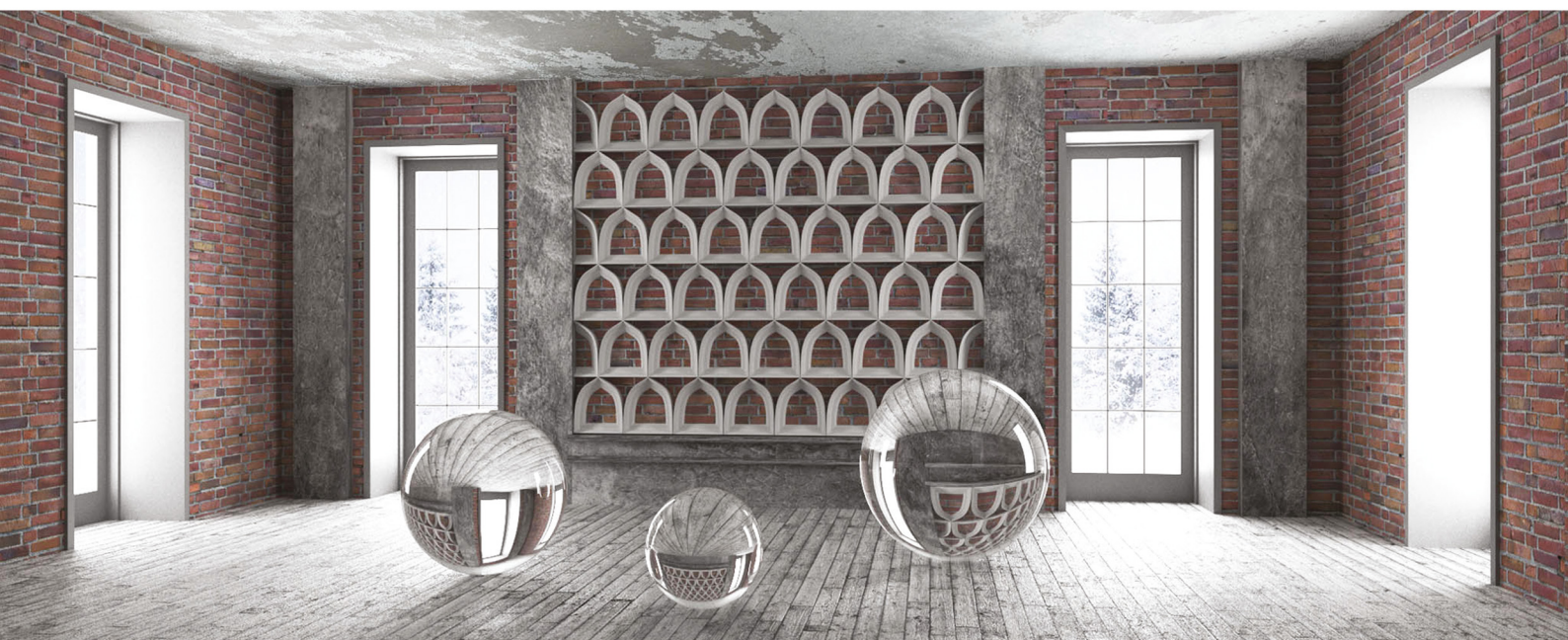


ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ИКОНИ



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ИКОНИ

Рекомендации по оформлению рукописи

Условием регистрации при поступлении рукописи в журнал «ИКОНИ/ICONI» является представление в редакцию в электронной форме комплекта следующих материалов:

1. **Статья** на русском или английском языке с набором в гарнитуре Times New Roman, 14-м кеглем, возможно с иллюстрациями и иными дополняющими статью материалами.
2. **Резюме** не менее 150 слов с кратким изложением содержания статьи на русском языке.
3. **Ключевые слова.**
4. **Анкета автора** (форма высылается редакцией).

Адрес редакции: i2018n@yandex.ru (отв. секретарь)

Телефон (Whats App): +43 664 521 35 71 (гл. редактор)

Статьи в обязательном порядке необходимо сопровождать **списком литературы** на русском языке и языке оригинала с полными выходными данными (не более 10 источников).

В списке должны содержаться ссылки на источники, опубликованные **в последние пять лет**, при этом допустимо включение более ранних изданий при условии их цитирования.

Рукопись проходит экспертизу и анонимное рецензирование.



ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2019, № 1

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна,
академик РАН, д-р иск.

Редакционная коллегия

Алексеева Галина Васильевна, д-р иск.
Дальневосточный федеральный университет,
Россия

Аронов Владимир Рувимович, д-р иск.,
член-корр. Российская Академия художеств,
Россия

Бородин Борис Борисович, д-р иск.
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского, Россия

Вербицкая Галина Яковлевна, д-р филос. наук,
канд. иск. Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Гарипова Нинэль Фёдоровна, д-р иск.
Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, Россия

Гомбоева Маргарита Ивановна, д-р культ.
Забайкальский государственный университет,
Россия

Горбунова Ирина Борисовна, д-р пед. наук.
Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена, Россия

Демченко Александр Иванович, д-р иск.
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова, Россия

Домбраускене Галина Николаевна, д-р иск.
Морской государственный университет
имени адмирала Г.И. Невельского, Россия

Казанцева Людмила Павловна, д-р иск.
Астраханская государственная консерватория,
Россия

Коваленко Георгий Фёдорович, академик
Российской академии художеств, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Красильников Игорь Михайлович, д-р пед.
наук. Институт художественного образования
и культурологии Российской академии
образования, Россия

Махрова Элла Васильевна, д-р культ.,
канд. иск. Академия Русского балета
имени А.Я. Вагановой, Россия

Науменко Татьяна Ивановна, д-р иск. Россий-
ская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Пашина Ольга Алексеевна, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна,
д-р иск. Казанская государственная
консерватория имени Н.Г. Жиганова, Россия

Царёва Надежда Александровна,
д-р филос. наук. Тихоокеанское высшее военно-
морское училище имени С.О. Макарова, Россия

Штейнберг Валерий Эмануилович,
д-р пед. наук, канд. техн. наук. Башкирский
государственный педагогический университет
имени М. Акмуллы, Россия

Ястребов Андрей Леонидович,
д-р филол. наук. Российский институт
театрального искусства — ГИТИС, Россия

Редакционная коллегия Международного отдела

Ганзбург Григорий Израилевич, канд. иск.
Харьковский институт музыковедения, Украина

Грин Эдвард, Ph.D. Манхэттенская школа
музыки (консерватория), Нью-Йорк, США

Котович Татьяна Викторовна, д-р иск.
Витебский госуниверситет имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D., канд. иск.
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Россия

Руиз Варела Гемма, Ph.D. Университет
Франсиско де Витория, Испания

Синь Чень, Синьанский педагогический
университет, Китай

Стреничкова Мария, д-р техн. наук.
Академия художеств, Словакия

Халдаиакис Ахиллес Г., профессор,
Афинский национальный университет
имени Каподистрии, Греция

Учредители

Научно-методический центр «Инновационное
искусствознание» — Редакция и Издатель

Научно-производственная фирма
«Восточная печать»

ICONI

Art. Culture. Education. Scholarly Research

2019, No. 1

Russian Scholarly Journal

ISSN 2658-4824

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1

Editor-in-Chief

Liudmila N. Shaymukhametova, Dr. of Arts,
Academician of the Russian Academy
of Nature Sciences

Editorial Board

Galina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts). Far-Eastern
Federal University, Russian Federation

Vladimir R. Aronov, Dr.Sci. (Arts). Russian
Academy of Arts, Russian Federation

Boris B. Borodin, Dr.Sci (Arts). Ural State
M.P. Mussorgsky Conservatoire, Russian Federation

Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy),
Ph.D. (Arts). Ufa State Institute of Arts named after
Zagir Ismagilov, Russian Federation

Ninel F. Garipova, Dr.Sci. (Arts). Ufa State
Institute of Arts named after Zagir Ismagilov,
Russian Federation

Margarita I. Gomboyeva, Dr.Sci. (Culture).
Transbaikal State University, Russian Federation

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogic). Herzen
State Pedagogical University of Russia, Russian
Federation

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts). Saratov
State L.V. Sobinov Conservatoire, Russian Federation

Galina N. Dombrauskiene, Dr.Sci. (Arts). Maritime
State University named after admiral G.I. Nevelskoy,
Russian Federation

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts). Astrakhan
State Conservatory, Russian Federation

