул Вань Лаймина и Вань Гучаня на мысль использовать в качестве материала для новых мультфильмов сюжеты, мотивы и образы китайской мифологии и литературы. Источником вдохновения послужили такие персонажи, как Принцесса Железный Веер, Царь обезьян Сунь Укун, князь Ньюмо и другие. Этот новый подход позволил создать ряд интереснейших анимационных произведений, таких как: «Принцесса Железный Веер», «Великий мудрец, равный Небу», «Нюмо ван»¹.

1941 год стал знаковым для китайской анимации: в Шанхае состоялась премьера первого полнометражного мультфильма братьев Вань. Картина получила название «Принцесса Железный Веер». Это был сложный и масштабный проект стоимостью 350 тысяч юаней, над которым в течение трех лет работала команда из 237 специалистов². Из-за огромных расхо-

¹ 施俊、蔡伟.论中国动画民族造型的角色风格.中国市场. 2016年(25): 12-14. *Ши Цзюнь, Цай Вэй*. О стилях создания анимационных персонажей и воплощения национальных элементов в китайской анимации // Китайский рынок. 2016. № 25. С. 12-14.

² 陈曦.有限动画风格探讨.戏剧电影与电影艺术. 2019年(02): 88-90. *Чэнь Си*. К вопросу об ограниченном стиле анимации // Театральные экранизации и киноискусство. 2019. № 2. С. 88-90.

дов на производство картины кинокомпания Синьхуа столкнулась с финансовыми трудностями, и съемки мультфильма «Принцесса Железный Веер» в какой-то момент приостановились. Братья Вань обратились в другие организации, которые могли бы поддержать проект. Успехом увенчались переговоры с руководителем известной в то время в Шанхае компании «Шанъюаньинь». Глава компании Шэн Пихуа, узнав о трудностях, связанных с продолжением съемок мультфильма «Принцесса Железный Веер», связался с кинокомпаниями Синьхуа и выразил желание взять на себя расходы на производство мультфильма. Работа над картиной была сопряжена не только с проблемами финансирования, но также техническими и кадровыми трудностями. Тем не менее в 1941 году «Принцесса Железный Веер» – китайский полнометражный мультфильм продолжительностью 80 минут – увидел свет. Это был первый в Юго-Восточной Азии полнометражный мультфильм, неудивительно, что его показы состоялись не только в Китае, но и за рубежом, неизменно вызывая немалый ажиотаж.

Для братьев Вань принципиальной концептуальной идеей стала необходимость введения китайских традиционных персонажей. «Принцесса Железный Веер» стала первым примером реализации этой идеи на практике: главная тема и образы персонажей мультфильма апеллировали к наследию китайской национальной культуры¹. В истории мирового кинематографа «Принцесса Железный Веер» стала четвертым значимым полнометражным мультфильмом после «Белоснежки и семи гномов», «Путешествия Гулливера» и «Пиноккио», а также образцом ранней китайской анимации, где впервые столь ярко проявился национальный колорит. Впервые при создании

¹ 宋琳·从动画片《铁扇公主》看中国动画的起步. 艺术教育. 2012年(11): 108-109. Сун Линь. Изучение истоков китайской анимации через анализ анимационного фильма «Принцесса Железный Веер» // Художественное образование. 2012. № 11. С. 108-109.

мультфильма был использован такой технический прием: на черно-белой пленке в красный цвет было окрашено «пламя» – этот технологический прорыв позволил режиссерам обрести известность по всей Азии. Завершая краткую характеристику указанной работы, нужно отметить, что в ней прослеживается влияние студии Диснея. Этот вопрос требует дальнейшего прояснения, в связи с чем представляется перспективным провести сравнительный анализ «Белоснежки и семи гномов» и «Принцессы Железный веер».

Рассматриваемые мультипликационные фильмы представляют интерес для сопоставления в первую очередь в двух аспектах: с точки зрения подходов к разработке персонажей и в аспекте проектирования сцен.

В плане продуманности и дизайна системы персонажей «Принцесса» существенно уступает «Белоснежке». Главная героиня китайской картины наделена классической красотой согласно традиционным представлениям китайцев. В образе присутствуют следующие черты: «брови, как листья ивы», «губы цвета вишни». Это соответствует представлениям о женской красоте и эстетическим вкусам того времени¹. У Белоснежки круглое кукольное лицо с большими широко распахнутыми оленными глазами, обрамленными длинными ресницами, что отражает западное восприятие красоты. В ходе сравнительного анализа деталей образов главных героинь двух анимационных работ можно заключить, что как в организации линий, так и в плане формальной структуры уровень проработки деталей в американской работе намного выше. В данном аспекте «Белоснежка», несомненно, превосходит «Принцессу».

Сравнительный анализ разработки сцен в американском и китайском мультфильмах позволяет заключить, что в анима-

¹ 陈强. 中国动画中的世界语表达. 文艺评论. 2013 (11) : 121-125. Чэнь Цян. Выражение эсперанто в китайской мультипликации // Литературное обозрение. 2013. № 11. С. 121–125.