Georgiy F. Kovalenko, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture of the
Russian Federation, Russian Federation

Igor M. Krasilnikov, Dr.Sci. (Pedagogic). Institute
of Art Education and Culturology of the Russian
Academy of Education, Russian Federation

Ella V. Makhrova, Dr.Sci. (Culture), Ph.D. (Arts).
A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, Russian
Federation

Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts). Russian
Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Olga A. Pashina, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture
of the Russian Federation, Russian Federation

Zemfira N. Saidasheva, Dr.Sci. (Arts). Kazan State
Conservatoire named after N.G. Zhiganov,
Russian Federation

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy).
S.O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College,
Russian Federation

Valery E. Steinberg, Dr.Sci. (Pedagogic),
Ph.D. (Technology). Bashkir State Pedagogical
University named after M. Akmulla,
Russian Federation

Andrei L. Yastrebov, Dr.Sci. (Philology). Russian
Institute of Theatre Arts — GITIS, Russian Federation

Editorial Board of the International Section

Grigoriy I. Ganzburg, Ph.D. (Arts). Kharkov
Institute of Musicology, Ukraine

Edward Green, Ph.D. Manhattan School of Music,
New York, United States

Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts). Vitebsk State
University named after P.M. Masharov, Belarus

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Tchaikovsky
Moscow State Conservatory, Russian Federation

Gemma Ruiz Varela, Ph.D. Francisco de Vitoria
University, Spain

Chen Sing, Xinjiang Pedagogical University, China
Mária Strenáčiková, Dr.Sci. (Technical). Academy
of Beaux-Arts, Slovakia

Achilleas G. Chaldaeakes, Professor. National and
Kapodistrian University of Athens, Greece

Founders

Scholarly-Methodical Center "Innovational Art
Studies" — Publishers and Editor

Firm for Research and Production "Eastern Print"

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

**Главный редактор
Научный редактор**

Шаймухаметова Людмила Николаевна —
академик РАН,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: i2018n@yandex.ru

**Заместитель главного редактора
Карпова Елена Константиновна** —
кандидат искусствоведения, профессор

**Выпускающий редактор
Баязитова Галия Раилевна** —
кандидат искусствоведения

Международные эксперты и редакторы:

Грин Эдвард — Ph.D.,
Нью-Йоркский университет;
профессор кафедры истории музыки,
Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк, США
Ровнер Антон Аркадьевич — Ph.D.,
Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США;
магистр музыки Джульярдской школы, Нью-Йорк;
магистр музыкальной теории,
Колумбийский Университет, Нью-Йорк;
кандидат искусствоведения,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

**Редактор
Мингажев Артур Аскарлович**

Дизайн: Кудаярова Юлия Маратовна
Верстка: Кудаярова Юлия Маратовна

*Статьи, поступающие в редакцию,
публикуются на основании рецензий членов
редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию
материалов гонорары не выплачиваются.
Издание осуществляется на совокупные средства
учредителей и авторские средства.*

*Выходит 4 раза в год.
Цена свободная.*

Официальный сайт журнала:
<http://journaliconi.com>
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1

EDITORIAL STAFF

**Editor-in-Chief
Academic Editor**

Liudmila N. Shaymukhametova —
Academician of the Russian Academy
of Natural Sciences,
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Merited Activist of the Arts
of the Russian Federation
and the Republic of Bashkortostan
e-mail: i2018n@yandex.ru

**Deputy Chief Editor
Elena K. Karpova** — Ph.D. (Arts), Professor

**Executive Editor
Galiya R. Bayazitova** —
Ph.D. (Arts)

International Experts and Editors:
Edward Green — Ph.D., New York University;
Professor at the Department of Music History, Manhattan
School of Music, New York City, USA
Anton A. Rovner — Ph.D. in Music Composition
from Rutgers University, New Jersey, USA;
MM from The Juilliard School, New York;
studies in music theory at Columbia University,
New York; Ph.D. (Arts),
Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory

**Editor
Artur A. Mingazhev**

Design: Yulia M. Kudayarova
Coding: Yulia M. Kudayarova

*The articles submitted to the editorial board are published
on the basis of reviews written
by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications
of materials submitted to the editorial board.
The publication is carried out by means
of combined monetary contributions
of the founders of the journal
and the authors of the articles.*

*Published four times a year.
Negotiable price.*

The official website of the journal is
<http://journaliconi.com>
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1

Подписано в печать 31.03.2019. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 24,65. Заказ № 51.
Тираж (печатный) 100 экз.

В электронном варианте (онлайн) журнал
размещается на сайте <http://journaliconi.com>

Издательство: Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»:
Российская Федерация, 450106, г. Уфа
ул. Степана Кувькина, д. 17, корпус 1, оф. 45
e-mail: i2018n@yandex.ru

Отпечатано на оборудовании
Научно-производственной фирмы «Восточная печать»
450080, г. Уфа, ул. Менделеева, д. 195/2
Тел./факс: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 31.03.2019. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 24,65. Order No. 51
Run of 100 copies (Print).

In the electronic variant (Online) the magazine is posted
on the website <http://journaliconi.com>

Publishing House: Scholarly-Methodical Center
“Innovation Art Studies”:
Russian Federation, 450106 Ufa
Stepana Kuvykina str., d. 17, k. 1, of. 45
e-mail: i2018n@yandex.ru

Printed on the printing facilities
of “Vostochnaya pechat” Co. Ltd
450080, Ufa, Mendeleev str., d. 195/2
Tel./fax: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

От главного редактора

Шаймухаметова Л.Н.
Искусство и наука без границ..... 8

Философия и искусствознание

Вербицкая Г.Я.
Гносеология катарсиса..... 10

Российское образование в контексте культуры

Вахитов Р.Р., Родионова А.Е.
Специфика университетского
образования в России: концепция
«образовательного раздатка»..... 20

Сорокина А.В., Охотников В.Е.
Карл Эдуард Вебер, каким его знали
в России..... 29

Irina B. Gorbunova, Anastasia A. Govorova
Music Computer Technologies in
Teaching Children with Profound Visual
Impairment: Peculiarities, Problems and
Perspectives..... 42

К юбилею Русского музыкального общества (РМО/ИРМО)

Olga R. Glushkova, Sergei V. Glushkov
About the Educational-Pedagogical
Work of the Moscow Conservatory
in the Pre-Revolutionary Period..... 54

Elena Yu. Sharma
The Imperial Russian Musical Society
and the Formation of Russian Vocal
Education 63

Ninel F. Garipova
Amateur Piano Music-Making
and the Ufa Section
of the Imperial Russian
Musical Society 73

Marina Yu. Dubrovskaya
To Study the Activities
of the Imperial Russian Musical Society
in the Crimea..... 83

Музыкальное искусство

Алексеева И.В., Курсанова О.В.
«Нотные тетради» Леопольда Моцарта
("Die Notenbücher der Geschwister
Mozart") как образец инструктивных
сочинений..... 92

Демченко А.И.
Семантика революционной
образности 102

Oleksandr O. Perepelytsia
Performance Gesture as a Theatrical
Reflection of New Contexts
of Genre and Style
in Contemporary Piano Music..... 116

Liybov I. Bushuyeva
Musicological Issues
in the Research Works
of Mikhail Kondratiev..... 125

Музыка и живопись

Морейн К.Н., Шаймухаметова Л.Н.
Ансамблевое музицирование
в зеркале западноевропейской
живописи XVII–XVIII веков.....135

Мерзлов А.Н.
С.В. Рахманинов и М.А. Врубель:
творческие параллели141

Картинная галерея

*Пурик Э.Э., Ахмадуллин М.Л.,
Шакирова М.Г.*
Традиции и инновации в творчестве
художника Талгата Масалимова147

Театральное искусство

Эделева Е.П.
Концепция театральной реальности
Андрия Жолдака (на примере
спектаклей «Zholdak Dreams:
похитители чувств»
и «По ту сторону занавеса»)157

Сагитова А.С.
Мировоззренческие истоки
башкирского театра167

Межкультурные коммуникации

Кучеренко А.Л., Коноплёва Н.А.
Адаптация испанского
танца фламенко к условиям
культурно-языкового пространства
современной России176

Арташкина Т.А., Шан Бофэй
Специфика праздничной культуры
современного Китая.....184

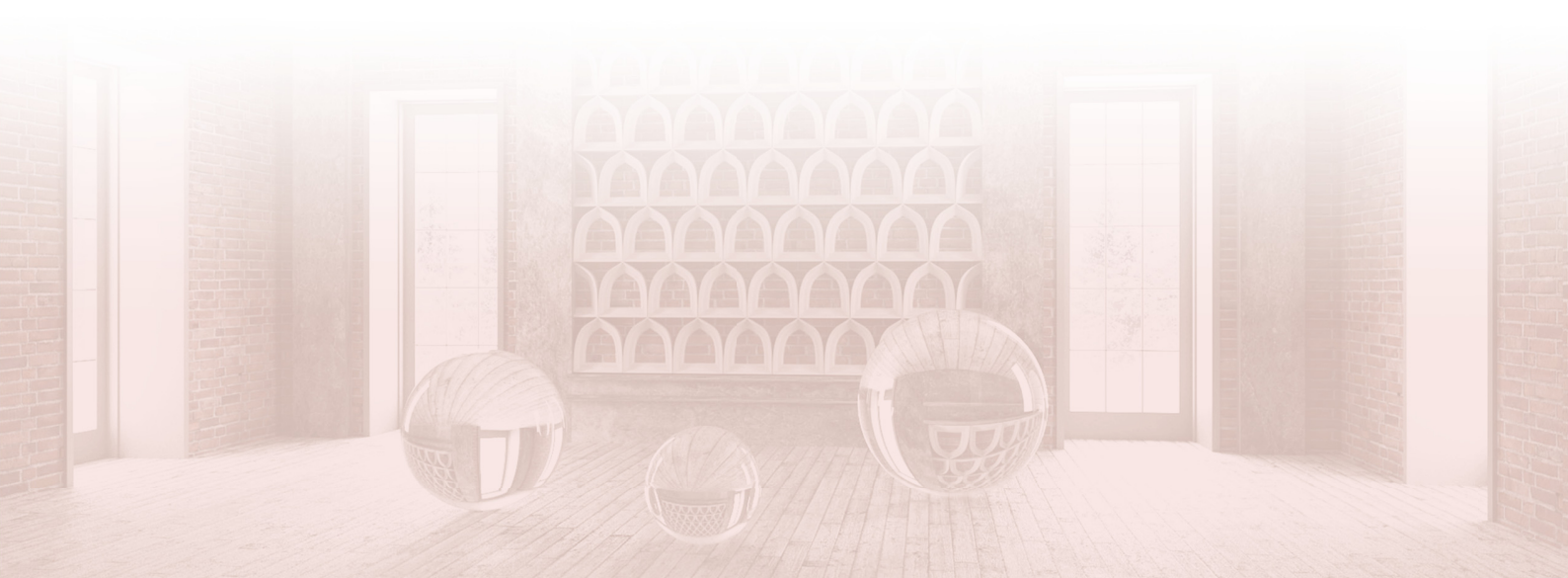
Лекторская трибуна. Авторские курсы

Демченко А.И.
Творчество С.В. Рахманинова.....198

Университетская библиотека

На пересечении граней
общехудожественного
пространства.....211

Константы бытия
и инварианты образования.....212



CONTENTS

From the Editor-in-Chief

Liudmila N. Shaymukhametova
Art and Scholarship without Boundaries... 8

Philosophy and Art Studies

Galina Ya. Verbitskaya
The Gnoseology of Catharsis..... 10

Russian Education in the Context of Culture

Rustem R. Vakhitov, Anna E. Rodionova
The Specific Features
of University Education in Russia:
The Conception
of “Educational Distribution”20

Anna V. Sorokina, Vladimir E. Okhotnikov
Karl Eduard Weber, How He was
Known in Russia.....29

Irina B. Gorbunova, Anastasia A. Govorova
Music Computer Technologies
in Teaching Children with Profound
Visual Impairment: Peculiarities,
Problems and Perspectives42

Towards the Anniversary of the Russian Musical Society (RMS/IRMS)

Olga R. Glushkova, Sergei V. Glushkov
About the Educational-Pedagogical
Work of the Moscow Conservatory
in the Pre-Revolutionary Period54

Elena Yu. Sharma
The Imperial Russian Music Society
and the Formation of Russian
Vocal Education..... 63

Ninel F. Garipova
Amateur Piano Music-Making
and the Ufa Section of the Imperial
Russian Music Society..... 73

Marina Yu. Dubrovskaya
The Imperial Russian Musical Society
in Crimea. Towards Researching
its Activities 83

The Art of Music

Irina V. Alekseyeva, Olga V. Kirsanova
The “Notebooks” of Leopold Mozart
 (“Die Notenbücher der Geschwister
Mozart”) as a Specimen
of Instructive Compositions 92

Alexander I. Demchenko
The Semantics
of Revolutionary Imagery.....102

Oleksandr O. Perepelytsia
Performance Gesture as a Theatrical
Reflection of New Contexts
of Genre and Style
in Contemporary Piano Music.....116

Lyubov I. Bushuyeva
Musicological Issues
in the Research Works
of Mikhail Kondratiev.....125

Music and Painting

*Ksenia N. Morein,
Liudmila N. Shaymukhametova*
Ensemble Music-Making
in the Mirror Reflection
of 17th and 18th Century
Western European Painting.....135

Arseny N. Merzlov
Sergei Rachmaninoff
and Mikhail Vrubel:
Creative Parallels141

Picture Gallery

*Elsa E. Purik, Mars L. Akhmadullin,
Marina G. Shakirova*
Tradition and Innovation
in the Work of Bashkir Artist
Talgat Masalimov.....147

The Art of Theater

Ekaterina P. Edeleva
Andriy Zholdak's Conception
of Theatrical Reality
(by the Example of Performances
of the Plays: "Zholdak Dreams:
Abductors of Feelings"
and "Beyond the Curtains")157

Aisylu S. Sagitova
The Worldview Sources
of Bashkir Theater167

Cross-Cultural Communications

Anastasia L. Kucherenko, Nina A. Konopleva
Adaptation of Spanish
Flamenco Dance to the Cultural
and Language Environment Conditions
of Contemporary Russia.....179

Tamara A. Artashkina, Shang Bofei
Specific Features of Festive Culture
in Modern China184

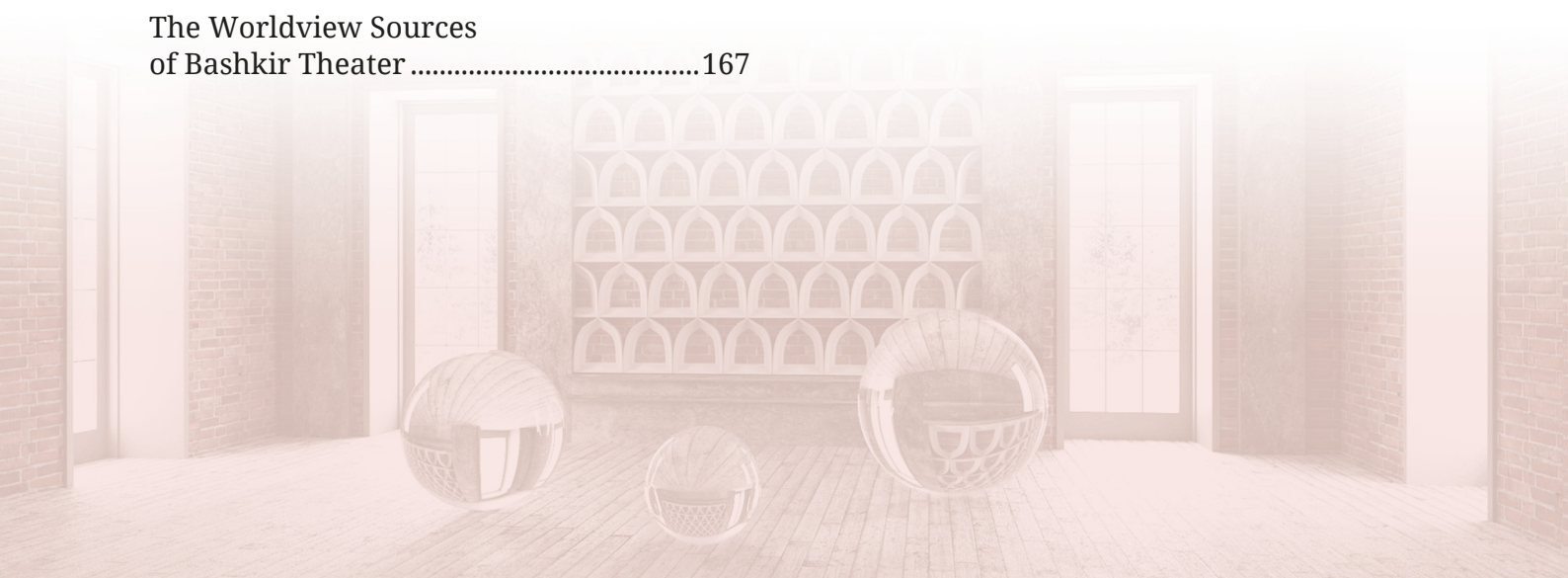
Lecturing Tribune. Authorial Courses

Alexander I. Demchenko
The Musical Legacy
of Sergei Rachmaninoff.....198

University Library

At the Intersection of the Faces
of Art Spaces.....211

Constants of Being
and Invariants of Formation212





ISSN 2658-4824

Искусство и наука без границ

Сегодня мы предлагаем вниманию читателей и коллег новый российский гуманитарный научный журнал ИКОНИ/ICONI. Его полное развёрнутое наименование «Искусство. Культура. Образование. Научные исследования» отражает основные направления содержания.