ции «Белоснежка», будь то густой лес или величественный дворец, – все наполнено проработанностью деталей и красотой текстуры. Зрителя поражают четкость цветовых отношений и правдоподобие образов. «Принцесса» не демонстрирует настолько продвинутое технологии анимационного искусства. Наконец, следует отметить различия в вопросе использования цвета: работа «Принцесса» была черно-белой, а «Белоснежка» являла собой цветное кино. Разумеется, мир, воплощенный в американской картине с помощью богатой палитры красок, более живой, яркий, сочный, динамичный. Нельзя также не сказать о таком значимом аспекте, как сюжет картины. Необычайный успех «Белоснежки» был связан с тем, что картина стала удачной адаптацией сказки братьев Гримм, широко известной в мире.

Стоит подчеркнуть, что, хотя «Принцесса Железный Веер» демонстрирует следы влияния Диснея в области разработки некоторых персонажей и движений, фон в картине составляют строго китайские ландшафты, включая уникальные пагоды и элементы традиционной архитектуры Китая. Уникальность «Принцессы» состояла в разделении первого, среднего и дальнего планов. Кроме того, воплощение традиционных ландшафтов испытало влияние живописи *гохуа*. Благодаря удачной интеграции принципов живописи «реки и горы» Братья Вань создали прецедент: статичная вода китайской живописи *гохуа* приобрела в пространстве анимации новое звучание, наполнилась жизненной силой и динамичностью.

Китайская анимация в начале – середине XX века добилась некоторых успехов, но в то же время ее уровень во многих отношениях отставал от зарубежных анимационных школ. Основными причинами этого явились, во-первых, невысокий уровень анимационных технологий и устаревшее оборудование; во-вторых, нехватка высококвалифицированных и опытных специалистов, отсутствие опыта работы над подобными проектами; в-третьих, неблагоприятные социокультур-

ные условия; в-четвертых, отсутствие систематической подготовки художников в области мультипликации и налаженных моделей обучения¹.

На протяжении почти полувека с начала до середины XX столетия китайская анимация медленно продвигалась вперед в условиях беспокойной социальной обстановки. От освоения базовых методов и технологий производства анимации до изучения принципа однокадрового кино и выхода в свет первого звукового фильма «Танец верблюда» и первого полнометражного фильма «Принцесса Железный Веер» развитие китайского анимационного искусства фактически стало достижением группы энтузиастов, которым удалось успешно решить несколько чрезвычайно сложных проблем. На раннем этапе развитие анимации происходило в Шанхае и Гонконге, что было связано со стремлением мультипликаторов минимизировать влияние дестабилизирующих факторов. Четыре брата Вань – Вань Лаймин, Вань Гучань, Вань Чаочэнь и Вань Дихуань – посвятили свою жизнь развитию искусства китайской анимации. Ориентируясь на выходявшие в тот момент мировые премьеры, они все же были вынуждены искать свой путь в развитии национальной анимационной картины. Отсутствие возможности наладить диалог с зарубежными коллегами и перенять их опыт привело к необходимости полагаться исключительно на собственное оборудование и исследования. Ранние мультипликационные фильмы Китая обнаруживают сложный путь первого поколения китайских мультипликаторов, их стремление к обретению национального стиля, совершенствованию технологии анимации с целью развития эстетической стороны и художественной выразительности, а также развития

¹ 褚亚男.中国新时期动画电影的史学建构与学术反思.贵州大学学报(艺术版). 2014年(06:7). Чу Янань. Реконструкция и академическое осмысление истории анимационных фильмов в эпоху Нового Китая // Вестник Университета Гуйчжоу. 2014. № 6. С. 7. (Искусство).

в новом художественном пространстве лучших достижений традиционного китайского изобразительного искусства.

Список источников

1. 王兴业.新中国早期动画民族风格与民间审美考索.电影评价. 2019 年 (15) : 103. Ван Синь. Изучение элементов национального стиля и народной эстетики в анимации раннего периода КНР // Оценка кино. 2019. № 15. С. 103–112.

2. 王晶.关于中国动画发展的若干思考.装饰. 2009 (01) : 132–134. Ван Цзин. Некоторые мысли относительно развития китайской анимации // Оформление. 2009. № 1. С. 132–134.

3. 董萍.世界动漫的“中国学派”.精品文化. 2015 (08) : 84–87. Дун Пин. «Китайская школа» анимации // Культура эксклюзивных товаров. 2015. № 8. С. 84–87.

4. 刁颖.新中国美术电影：从“人民动画”到“中国动画学派”.当代动画. 2020 年 (01) : 81–86. Дяо Ин. Художественные фильмы Нового Китая: от «народной анимации» до «школы китайской анимации» // Современная анимация. 2020. № 1. С. 81–86.

5. 宋琳·从动画片《铁扇公主》看中国动画的起步.艺术教育.2012 年 (11) : 108–109. Сун Линь. Изучение истоков китайской анимации через анализ анимационного фильма «Принцесса Железный Веер» // Художественное образование. 2012. № 11. С. 108–109.