Авторы первого выпуска сформировали тематику и определили концепцию издания своим интересом к проблемам взаимодействия искусств, распространению информации российских исследователей в широком географическом и международном образовательном пространстве, интеграции научного знания между учёными разных стран и профессий, включению исследований из области разных видов искусства в культурный, исторический и образовательный контекст.

Рубрики журнала отражают основной его контент: позволяют быть постоянными участниками проекта как именитым учёным, так и молодым исследователям из России и зарубежных стран. Разделы «Философия и искусствоведение», «Музыка и Живопись», «Театральное искусство», «Книжная графика», «Этномузыкология» и др. освещают вопросы синтеза и междисциплинарного взаимодействия, несут новые знания о мире, человеке, образовании и культуре. Особое внимание журнал предполагает уделить состоянию современного искусства: музыка, живопись, театр, кино, книжный дизайн, работы фотохудожников. Через интервью с мастерами и показ их работ журнал будет знакомить читателей с яркими и выдающимися явлениями в разных видах искусства (рубрики «Картинная галерея», «Современный композитор», «Фотовыставка» и др.).

Журнал ИКОНИ сформировался в пространстве вузовской науки с её разнообразными формами инновационной деятельности, близостью теории к практике, образованию,

Art and Scholarship without Boundaries

Today we offer to the attention of the readers and colleagues the new Russian humanitarian scholarly journal ICONI. Its full unfolded title “**Iskusstvo. Kul'tura. Obrazovanie. Nauchnye issledonaniya**” [“**Art. Culture. Education. Scholarly Research**”] reflect the main directions of its content.

The authors of the first issue have formed its topic range and have determined the conception of the edition in their interest in the issues of interaction between the arts, dissemination of information of Russian researchers throughout a wide geographical and international educational space, integration of academic knowledge between scholars of various countries and professions, incorporation of research works from the fields of the different arts into the cultural, historical and educational context.

The respective sections of the journal reflect its main content: they allow both celebrated scholars and young researchers from Russia and other countries to present themselves as regular participants of the project. The sections “Philosophy and Art Studies,” “Music and Painting,” “The Art of Theater,” “Book Graphics,” “Ethnomusicology” and others elucidate questions of synthesis and interdisciplinary interaction, bear new knowledge about the world, the human being, education and culture. The journal proposes giving special attention to the state of contemporary art: music, painting, theater, cinema, book design, and the works of photo artists. Through interviews with the masters and demonstrations of their works, the journal will acquaint the readers with brilliant and outstanding phenomena in various arts (in the sections “The Picture Gallery,” “The Contemporary Composer,” “Photo Exhibition,” etc.).

The journal ICONI was formed within the domain of scholarship of institutions of higher education with its diverse forms of innovational activities, the closeness of theory to practice, education, interdisciplinary contacts and connections with young people. This is also supposed

междисциплинарными контактами и связью с молодёжью. Это также должно стать отличительной стороной издания — не только публикующего академические статьи по проблемам гуманитарных исследований, но и открывающего широкую трибуну ведущим профессорам (циклы авторских курсов), педагогам-реформаторам (инновационные программы и методические разработки), аспирантам, студентам — участникам и победителям конкурсов научных и методических работ.

ИКОНИ — журнал открытого доступа. В состав его объединённой редколлегии и редакции входят учёные из России и зарубежных стран. Журнал рецензируется и готовится к изданию в соответствии с нормами и стандартами международных правил оформления данных для наукометрических баз (правила для авторов см. в конце журнала). Издание осуществляется на совокупные средства и пожертвования авторов и учредителей в книжной и электронной версиях. Последняя позволяет размещать аудио- и видеоматериалы, обмениваться на сайте культурной информацией.

to become a distinctive feature of the edition, which not only publishes academic articles concerning issues of humanitarian research, but also opening a wide tribune to some of the leading professors (cycles of authorial courses), reformers among pedagogues (innovational programs and methodological elaborations), students and graduate students — participants and winners of competitions of scholarly and methodological works.

ICONI is a journal of free and open access. Its united editorial board and editorial staff is comprised of scholars from Russia and other countries. The journal is reviewed and is prepared for publication in correspondence with the norms and standards of international regulations of formatting data for scientometric databases (see Rules for Authors in the back pages of the journal). The edition is carried out through combined financial contributions and donations of the authors and founding members in print and electronic versions. The latter makes it possible to publish audio and video materials, as well as to share cultural information on our website.

**Приглашаем
к сотрудничеству!**

*Главный редактор
российского журнала ИКОНИ
академик РАН, доктор искусствоведения,
засл. деят. искусств РФ и РБ, профессор
Шаймухаметова Людмила Николаевна*

*i2018n@yandex.ru
Whats App +43 664 521 35 71*

**We invite everybody
to cooperate with us!**

*Editor-in-Chief
of the Russian journal ICONI
Academician of the Russian Academy
of Natural Sciences, Dr.Sci. (Arts),
Merited Activist of the Arts of the Russian Federation
and the Republic of Bashkortostan,
Professor Liudmila N. Shaymukhametova*

*i2018n@yandex.ru
Whats App +43 664 521 35 71*

Г. Я. ВЕРБИЦКАЯ

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-8271-1150
galverbia@gmail.com

GALINA YA. VERBITSKAYA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-8271-1150
galverbia@gmail.com

Гносеология катарсиса

Произведение искусства через переживание катарсической эмоции, боль потрясения побуждает реципиента к познанию — творчеству. Искусство — проводник жизнотворчества, помогающий человеку совершать метафизическое усилие по преодолению отчаяния.

В результате проведённого исследования разработана модель возникновения, развития и реализации катарсической эмоции. Все элементы модели внутренне взаимосвязаны и взаимообусловлены, находятся в диалоге полярности проявлений, интенсивности эмоции, в причинно-следственных связях, в сочетании инвариантной и вариативной частей.

Содержание и реализация уровней переживания катарсической эмоции раскрываются в диалоге полярных первооснов экзистенции: страх — радость, сострадание — наслаждение, смерть — возрождение. Это и составляет содержание и смысловое значение катарсиса.

Искусство не исчерпывается катарсическим воздействием в смысле очищения, главное — в возникновении непреодолимого желания деятельности-творчества. То есть рецепция произведения искусства — труд и творчество, открытие лучшего в себе, рождение созидательного дара, возникновение потребности творчества-деяния.

На сущностном уровне катарсис является развязкой конфликта, разрешением противоречия через творчество автора и приобщение зрителя к высшему уровню понимания и чувствования жизненных

The Gnoseology of Catharsis

A work of art induces the recipient towards cognition and creativity by means of experience of cathartic emotion and the pain of convulsion. Art is a guide for life creativity which helps people make a metaphysical effort for overcoming despair. As the result of the conducted research a model has been developed of the emergence, development and realization of cathartic emotion.

All the elements of the model are inwardly interconnected and mutually connected and are in the condition of a dialogue between the polarities of manifestations, the intensity of emotion, in a cause-and-effect relationship, in the connection of the invariant with the variant parts.

The content and realization of the levels of experiencing cathartic emotion are disclosed in the dialogue of polar opposite fundamental principles of existence: fear vs. joy, compassion vs. pleasure, death vs. revival. This is what comprises the content and semantic signification of catharsis.

Art is not exhausted by cathartic impact in the sense of purification, the most important thing is in the emergence of the insurmountable desire for creative activity. In other words, it is the reception of a work of art, the effort and artistry, the disclosure of the best in oneself, the generation of the creative gift, the emergence of the necessity for creative activity.

On the essential level catharsis presents the outcome of the conflict, the resolution of the contradiction by means of the author's creative insight and the admission of the audience into the highest level of understanding and sensation

коллизий. Это именно эстетическое отношение к миру, создаваемое восприятием искусства.

Художественный опыт даёт возможность разрешения вечных противоречий-антиномий жизни как бесконечного процесса поиска решений нерешаемых проблем и иного видения жизни и её смысла.

Ключевые слова:

катарсис, гносеология, искусство, творчество, конфликт.

of the conflicts of life. It is particularly an aesthetic attitude towards the world created by perception of art.

The artistic experience creates the possibility of resolving the eternal contradictions-antinomies of life as an infinite process of search for solutions of insoluble problems and an alternate perception of life and its meaning.

Keywords:

catharsis, gnoseology, art, creativity, conflict.

Для цитирования/For citation:

Вербицкая Г.Я. Гносеология катарсиса // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 10–19.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.010-019.

Гносеологический потенциал творчества и искусства в постижении универсальных вопросов бытия зачастую выше, чем у окружающей человека реальности, так как только в творчестве и искусстве через переживание катарсической эмоции возможно разрешение не разрешимых в жизни противоречий и конфликтов с возникновением новых смыслов бытия — постижения мира, себя и Бога. Поэтому гносеологический аспект исследования катарсиса представляется чрезвычайно важным.

Катарсис — это, с одной стороны, явление итоговое, но в то же время — очень динамичное, поддающееся развитию и могущее существовать только в процессе развития. По Г.М. Назлояну, катарсис существует в необходимых условиях диалогичности, самоидентификации и итоговости [11].

Вопросы духовной природы катарсиса проявляются, когда мы обращаемся к этимологии слова. «Катарсис происходит в момент возвращения из того, что может быть названо метапространством, в себя, к себе, в своё повседневное тело... Таким образом, катарсис — это переживание собственной гибели в реальности иного и последующего воскресения и на-

хождения себя в истинной реальности своего бытия» [10, с. 45–46].

Отметим, что в греческом языке есть два слова, которые при транскрибировании на русский можно передать одинаковым графическим комплексом «катарсис». Интересно то, что одно из этих слов в греческом языке означает «причал», «пристань», а другое — «очищение», «оздоровление», «возвышение». Исходя из внешнего сходства греческих слов, С.А. Макуренкова делает вывод и о смысловом единстве этих лексем, которые пространственно выражают идею очищения. «Очищение — это возвращение домой... причаливание к родному берегу. Это обретение своей души, которая возвысилась над смертью и вернулась одухотворённой. В момент возвращения души происходит встреча человека с самим собой, с лучшим в себе...» [там же, с. 45–46].

Смысл катарсиса — светлые слёзы, радость от окрыления, счастье как сочетание частей и полнота жизни, которую читатель — зритель — слушатель переживает за одно мгновение.

Наиболее полно осмыслить экзистенциально-гносеологическое значение катарсиса нам помогла концепция тра-



гического Карла Ясперса в интерпретации философа С.А. Исаева: «Целью человеческих размышлений о бытии и переживании индивидом собственной экзистенции Ясперс считает восстановление утраченного единства с трансцендентным началом, и цели этой как нельзя лучше отвечает катарсический опыт, когда сознание человека оказывается захваченным мощной силой, а затем — преобразованным...» [6, с. 84–85].

Таким образом, катарсис — это переживание собственной гибели в реальности иного и последующего «воскресения» и нахождения себя в истинной реальности своего бытия. Катарсис является целью и способом познания мира и, главное, стимулом к творческой деятельности. Сущность катарсиса состоит в разрешении противоречий, переходе к новому уровню видения частной проблемы и бытия в целом.

Получается, что искусство по своему содержанию (в перспективе катарсического переживания) становится родственным религиозному воздействию. Не случайно именно в произведениях в жанре трагедии можно увидеть, как экзистенциальный конфликт, возникающий в ситуации Выбора, обусловленного свободой героя, приводит к сверхинтенсивному познанию-озарению, открытию. А катарсическое переживание в данном случае является способом познания мира и, главное, стимулом к творческой деятельности, когда катарсическая эмоция разрешает диалектическое противоречие, поднимаясь на уровень диалектического синтеза противоположностей, что способствует разрешению экзистенциального конфликта и обретению нового знания о мире, людях и самом себе. Здесь возникает совершенно новый аспект, а именно — связь катарсиса и типа конфликта, экзистенциального или субстанционального.

Для выявления характера этих связей уточним понятие «природа драматического конфликта».

«Посредничество» коллизии между источником противоречий и целостной моделью их изображения (конфликтом) представляется принципиально важным. В триаде «источник (природа конфликта) — коллизия — конфликт» наглядно прослеживается познавательно-моделирующая функция искусства. Коллизия выступает реально существующим противоречием, конфликт — его художественным образом (коллизия — означаемое, конфликт — означающее). Материальным носителем художественного знака (конфликта) выступает в драме предметный мир, включающий в себя и человека. Именно через понятие «природа конфликта» А. Скафтымов, выявляющий специфику пьес А.П. Чехова, отмечает, что прежде всего надо найти ответ на вопрос, откуда возникает конфликт, кто и что составляет источник страдания [16]. В.Е. Хализев предложил классифицировать конфликты по источникам их возникновения. Он утверждает, что идея Гегеля о всеобщей противоречивости мироздания не может быть механически перенесена в сферу драматургии хотя бы уже потому, что есть авторы, считающие, что мир устроен не противоречиво, а как раз наоборот — гармонично. Такая философия тоже имеет тысячелетнюю традицию [17]. В связи с этим Хализев предполагает именовать такого рода конфликты конфликтами-казусами, то есть обусловленными временными, преходящими, случайными обстоятельствами. Такие конфликты, если речь идёт об индивидуально-духовных и о социальных конфликтах, в большинстве случаев разрешимы разумными действиями отдельных людей и различных сообществ.

При этом В.Е. Хализев выделяет и субстанциональные конфликты, которые порождаются объективно-реальными противоречиями жизни: конфликт «либо знаменует нарушение миропорядка в основе гармоничного и совершенного, либо выступает как черта самого миро-

порядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности» [18, с. 233].

Философской предпосылкой возникновения, развития и бытования драматического конфликта в новой трактовке (в отличие от Гегеля) явились противоположные направления философской мысли — позитивизм Огюста Конта [7], интуитивизм Анри Бергсона [14, с. 84] и марксизм. Позитивизм объявляет абсолютной ценностью экспериментальное знание (О. Конт), абсолютизирует научное познание мира, считает, что универсальным инструментом для постижения мира является разум и научный эксперимент, что человек может обойтись без высших сил, фантазий, воображения и даже без Бога. Прямо противоположное направление — интуитивизм — ориентируется исключительно на сферу чувственного восприятия (Бергсон, Лосский). Для нашего исследования важным было учение Анри Бергсона «О ярлыках», которым манифестируются вещи в социуме, а суть вещей (которую мы соотносим с понятием «эйдос» Платона) может быть постигнута только с помощью воображения, интуиции, творческой фантазии. Нам близок тот пласт мыслей Бергсона, где речь идёт о двух источниках морали и религии, которые описаны в одноимённой работе. Конфликт вечен, но конфликты разрешимы — такова парадоксальная позиция автора. Если конфликт как принцип мироустройства и вечен, то любые конкретные (пространственно-временные) конфликты разрешимы, то есть могут быть приведены к гармоничному равновесию сторон (субъектов, сил) конфликта. Вечное через временное, бесконечное через конечное и т. д. — этот принцип, на наш взгляд, методологически весьма продуктивен.

И, наконец, главным в философско-историческом контексте является идея Фридриха Ницше «Бог умер» («Весёлая наука», 1881–1882), что означает означивание утраты веры, меры вещей, почвы под ногами и Бога как гаранта смысла жизни [12, с. 583].

Совсем другое — субстанциональный конфликт, возникающий на рубеже XIX–XX веков. Здесь речь идёт о принципиально иной природе драматического конфликта, когда мир уже отнюдь не представляется гармоничным, а наоборот, требует изменений (марксизм), познаётся либо через науку (позитивизм), либо через фантазию и интуицию (интуитивизм), и, наконец, мир лишается своего Абсолюта (Бога).