6. 张慧临.中国 20 世纪动画艺术史研究.西北美术. 2002 年 (04) : 14–18. Чжан Хуэйлин. Исследование искусства анимации Китая в XX веке // Изобразительные искусства северо-запада. 2002. № 4. С. 14–18.

7. 赵贵胜.世界视野下的中国动画民族化.长江文艺. 2015 (03) : 138–141. Чжао Гуйшэн. Формирование национального характера китайской анимации в общемировом контексте // Литература и искусство Чанцзян. 2015. № 3. С. 138–141.

8. 褚亚男.中国新时期动画电影的史学建构与学术反思.贵州大学学报 (艺术版) . 2014 年 (06) : 7. Чу Янань. Реконструкция и академическое осмысление истории анимационных фильмов в эпоху Нового Китая // Вестник Университета Гуйчжоу (Серия «Искусство»). 2014. № 6. С. 7.

9. 陈曦.有限动画风格探讨.戏剧电影与电影艺术. 2019 年 (02): 88-90. *Чэнь Си*. К вопросу об ограниченном стиле анимации // Театральные экранизации и киноискусство. 2019. № 2. С. 88-90.

10. 陈强.中国动画中的世界语表达.文艺评论. 2013 (11): 121-25. *Чэнь Цян*. Выражение эсперанто в китайской мультипликации // Литературное обозрение. 2013. № 11. С. 121-125.

11. 施俊、蔡伟.论中国动画民族造型的角色风格.中国市场. 2016 年 (25): 12-14. *Ши Цзюнь, Цай Вэй*. О стилях создания анимационных персонажей и воплощения национальных элементов в китайской анимации // Китайский рынок. 2016. № 25. С. 12-14.

ABSTRACTS

I. RUSSIAN ART XIX–XXI: CONNECTION OF TIMES

Nikolaj Efremov

St. Friday Service in the regency collection of conductor V.G. Katkov

Abstract. The article attempts to consider the liturgical building of the St. Friday Service as a phenomenon of church music performance in the second half of the 20th and early 21st centuries. Based on the materials of the surviving part of the regency collection, information collected by the author from published sources, as well as oral testimonies of the clergy and parishioners of the church of St. the prophet Elijah Obydenniy in Moscow, the issues of the traditional character of the performed repertoire and the succession of the church-musical style of different eras are considered. The issues of interaction between musicians and clergy during worship are also raised, the creative composition and singing style of the ordinary choir, known in the second half of the 20th century in Orthodox Moscow, are highlighted. A serious support for the researcher is the surviving part of the musical kliros library (from the personal collection of the author of the article), the collection of which began in the 1930s under the choir-director (regent) V.A. Khlebnikov. The features of the repertoire, the state of the preserved materials and the conductor's marginal notes testify to the direction of work with the choir, its musical level and the established performing style. The data gleaned from books and musical materials are supplemented by an extensive corpus of audio recordings of the 1960s–1990s from the archive of the choir-director (regent) V.G. Katkov.

Keywords: Church music, St. Friday Church service, Moscow Church of Elijah Obydenniy, Archpriest Alexander Tolgsky, regent Khlebnikov, regent Katkov, regent's library, tradition.

Anastasia Otstavnova

Revision of the finale of the piano trio by N.A. Rimsky-Korsakov, carried out by L. Oborin, D. Oistrakh, S. Knushevitsky

Abstract. The article is devoted to the finale of the piano trio in C minor by N.A. Rimsky-Korsakov. For the first time, the second edition of the trio finale is introduced into musicological circulation and is considered in detail, which was carried out thanks to the creative interaction of the author of the first edition – M.O. Steinberg with outstanding musicians- performers – L.N. Oborin, D.F. Oistrakh and S. N. Knushevitsky. The history of its creation is highlighted – from the idea of finalizing the manuscript to the first public performance of the trio. The differences in the musical text of the first and second editions are demonstrated.

Keywords: N.A. Rimsky-Korsakov, chamber-instrumental creativity, piano trio, second edition, finale.

Ilya Korzhenevsky

Piano works by N. Golovanov

Abstract. The article is devoted to the activities of the People's Artist of the USSR, conductor of the Bolshoi Development Theater, Nikolai Semenovich Golovanov, who gained great fame as a conductor. The sound of Golovanov's orchestra is brightly individual and recognizable. At the same time, other activities of Golovanov (pianist, accompanist, composer, choir conductor) are known to a lesser extent. The article is devoted to the analysis of N.S. Golovanov's composer piano works, to the study of his contribution to the national art and is aimed at promoting his works.

Keywords: conductor of the Bolshoi Theater of the USSR, piano work, composer's heritage, People's Artist of the USSR, accompanist art, opera and symphony genre, musical culture of the 20th century.

Oxana Podguzova

Pedagogical school of Sergey Borisovich Yakovenko

Abstract. The article discusses the Pedagogical school of the singer, Doctor of Arts, professor Sergey Borisovich Yakovenko. The basic principles of his work with students are revealed. Among them, the unity of vocal technique and performance interpretation the formation of the personality of a musician meaningful singing acting approach the study of modern vocal repertoire.