Субстанциональный конфликт выражает это дисгармоничное, чреватое конфликтностью бытие мира и человека, а также разорванное сознание человека рубежного времени.

Субстанциональные конфликты воплощаются с помощью внутреннего действия, основанного на динамике душевных движений и размышлений. Такое действие не создаёт и не разрешает конфликта, а манифестирует его как устойчивое состояние, выявляет духовную стойкость героя, его способность противостоять враждебному миру, рассредоточенному в нём злу.

На наш взгляд, стоит согласиться с мнением исследователей, которые утверждают, что в переходные кризисные времена, во времена «дефицита цельности, понимания, агрессии хаоса в современном культурном космосе» рождается «острая экзистенциальная потребность в интегрировании и гармонизации человеческого опыта» [2, с. 43–44].

В этом плане совершенно естественной представляется мысль Бориса Пастернака, прозвучавшая в романе «Доктор Живаго»: «Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» [13, с. 68].

Этимологическая рефлексия притчи позволяет отметить значимость слова «притча» в соотношении со словами «катарсис» и «постижение», что позволяет выявить очевидные этимологические

связи между понятиями и даже отнести их к одному семантическому полю.

Как уже говорилось, катарсис этимологически связан с очищением, возвращением, причаливанием к родным берегам, обретением себя, своей души. Следуя этой логике, можно обнаружить смысловое единство лексем: притча — от корня «течь» («идти») или «ткнуть» («встретиться») [5].

Необходимо обратить внимание и на понятие «постижение»: по В. Далю, оно идёт от «постигать» в значении «уразуметь, дойти разумом, случаться, сбываться» [там же]. Эти слова относятся к одной сфере понятий, обозначающих процессы восприятия и познания, и принадлежат одному семантическому полю [9, с. 439]. Это ведёт к своеобразной гносеологической триаде: притча — катарсис — постижение.

Эту мысль подтверждает мнение С.З. Агранович: «...поэтика притчи направлена на то, чтобы продемонстрировать, что истина имманентно земной жизни не присуща. Чтобы прикоснуться к вечному свету, необходимо постичь бренность земной оболочки и всего, что связано с нею» [1, с. 55]. Таким образом, притчевое познание сродни откровению, эвристическому аспекту катарсического переживания. Это обстоятельство и определило необходимость «этимологического экскурса» до того, как будет изложено наше видение структуры катарсиса.

Катарсис — это явление, которое развивается, обретает силу в процессе самоосуществления. Любое развивающееся явление должно иметь свойства и итог. Свойства катарсиса имеют схожие черты с итогом. Главным свойством является возможность почувствовать себя на более высоком духовном уровне, одухотвориться, возвыситься над собой прежним. То есть в катарсисе должно проявиться то, что содержится в его метафизике: природа — социум — человек — его душа.

Условия возникновения катарсиса определяются контекстом. Контекст —

это то, что способствует появлению катарсиса, то есть катарсические эффекты, которые ближе к финалу произведения (фильма, музыки) образуют катарсический ряд, в результате чего возникает катарсис.

Итогом катарсиса является конкретная эмоция-очищение, которая возвышает дух человека, одухотворяет человека до высот Абсолюта. В качестве результата проведённого исследования разработана модель возникновения, развития и реализации катарсической эмоции (рис. 1).



Рис. 1. Модель возникновения, развития и реализации катарсической эмоции

Все элементы модели внутренне взаимосвязаны и взаимообусловлены. Они словно находятся в диалоге полярности проявлений, степени выраженности (интенсивности) эмоции, в причинно-следственных связях, в сочетании инвариантной и вариативной частей.

Инвариантная часть (механизм) представляет собой содержание катарсической эмоции и уровня её переживания («надсознание» — духовная сфера; «сознаваемое» и подсознание — на основе воли, чувств, воображения, интуиции, интеллекта). Содержание и реализация уровней переживания катарсической эмоции раскрываются в диалоге поляр-

ных первооснов экзистенции: страх — радость, сострадание — наслаждение, смерть — возрождение. Это и составляет не просто содержание, но смысловое значение катарсиса. Проанализируем и дадим некоторые пояснения главных терминов и понятий инвариантной и вариативной частей катарсиса.

Инвариантная часть катарсиса

Страх — проявляется при идентификации адресата искусства с героем (страх оказаться на месте героя). В этом чувстве присутствуют и элементы субстанционального и экзистенциального конфликтов. Без особого труда можно увидеть объективные основания и субъективные элементы. В страхе переплетены реальные и ирреальные моменты, действительные и воображаемые.

Сострадание — совместное страдание, когда адресат искусства идентифицирует себя с героем. Здесь можно подчеркнуть, как из взаимоотношений «герой драмы — артист — зритель» формируется социально значимый результат общественного бытия, то есть материал субстанционального конфликта социума.

Смерть — закономерная в трагедии гибель героя воспринимается реципиентом эстетической информации как «маленькая собственная смерть» и как преддверие возрождения в новой жизни. Отметим, что в этом фрагменте инвариантной части катарсиса формируется бесконечное поле мотивационных стимулов, ориентированных на вечные идеалы и ценности бытия и познания.

Антипод страха — радость (возникает вследствие того, что адресат искусства всё-таки не на месте героя). Наличие антиподов каждого элемента ещё раз подтверждает наше положение о том, что бытие и познание человека имманентно содержат в себе объективные и субъективные, реальные и ирреальные элементы субстанционального и экзистенциального конфликтов.

Наслаждение — спутник-антипод сострадания — возникает вследствие открытия в себе способности к милосердию, добру, свету. Конфликты содержатся в структуре каждой части и каждого элемента катарсиса. Причём комбинации субстанционального и экзистенциального конфликтов неисчерпаемо многообразны.

Возрождение — наступает после пронзительного ощущения конечности своей жизни. На уровне подсознания речь идёт о страхе и радости; на уровне сознательного — о сострадании и наслаждении; на уровне надсознания — о смерти и возрождении.

Инвариантная часть катарсиса не только противоречива (полна конфликтов) по своей сути, но и похожа в своём развитии на спираль, она уводит и возвращает человека «на круги своя».

Вариативная часть катарсиса

Это, прежде всего, условия (причины) возникновения катарсической эмоции. К ним относятся диалог, самоидентификация и итоговость.

Диалог — основа и необходимое условие для возникновения понимания различными сторонами конфликта (в жизни или в драме) друг друга. Диалог — важнейшая структурная и содержательная единица, без которой невозможна самоидентификация реципиента искусства с героем. Драматический диалог — это мост между двумя действиями (поступками), следствие одного действия и причина другого. О ценности диалога в философском смысле говорили Фердинанд Эбнер («„Я“ существует в диалоге» [8]), Ойген Розеншток-Хюсси («Крест действительности» [15]), Михаил Бахтин («Жизнь диалогична» [3]), Мартин Бубер («Два образа веры» [4, с. 122–161]) и другие мыслители.

Самоидентификация — отождествление адресата искусства с героем, которое происходит вследствие установившегося диалога.

Итоговость — эмоция результата, появляющаяся благодаря диалогу и самоидентификации, что и приводит к катарсису, который способствует формированию всё новых и новых субстанциональных и экзистенциальных конфликтов (вспомним про «круги своя»).

В инвариантной и вариативной частях катарсиса необходимо, безусловно, обратить внимание и подвергнуть анализу целый ряд факторов, которые могут способствовать катарсическому процессу или блокировать его.

В способствующие факторы нами включены:

1. *Способность к эстетическому восприятию*. Эта способность, на наш взгляд, наряду с другими способностями человека является приобретённой в процессе обучения и воспитания, социализации и индивидуализации человека. Обучение и воспитание человека происходит не только в ходе специальных занятий с ним, а ежесекундно в течение всей жизни всеми внешними обстоятельствами и внутренними процессами. Человек учится и воспитывается, опираясь на окружающий мир и на свой внутренний мир. Так реализуются в его судьбе субстанциональные и экзистенциальные конфликты.

2. *Способность к душевным затратам*. В контексте исследуемой темы восприятие трагедии предполагает готовность к сопереживанию, состраданию, серьёзным внутренним изменениям. Экзистенциальные конфликты, ведущие к катарсису, одновременно ведут и к формированию субстанциональных.

3. *Духовная «встреча»* — это способность человека к открытости души, готовность воспринять себя обновлённым, просветлённым, готовность к новым субстанциональным и экзистенциальным конфликтам.