Keywords: vocal school, S. B. Yakovenko, vocal performance, singing technique, acting approach

Andrey Zhdanov

Slavic concerto for organ and string orchestra by Sergei Slonimsky. Genre and style

Abstract. The article is devoted to the Slavic Concerto for Organ and String Orchestra by Sergei Slonimsky. The composition is of interest, firstly, by a special interpretation of the organ, which is considered a purely Western instrument. The composer uses thematism in the concert, in the spirit of various Slavic peoples, which gives the instrument a new color. Secondly, the genre of the organ concert itself is noteworthy, where the interaction of the soloist and the orchestra becomes peculiar. On the one hand, the organ has a special distinctive timbre, on the other hand, its power, range, different timbre shades allow it to be akin to an orchestra. That is why it is difficult to differentiate it as a solo instrument in the condition of interaction with the orchestra.

Keywords: Slonimsky, concert, organ, musical fabric, texture, thematism, timbre.

Lyubov Milvit

Intonation structure of vocal cycles “Love and Life of the Poet” and “Five Poems by F. Tyutchev” by L. Desyatnikov

Abstract. The article is devoted to the analysis of the intonation structure of two vocal cycles by L. Desyatnikov. His work is multifac-

eted, the composer often "plays" with stylistic models, refers listeners to the musical heritage of the past, and at the same time has his own, unique style. The cementing element of the intonational structure is the prim of the "list" in the narrow and broad sense of the word. In the article, the selected vocal cycles are analyzed according to different parameters: from texture to harmonic basis. Both cycles undoubtedly have much in common in terms of intonation, despite external differences. It is the common features that testify to the composer's style, which is uniform in form and unique in content.

Keywords: Leonid Desyatnikov, intonation system, enumeration, polyfunctionality, polytonality.

Dmitry Garafutdinov

Chekhov International Theater Festival as a unique phenomenon of Modern Culture

Abstract. The article is devoted to the topic of the Chekhov International Theater Festival as a unique socio-cultural event. The author raises questions about the dynamics of the development of the festival. The article also provides information about the specifics of the organization of the festival. The author's goal is to explain the significance and exclusivity of the Chekhov International Theater Festival in the modern socio-cultural space. This work will interest a circle of people who are engaged in research in the field of culture and theater in particular, as well as students, undergraduates and post-graduates in the areas of "Cultural studies and socio-cultural projects", "Theater studies", "Theatrical Art".

Key words: Theater, culture, contemporary art, festival, socio-cultural projects, International Theater Festival named after A. P. Chekhov, Anton Pavlovich Chekhov.

II. MAN VS ART

Yu Wei

Female image in the in the context of gender relations: comparative analysis of Chinese and Russian painting

Abstract. Russian and Chinese art in the middle of the XX – beginning of the XXI century clearly shows gradual formation and development of an important trend, which is the disclosure of female image through comparison with masculine one. This article addresses the art by such painters as: Wang Guobin, Wang Jingsong, Luo Zhongli, Xin Dongwang, Yu Xiaodong, Yan Ping – China; I. Lubennikov, N.K. Solomin, M. Safronova, M. Tregubenko, M. Fedorova, D. Shorin – Russia. Based on the results of the analysis, a conclusion is made about the ways of comprehension specific to Chinese and Russian artists to show the gender unity, as well as the main meanings that artists make rethinking the female image in relation to the masculine one.

Keywords: Russian painting, Chinese painting, female image, artistic image.

Han Dong

The image of a leader in Chinese and Russian painting of the second half of the 20th century

Abstract. This study discusses visual means of Chinese and Russian painting, which were used by artists of the two countries in the second half of the 20th century to form a visual language in creating the image of various kinds of leaders. By the second half of the 20th century, both Russian and Chinese art, has already developed established ways of presenting such images, under the influence of national ideas about the leader's qualities and attributes that turn such figure into a kind of symbol of the era. The analysis allows us to conclude that the art of both countries shows a gradual transition from depiction of monumental and majestic images, devoid of human flaws and problems, towards attempts to embody realistic and humanized heroes.

Keywords: image of a leader, hero in art, Russian painting, Soviet painting, Chinese painting.

Zhang Mai

The image of modern man in socialist realism painting: a view from China and Russia

Abstract. Socialist realism is a significant phenomenon of world art, which in many aspects remains insufficiently studied. One of the most interesting and promising areas of research would be to identify the socialist realist art in diversity of individual national versions, that have obviously taken shape in similar sociopolitical conditions, but at the same time in specific local modes. The results of the study help us to estimate national specificity of artistic interpretation and pictorial embodiment of contemporaries as well as national approaches to the theme of a human as a whole disclosed in the works of Chinese and Russian artists.

Keywords: contemporary, socialist realism, Russian painting, Chinese painting, artistic image.

Kseniya Kvashnina

Surrealism and creativity of the mentally ill: the actualization of the function of the madman

Abstract. This article is devoted to the research of the historical specifics of formation of interest to the art of the insane. The analysis of the influence of the art of the insane on surrealism is performed. The artistic value of the works of psychiatric hospital's patients in the context of surrealist creative position and aesthetics is considered.

Keywords: the art of the insane, art brut, surrealism, degenerate art, psychoanalysis.

Zhou Yu

Creativity of Chinese artists in mixed techniques at the beginning of the 21st century (by the results of the exhibition "ART BEIJING 2016")

Abstract. The paper is devoted to the analysis of the works of contemporary Chinese artists who presented their works in mixed media at the Art Beijing 2016 exhibition. The issues chosen for the

study are of great research interest and significance, in view of the fact that it allows us to comprehend the nature of creativity in contemporary Chinese art, which is expressed in the desire to get away from uniform and categorical decisions and standards, which becomes an important link in the radical transformations of contemporary art. The theoretical significance of the study lies primarily in the fact that previously unstudied works of contemporary Chinese artists are introduced into scientific circulation, as a result, it becomes possible to establish the general direction of the current development of Chinese art in mixed media.

Keywords: Chinese art; modern Art; mixed media; composite materials; art exhibition; Art Beijing.

Wang Yu

Images of a man of labor in the works of interior porcelain plastics of the USSR and the People's Republic of China of the 1950s and 1960s

Abstract. The purpose of the study is to reveal the specifics of the embodiment of the images of human labor in the works of interior porcelain plastics of the USSR and the People's Republic of China during the 1950s and 1960s. By means of a comparative analysis, the peculiarities of the perception of human labor in the Soviet and Chinese culture of the mid-twentieth century are revealed. The scientific novelty of the study lies in the fact that the national peculiarities of porcelain works by Soviet and Chinese masters are revealed, in which a person is depicted in the process of his work; some samples of Chinese and Soviet porcelain plastics are presented, which depict the image of a man of labor. As a result, the conclusion is made about the similarities and differences of social ideas about a hardworking person and about work in the Russian and Chinese cultures of the twentieth century.

Keywords: man-labor, image of labor, working man, porcelain plastic, porcelain figurines, Soviet porcelain, Chinese porcelain.

Zhang Wenpu

Synthesis of arts and crafts in Chinese folding screen

Abstract. The article is aimed at analysis of a number of Chinese folding screens in order to reveal how these pieces of Chinese art become a space for artistic creativity and synthesis of arts and crafts, to identify particular features of artistic expression in creating large folding screen which develop by appealing to different arts and crafts. The study reveals the fact that Chinese multi-panel folding screen is in many ways a derivative of a simple single-panel screen, large folding screens often revealed the same design principles, such as decoration of carved wood panels with inlays of jade, porcelain, or cloisonne enamel, at the same time, folding screen has its special characteristics associated with the nature of its application and structural features, that determined the unique specificity of the large screen as a means of artistic expression. The analysis shows how Chinese masters use folding screen as a way of integrating various types of arts and crafts – wood carving, enamel, porcelain, stone and ivory carving – into a single artistic whole.

Keywords: folding screen, China, jade, stone carving, lacquer art, cloisonné enamel.

III. IN SEARCH OF THE PERFECT WORK: AESTHETICS AND ARTISTIC PRACTICE

Viktor Korsakov

Semantic understanding of chromaticity in the works of Ernst Kurt

Abstract. The article is devoted to chromatics in the works of the outstanding Swiss musicologist Ernst Kurt. Chromatics is considered within the framework of Kurt's concept as a whole, in connection with the terms "tension", "kinetic energy", "potential energy". Kurt's use of the term "alteration" and the researcher's classification of this phenomenon are discussed.

Keywords: Ernst Kurt, chromatics, alterations, harmony, kinetic energy, potential energy.

Han Wentong

The historical development of absolute music and its characteristics

Abstract. The article deals with the emergence and development of the idea of absolute music in Western European music philosophy. The preconditions as well as the aesthetic characteristics of the phenomenon are taken into consideration. The theoretical method formed in the middle of the XIXth century continues, consciously or not, its exploration in practice. Modern composers continue to study and generalise the morphological regularities and peculiarities of musical art in musical practice. This kind of research is an embodiment of the idea of “absolute music” in musical art.

Keywords: Modern music, absolute music, autonomous music, formalism, heteronormal aesthetics, “new Viennese school”, “anti-music”.

Huang Jiehua

Philosophical concept of time in the piano pedagogy of performance

Abstract. The article is about the aspects of teaching the philosophy of time in the performing arts pedagogy. The purpose of the article is to propose a methodology for philosophy of time teaching in a music class. The author proposes a variant of explaining the philosophical concepts of psychological and physical time to students in the learning process, based on Igor Stravinsky's concept of the “chronos of music” (musical time) and Roman Ingarden's point of view on the “non-unity of musical works”. The author also presents methods to help students deal with these two types of time in the process of performance; understand what different existence types of a musical work are; reveals the importance of providing students with the opportunity to take into account the relationship between the two concepts of time in the process of studying the music work.

Keywords: philosophical concept of time, musical performance, piano pedagogy, psychological time, physical time, pedagogy, mode of existence of a musical work.