К блокирующим факторам относятся:

1. *Эстетическая слепота* — неспособность к эстетическому восприятию, неразвитость, незрелость эстетическо-

го чувства, отсутствие интереса к искусству. Это состояние можно было бы охарактеризовать и как неспособность субъекта к конфликтам, которые оживляют человека, свидетельствуют о том, что он не пассивный участник жизни и познания человечества, а неотъемлемая и неразрывная часть потока истории.

2. *Нравственная глухота*. В контексте исследуемой темы — это неспособность к душевным затратам, предполагающимся в процессе восприятия трагедии и переживания катарсической эмоции. Такое состояние есть одностороннее доминирование в бытии и познании человека лишь субстанциональных конфликтов.

3. *Духовная стагнация* — отсутствие духовной жизни, «омертвелость», ущербность духа, не способного к диалогу. Необходимо отметить, что способствующие и блокирующие факторы в самых разных, порой парадоксальных сочетаниях встречаются в одном человеке.

Инвариантная часть (механизм), условия (причины) и способствующие факторы приводят к реализации катарсической эмоции, содержанием и смыслом которой являются следующие этапы, различающиеся по степени интенсивности переживания. Эти характеристики общеизвестны, но проговорим их ещё раз в аспекте нашей темы.

Очищение (по Аристотелю) — двойственная эмоция, рождающаяся в результате переживания страха и сострадания (минимальная степень интенсивности катарсической эмоции), когда на поверхность духовной жизни поднимаются дремавшие ранее в глубине души человека его духовные качества, не осознаваемые им ранее мотивы и стимулы чувствования, размышления, поведения. Здесь конфликт с самим собой, между мною прежним и зарождающимся лучшим.

Аутоэвристика — открытие в себе адресатом способности быть добрым, сострадательным, лучшим, новым (средняя степень). Из глубин души вдруг и сра-



зу возникают новые способности, новые желания, новые стимулы, новые устремления, крепнет воля делать доброе, красивое и вечное.

И, наконец, максимальная степень интенсивности переживания катарсической эмоции — *открытие Бога в себе*. Философия конфликта — это открытие источников и механизмов конфликта в человеке и между людьми в масштабах мироздания, от элементарных частиц до Абсолюта.

Применение технологии построения дидактической многомерной модели (по В.Э. Штейнбергу) [20] позволило существенно дополнить и уточнить определение катарсиса.

Итак, катарсис — синтетическое явление, которое включает в себя эстетическую, социальную, нравственную, религиозную, физиологическую характеристики, имеет сложную структуру, устойчивый механизм формирования, условия и причины возникновения, ре-

цепцию, этапность, способствующие и блокирующие факторы, степень интенсивности переживания в зависимости от этапов реализации катарсической эмоции.

Познавательные-творческие возможности катарсиса как процесса постижения мира и самопознания проявляются в разрешении диалектического противоречия (диалектический синтез противоположностей) — для экзистенциальных и разрешении антиномистических противоречий («антиномистическое познание») — для субстанциональных конфликтов.

Искусство не исчерпывается катарсическим воздействием в смысле очищения, главное — в возникновении непреодолимого желания деятельности-творчества. То есть рецепция произведения искусства — труд и творчество, открытие лучшего и светлого в себе. Дело не только в открытии Истины, но и в возникновении потребности творчества-деяния.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония — цель — гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. М.: МИСиС, 1997. 134 с.
2. Бальбуров Э.А., Бологова М.А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX — начала XXI веков // Критика и семиотика. Вып. 15. 2011. С. 43–59.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
4. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
5. Даль В.И. Толковый словарь. URL: <http://dal.sci-lib.com/word/031327.html> (Дата обращения: 30.07.2016).
6. Исаев С.А. Эстетика французского экзистенциализма // Длинные вещи жизни: сборник статей. Серия: Открытое пространство / сост. Н. Исаева. М.: ГИТИС, 2001. 303 с.
7. Конт О. Дух позитивной философии: слово о положительном мышлении. М.: ЛИБРОКОМ, 2011. 80 с.
8. Кострова Е.А. Я и Другой в философии диалога: проблема взаимообусловленности и автономии: дис. ... канд. филос. наук. М., 2012. 133 с.
9. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 688 с.
10. Макуренкова С.А. Катарсис: к первоосновам понятия // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. / сост. В.П. Шестаков. СПб.: Алетейя, 2007. С. 33–50.
11. Назлоян Г.М. Портретный метод в психотерапии. М.: ПЕР СЭ, 2001. 144 с.
12. Ницше Ф. Весёлая наука. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 830 с.
13. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: Детская литература, 2006. 634 с.
14. Пивоев В.М. Анри Бергсон и «философия жизни» // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 1. С. 77–85.
15. Пигалев А.И. Ойген Розеншток-Хюсси // Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить. М.: Канон+«Реабилитация», 1998. С. 245–272.

16. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. Сост. Е.И. Покусаева. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.
17. Хализев В.Е. Спор о русской литературной классике в начале XX века // Русская словесность. 1995. № 2. С. 17–25.
18. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 405 с.
19. Холопова В.Н. Современность Николая Попова: новизна музыки — новизна миропредставления // Проблемы музыкальной науки, 2018. № 1, pp. 120–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.120-130.
20. Штейнберг В.Э. Дидактическая многомерная технология + дидактический дизайн (поисковые исследования): моногр. Уфа: изд-во БГПУ им. М. Акмуллы, 2007. 136 с.
21. Demchenko A.I. Universal Art Studies: Theory and Practice // Problemy Muzykal'noj Nauki/ Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.
22. Holliday J. Emotional Intimacy in Literature BSA Prize Essay, 2016 / The British Journal of Aesthetics, Volume 58, Issue 1, 27 February 2018, pp. 1–16.
23. Tullmann K. Sympathy and Fascination / The British Journal of Aesthetics, Volume 56, Issue 2, 1 April 2016, pp. 115–129.

Об авторе:

Вербицкая Галина Яковлевна, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-8271-1150, galverbia@gmail.com

 REFERENCES 

1. Agranovich S.Z., Samorukova I.V. *Garmoniya — tsel' — garmoniya. Khudozhestvennoe soznanie v zerkale pritchi* [Harmony — Goal — Harmony. Artistic Consciousness in the Mirror of the Parable]. Moscow: International Institute of Family and Property, 1997. 134 p.
2. Bal'burov E.A., Bologova M.A. Pritcha v literaturno-kriticheskom i filosofskom soznanii XX — nachala XXI vekov [The Parable in the Literary-Critical and Philosophical Consciousness of the 20th — Early 21st Centuries]. *Kritika i semiotika. Vyp. 15* [Criticism and Semiotics. Issue 15]. 2011. pp. 43–59.
3. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1979. 320 p.
4. Buber M. *Dva obraza very* [Two Images of Faith]. Moscow: Respublika, 1995. 464 p.
5. Dal' V.I. *Tolkovyy slovar'* [Dal V.I. Explanatory Dictionary]. URL: <http://dal.sci-lib.com/word/031327.html> (Accessed 30.07.2016).
6. Isaev S.A. *Estetika frantsuzskogo ekzistentsializma* [Esthetics of French Existentialism]. *Dlinnye veshchi zhizni: sbornik statey. Seriya: Otkrytoe prostranstvo* [Long Things of Life: Collection of Articles. Series: Open Space]. Comp. N. Isaeva. Moscow: Russian Institute of Theatre Arts, 2001. 303 p.
7. Kont O. *Dukh pozitivnoy filosofii: slovo o polozhitel'nom myshlenii* [Comte O. The Spirit of Positive Philosophy: A Word about Positive Thinking]. Moscow: LIBROKOM, 2011. 80 p.
8. Kostrova E.A. *Ya i Drugoy v filosofii dialoga: problema vzaimoobuslovlennosti i avtonomii: dis. ... kand. filos. nauk* [Me and the Other in the Philosophy of Dialogue: the Problem of Interdependence and Autonomy: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy Sciences]. Moscow, 2012. 133 p.
9. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1990. 688 p.
10. Makurenkova S.A. *Katarsis: k pervoosnovam ponyatiya* [Katarsis: on the Basis of the Concept]. *Katarsis: metamorfozy tragicheskogo soznaniya* [Catharsis: the Metamorphoses of Tragic



Consciousness]. Comp. V.P. Shestakov. St. Petersburg: Aletheya. 2007, pp. 33–50.