Wang Jing

The Main Milestones of the Formation of the Chinese Piano School

Abstract. The XX century is an important epoch in the development of Chinese musical culture. This century is marked by the gradual establishment of the piano in the performing practice of Chinese musicians. The popularization of piano playing and the creation of a piano teaching methodology from scratch, the exchange of experience with musicians from other countries – these are the stages that China has passed in just one century. The peak of interest in the piano came in the 1920s – the time of the opening of the first state educational institutions where the Chinese were able to learn the art of piano playing. Among the ascetic musicians, the figure of Xiao Yumei (1884-1940) stands out – a composer, public figure and teacher who was one of the founders of the National Conservatory of Music in Shanghai, opened in 1927, and was at the origins of the formation of the Chinese piano school. A significant role in the adaptation of piano performance on the basis of Chinese musical art was played by Russian musicians B.S. Zakharov (1888-1943) and A.N. Cherepnin (1899-1977).

Keywords: Chinese Piano Performing School, music education system, Xiao Yumei, A.N. Cherepnin, B.S. Zakharov.

Alexander Ivanov

The Formation of the Genre of the Trombone Concerto from G. Wagenseil to J. Nowakovsky

Abstract. The history of the trombone concerto genre has not been studied enough – there are no special works devoted to this topic. It is logical to consider the evolution of the trombone concerto in the context of changes in the views of European composers on wind instruments, as well as on their potential as solo voices. Hence, the formation of the concerto genre spans three centuries and demonstrates a variety of composing strategies. The article examines in de-

tail the two-movement concerto by Georg Wagenseil (1715–1777), who actually wrote the first example in the concert genre, as well as the three-movement concerto by Johann Albrechtsberger (1736–1809). The Concertino by Józef Nowakowski (1805–1865), written in the “brilliant” style characteristic of the romantic era, becomes a contrast to them. A clear structure was formed in the Concertino, which influenced the trombone concerts of the 19th (N.A. Rimsky-Korsakov) and 20th (V.M. Blazhevich) centuries. As a context, analogies with the musical opuses of contemporaries – Leopold Mozart, Antonio Rosetti, Michael Haydn, Friedrich Boelcke, Friedrich August Kummer and other composers were studied and given. The study of such rare examples of the concert genre will help modern trombonists enrich their own repertoire, fill musical programs with bright and interesting works of the past.

Keywords: trombone concertino, trombone concertino, trombone repertoire, Georg Christoph Wagenseil, Johann Georg Albrechtsberger, Józef Nowakowski.

Tran Vuong Thanh

Semi-classic in contemporary Vietnamese culture

Abstract. Pop music is one of the manifestations of culture in the modern era. This article will present the characteristics of this genre and analyze the theory of the creative industry (aka cultural industry), and will also emphasize the term “semi-classical musical style” (semi-classic). The author will give some overview of the term and point out its characteristic features, analyze the functions and influence of this music in the world in general and in Vietnam in particular. In addition, it clarifies the gradual adoption and development of European musical genres, structures and forms. As we enter the 21st century, we are entering a period of prosperity when the art of professional, academic music is becoming very popular in Vietnam. This marks the intersection of cultural traditions in general, European art and music in particular, with the thinking of Vietnamese musicians and artists in the modern era.

Keywords: music, art, pop music, Mass culture, classical music, semi-classical music.

Wu Zijian

Art of animation in China: origin and development

Abstract. The article discusses the origin, initial development and rise of the Chinese animation school: first of all, it reviews main milestones in the early history of animation as a new form of art in China. The features of creative approaches of the most important representatives of the first generation of Chinese animators – Wan Guchan, Wan Laiming, Wan Chaochen, Wan Dihuan – are studied in a wide historical and cultural context. The study provides comparative analysis of the Chinese cartoon “Princess Iron Fan” and the American film “Snow White and the Seven Dwarfs”.

Keywords: animation, Chinese animation school, problems of the development, artistic animation.

ОБ АВТОРАХ

Ван Цзин, аспирант Российской государственной специализированной академии искусств (Москва, Россия – КНР). Научный руководитель – Е.О. Цветкова, кандидат искусствоведения, доцент

463103153@qq.com

Wang Jing, post-graduate student of Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow, Russia – CPR). Scientific supervisor – E.O. Tsvetkova, Candidate of Art History, Associate Professor

463103153@qq.com

Ван Юй, соискатель Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия – КНР). Научный руководитель – О.С. Сапанжа, доктор культурологии, профессор

772840386@qq.com

Wang Yu, applicant of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia – CPR). Scientific supervisor – O.S. Sapanzha, Doctor of Cultural Studies, Professor

772840386@qq.com

Гарафутдинов Дмитрий Владиславович, аспирант Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва, Россия). Научный руководитель – Л.Н. Михеева, доктор филологических наук, профессор

garafutdinov.dmitry@gmail.com

Garafutdinov Dmitry Vladislavovich, post-graduate student of Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Herit-

age (Moscow, Russia). Scientific supervisor – L.N. Mikheeva, Doctor of Philology, Professor
garafutdinov.dmitry@gmail.com

Ефремов Николай Александрович, аспирант Государственного института искусствознания (Москва, Россия). Научный руководитель – А.В. Наумов, кандидат искусствоведения
nikolaefremov@mail.ru

Efremov Nikolaj Aleksandrovich, post-graduate student of State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). Scientific supervisor – A.V. Naumov, Candidate of Art History
nikolaefremov@mail.ru

Жданов Андрей Андреевич, соискатель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (Москва, Россия). Научный руководитель – Е.Б. Долинская, доктор искусствоведения, профессор
andrey2023zhdanov@yandex.ru

Zhdanov Andrey Andreevich, applicant of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia). Scientific supervisor – E.B. Dolinskaya, Doctor of Art History, Professor
andrey2023zhdanov@yandex.ru

Иванов Александр Игоревич, аспирант Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей (Оренбург, Россия). Научный руководитель – И.М. Ромашук, доктор искусствоведения, профессор
prostoshurik2008@rambler.ru

Ivanov Alexander Igorevich, post-graduate student of L. and M. Rostropovich Orenburg State Institute of Arts (Orenburg, Russia). Scientific supervisor – I.M. Romashchuk, Doctor of Art History, Professor
prostoshurik2008@rambler.ru

Квашнина Ксения Вячеславовна, соискатель Государственного института искусствознания (Москва, Россия). Научный руководитель – Н.А. Мусянкова, кандидат искусствоведения
kvashnina.kseniya@gmail.com

Kvashnina Kseniya Viacheslavovna, applicant of State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). Scientific supervisor – N.A. Musyankova, Candidate of Art History
kvashnina.kseniya@gmail.com

Корженевский Илья Александрович, ассистент-стажер Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (Москва, Россия). Научный руководитель – Р.Р. Шайхутдинов, кандидат искусствоведения
korzhen1996@gmail.com

Korzhenevsky Ilya Alexandrovich, assistant trainee of Schnittke Moscow State Institute of Music (Moscow, Russia). Scientific supervisor – R.R. Shaikhutdinov, Candidate of Art History
korzhen1996@gmail.com

Корсаков Виктор Сергеевич, аспирант Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). Научный руководитель – Г.У. Лукина, доктор искусствоведения, профессор
vitus-999@yandex.ru

Korsakov Viktor Sergeevich, post-graduate student of Mussorgsky Ural State Conservatory (Yekaterinburg, Russia). Scientific supervisor – G.U. Lukina, Doctor of Art History, Professor
vitus-999@yandex.ru

Мильвит Любовь Владимировна, аспирант Российской государственной специализированной академии искусств (Москва, Россия). Научный руководитель – Г.У. Лукина, доктор искусствоведения, профессор
glvhvost@gmail.com

Milvit Lyubov Vladimirovna, post-graduate student of Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow, Russia). Scientific supervisor – G.U. Lukina, Doctor of Art History, Professor
glvhvast@gmail.com

Отставнова Анастасия Олеговна, аспирант Российской государственной специализированной академии искусств (Москва, Россия). Научный руководитель – В.В. Калицкий, кандидат философских наук
nepulen@mail.ru

Otstavnova Anastasia Olegovna, post-graduate student of Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow, Russia). Scientific supervisor – V.V. Kalitsky, Candidate of Philosophical Sciences
nepulen@mail.ru

Подгузова Оксана Алексеевна, соискатель Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова (Москва, Россия). Научный руководитель – И.М. Ромащук, доктор искусствоведения, профессор
oksana9.11@yandex.ru

Podguzova Oxana Alexeevna, post-graduate student of Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute (Moscow, Russia). Scientific supervisor – I.M. Romashchuk, Doctor of Art History, Professor
oksana9.11@yandex.ru

У Цыцзянь, соискатель Сочинского государственного университета (Сочи, Россия – КНР). Научный руководитель – С.В. Анчуков, доктор педагогических наук, профессор
729749744@qq.com

Wu Zijian, applicant of Sochi State University (Sochi, Russia – CPR). Scientific supervisor – S.V. Anchukov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
729749744@qq.com

Хань Вэньтун, аспирант Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия). Научный руководитель – С.В. Заборин, кандидат искусствоведения, доцент

hanventun@yandex.ru

Han Wentong, post-graduate student of St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russia). Scientific supervisor – S.V. Zaborin, Candidate of Art History, Associate Professor

hanventun@yandex.ru

Хань Дун, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия – КНР). Научный руководитель – Ананьев В.Г., доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор

handong@rambler.ru

Han Dong, post-graduate student of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia – CPR). Scientific supervisor – Ananyev V.G., Doctor of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Professor

handong@rambler.ru

Хуан Цзехуа, аспирант Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия – КНР). Научный руководитель – Р.Н. Слонимская, доктор педагогических наук, профессор

ellow2019@gmail.com

Huang Jiehua, post-graduate student of St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russia – CPR). Scientific supervisor – R.N. Slonimskaya, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

ellow2019@gmail.com

Чан Вионг Тхань, кандидат искусствоведения, преподаватель Военного университета культуры и искусства (Вьетнам)

tranvuongthanh@mail.ru

Tran Vuong Thanh, Candidate of Art History, lecturer of Military University of Culture and Art (Vietnam)
tranvuongthanh@mail.ru

Чжан Вэньпу, соискатель Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия – КНР). Научный руководитель – В.Г. Ананьев, доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор
zhangwenpuqwwq@outlook.com

Zhang Wenpu, applicant of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia – CPR). Scientific supervisor – V.G. Ananyev, Doctor of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Professor
zhangwenpuqwwq@outlook.com

Чжан Май, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия – КНР). Научный руководитель – В.Г. Ананьев, доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор zhangmai@rambler.ru

Zhang Mai, post-graduate student of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia – CPR). Scientific supervisor – V.G. Ananyev, Doctor of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Professor
zhangmai@rambler.ru

Чжоу Юй, соискатель Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия – КНР). Научный руководитель – Е.С. Корвацкая, кандидат искусствоведения, доцент
25090838@qq.com

Zhou Yu, applicant of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia – CPR). Scientific supervisor – E.S. Korvatskaya, Candidate of Art History, Associate Professor
25090838@qq.com

Юй Вэй, соискатель Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова (Москва, Россия). Научный руководитель – О.С. Сапанжа, доктор культурологии, профессор

176024765@qq.com

Yu Wei, applicant of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Moscow, Russia). Scientific supervisor – O.S. Sapanzha, Doctor of Cultural Studies, Professor

176024765@qq.com

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

I. ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО XIX–XXI ВЕКОВ: СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Ефремов Николай Александрович

Служба Утрени Страстной Пятницы в регентской коллекции В.Г. Каткова..... 6

Отставнова Анастасия Олеговна

Редакция финала фортепианного трио Н.А. Римского-Корсакова, осуществленная Л.Н. Обориным, Д.Ф. Ойстрахом, С.Н. Кнушевицким23

Корженевский Илья Александрович

Фортепианное творчество Н.С. Голованова32

Подгузова Оксана Алексеевна

Педагогическая школа Сергея Борисовича Яковенко40

Жданов Андрей Андреевич

Славянский концерт для органа и струнного оркестра Сергея Слонимского. Жанр и стиль51

Мильвит Любовь Владимировна

Интонационный строй музыки вокальных циклов Л. Десятникова «Любовь и жизнь поэта» и «Пять стихотворений Ф. Тютчева»64

Гарафутдинов Дмитрий Владиславович

Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова как уникальный феномен современной культуры.....76

II. ЧЕЛОВЕК VS ИСКУССТВО

Юй Вэй

Женский образ в контексте взаимоотношений мужчины и женщины: сравнительный анализ живописи Китая и России84

<i>Хань Дун</i>	
Сравнительный анализ образа лидера в китайской и русской живописи второй половины XX века	105
<i>Чжан Май</i>	
Образ современника в живописи соцреализма: взгляд из Китая и России	114
<i>Квашнина Ксения Вячеславовна</i>	
Сюрреализм и творчество душевнобольных: актуализация функции безумца.....	123
<i>Чжоу Юй</i>	
Творчество китайских художников в смешанной технике в начале XXI века (по результатам выставки «ART BEIJING 2016»)	134
<i>Ван Юй</i>	
Образы человека труда в произведениях интерьерной фарфоровой пластики СССР и КНР 1950–1960-х годов	146
<i>Чжан Вэньлу</i>	
Складная ширма как сфера пересечения различных видов декоративно-прикладного искусства Китая.....	162
III. В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА	
<i>Корсаков Виктор Сергеевич</i>	
Понимание хроматики в работах Эрнста Курта.....	180
<i>Хань Вэньтун</i>	
Идея абсолютной музыки в истории философии	193
<i>Хуан Цзехуа</i>	
Философская категория времени в педагогике фортепианного исполнительства	204
<i>Иванов Александр Игоревич</i>	
Становление жанра концерта для тромбона от Г. Вагензейля к Й. Новаковскому	214
<i>Чан Вионг Тхан</i>	
<i>Semi-classic</i> в современной вьетнамской культуре.....	228

<i>Ван Цзин</i>	
Основные вехи становления китайской фортепианной школы	237
<i>У Цзыцзянь</i>	
Возникновение и становление мультипликации в Китае	249
Abstracts	264
Об авторах	276

Научное издание

Творчество и исполнительство:
взгляд молодых ученых на мир искусства

Сборник статей по материалам
IV Международной научной конференции аспирантов
г. Москва, 23 июня 2023 года

Оформление обложки: *Е.А. Сиверс*

Сертификат соответствия № РОСС RU.AB51.H05316

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 60×90 1/16
Печать цифровая. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 17,88
Тираж 50 экз. Заказ

Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°»
129347, Москва, Ярославское шоссе, д. 142, к. 732
Тел.: 8 (495) 668-12-30, 8 (499) 182-01-58
E-mail: sales@dashkov.ru – отдел продаж;
office@dashkov.ru – офис; <http://www.dashkov.ru>

Отпечатано: Акционерное общество
«Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5
Тел.: 8 (499) 322-38-30