11. Nazloyan G.M. *Portretnyy metod v psikhoterapii* [Portrait Method in Psychotherapy]. Moscow: PER SE, 2001. 144 p.

12. Nitsshe F. Veselaya nauka [Nietzsche F. Merry Science]. *Sochineniya. V 2 t. T. 1.* [Works. In 2 vol. V. 1]. Moscow: Mysl, 1990. 830 p.

13. Pasternak B.L. *Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. Moscow: Detskaya literatura, 2006. 634 p.

14. Pivoev V.M. Anri Bergson i «filosofiya zhizni» [Henri Bergson and the “Philosophy of Life”]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Scientific Notes of Petrozavodsk State University. Social and Human Sciences]. 2008. No. 1, pp. 77–85.

15. Pigalev A.I. Oygen Rozenshtok-Khyussi [Eugen Rosenstock-Hüssi]. *Rozenshtok-Khyussi O. Bog zastavlyayet nas govorit'* [Eugen Rosenstock-Hüssi O. God Makes Us Speak] Moscow: Kanon+«Reabilitatsiya», 1998, pp. 245–272.

16. Skaftymov A.P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisateley: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [The Moral Strivings of Russian Writers: Articles and Studies about the Russian Classics]. Comp. E.I. Pokusaeva. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 543 p.

17. Khalizev V.E. Spor o russkoy literaturnoy klassike v nachale XX veka [The Dispute about the Russian Literary Classics in the Early 20th Century]. *Russkaya slovesnost'* [Russian Literature]. 1995. No. 2, pp. 17–25.

18. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow: Higher School, 2000. 405 p.

19. Kholopova V.N. Sovremennost' Nikolaya Popova: novizna muzyki — novizna miropredstavleniya [The Modernity of Nikolay Popov: Novelty of Music — Novelty of his World View]. *Problemy Muzykal'noj Nauki/Music Scholarship*, 2018. No. 1, pp. 120–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.120-130.

20. Shteynberg V.E. *Didakticheskaya mnogomernaya tekhnologiya + didakticheskiy dizayn (poiskovye issledovaniya): monogr.* [Steinberg V.E. Didactic Multidimensional Technology + Didactic Design (Exploratory Research): Monograph]. Ufa: Publishing House of Bashkir State Pedagogical Institute named after Miftakhetdin Akmulla, 2007. 136 p.

21. Demchenko A.I. Universal Art Studies: Theory and Practice. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.

22. Holliday J. Emotional Intimacy in Literature BSA Prize Essay. *The British Journal of Aesthetics*. Volume 58. Issue 1. 27 February 2018, pp. 1–16.

23. Tullmann K. Sympathy and Fascination. *The British Journal of Aesthetics*. Volume 56. Issue 2. 1 April 2016, pp. 115–129.

About the author:

Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Arts),
Professor at the Department of History and Theory of Art,
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
(450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-8271-1150, galverbia@gmail.com



Р. Р. ВАХИТОВ
А. Е. РОДИОНОВА

Башкирский государственный университет
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-9161-0899
Rust_R_Vahitov@mail.ru

Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-9374-5989
aer1969@mail.ru

RUSTEM R. VAKHITOV
ANNA E. RODIONOVA

Bashkir State University
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-9161-0899
Rust_R_Vahitov@mail.ru

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-9374-5989
aer1969@mail.ru

Специфика университетского образования в России: концепция «образовательного раздатка»

Господствует мнение, что российская высшая школа принципиально не отличается от зарубежной, по образцу которой она некогда была создана, и имеет лишь региональную специфику. Однако её особенности (высшее образование как социальный статус, государственная раздача дипломов единого образца, отсутствие академических свобод) настолько существенны, что позволяют говорить об образовании иного типа, отличного от модернистского исследовательского «гумбольдтовского» университета. По мнению авторов статьи, оно основано на «раздатке», механизм которого был описан экономистом О.Э. Бессоновой и социологом С.Г. Кордонским. «Раздаток» включает в себя: сдачи и раздачи, огосударствленную служебную собственность, принудительный служебный труд, плановую организацию труда и, наконец, институт жалоб — обратную связь между раздающей и принимающей инстанциями.

Авторы статьи определяют российское высшее образование (и государственное, и так называемое «коммерческое») как «раздаток высшего образования» и считают, что он соответствует особенностям

The Specific Features of University Education in Russia: The Conception of “Educational Distribution”

There is a predominating opinion that higher education in Russia principally does not differ from that in other countries, having been at a certain time created following the example of the later, while merely endowed with regional specific features. However, its peculiarities (higher education as a social status, the social distribution of diplomas of a single sample, absence of academic freedoms) are so essential, that they make it possible to speak of education of a different type, contrasting the modernist research “Humboldt” university. In to the opinion of the authors, it is based on “distribution”, the mechanism of which has been described by economist Olga Bessonova and sociologist Simon Kordonsky. “Distribution” includes in itself handing over and disbursement, nationalized instrumental property, compulsory subservient labor, planned organization of labor and, finally, the institution of complaints — the reverse connection between the distributing and the receiving channels.

The authors of the article define higher education in Russia (both the state-run and the so-called “commercial”) as “distribution of higher education” and consider that it corresponds with

российской цивилизации, сохранившей в своём ядре традиционный характер. Аспекты «раздатка высшего образования» (и как социального статуса, и как необходимой для него суммы знаний) кратко описаны в данной работе.

Ключевые слова:

высшее образование, университет, гумбольдтовский университет, российские университеты, раздаток, раздаток высшего образования.

the peculiarities of the Russian civilization, which has preserved a traditional character at its core. The aspects of the “distribution of higher education” (both the social status and the sum of knowledge indispensable for it) are briefly described in this work.

Keywords:

higher education, university, Humboldt university, Russian universities, distribution, transfer of higher education.

Для цитирования/For citation:

Вахитов Р.Р., Родионова А.Е. Специфика университетского образования в России: концепция «образовательного раздатка» // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 20–28.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.020-028.

Высшая школа — это институт, без которого не может обойтись ни одно индустриальное общество, как бы они ни отличались друг от друга. Она готовит высококвалифицированных специалистов для индустрии, государственного управления, социальных инфраструктур современного общества (образование, медицина). Наконец, высшая школа в экономически развитых странах мира занимается воспроизводством научного сообщества и генерацией нового научного знания.

Российская и Западная модели образования: сходства и различия

В России, как и в странах Европы, существуют университеты, институты, академии, преподаватели и студенты. Преподаватели читают лекции, проводят семинары, студенты учатся, сдают зачёты и экзамены, получают дипломы. Вследствие всего этого создаётся впечатление, что российская высшая школа, по сути своей, такая же, как и за рубежом (разнообразие моделей западноевропейских и американских вузов говорит о господстве там *Liberal art*, то есть «либеральной модели», восходящей к гумбольдтовской

концепции университета) [9; 10]. Считается, что, возможно, в отдельных аспектах российская образовательная система уступает западной, в чём-то сравнима с ней и даже обгоняет её, но в целом — это тот же институт, выполняющий аналогичные социальные функции. В частности, такова была логика недавней реформы российского высшего образования при вхождении нашей страны в Болонское пространство (так называемая «Болонская реформа»). Ведь она предполагала введение у нас атрибутов западной системы образования (курсы по выбору, академические кредиты и т. д.) [8].

Цель нашей статьи — показать фундаментальную специфику отечественного высшего образования, его характерные особенности.

Первая, наиболее важная особенность состоит в том, что получение высшего образования в России автоматически приводит к получению более высокого социального статуса. Эта традиция сложилась ещё до революции, когда лица, окончившие университет, получали либо 10-й, либо 12-й ранг по «Табели о рангах», что гарантировало им должность с соответствующими привилегиями [1]. В Советском Союзе «Табель о рангах» была отме-



нена, и инженеры, врачи и педагоги формально перестали быть госслужащими. Фактически без получения высшего образования необходимого профиля нельзя было занять то или иное место на производстве, в государственных и социальных структурах. И даже в современной постсоветской России существует такой официальный документ, как «Квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и других служащих», выпущенный Министерством труда и социальной защиты. Согласно ему, в каждом учреждении и на каждом предприятии (даже негосударственных) действует строгая трёхступенчатая иерархия: руководители, специалисты, технические исполнители. Каждая из ступеней требует особой квалификации, предполагающей и достаточный уровень образования. Лица без высшего образования не могут рассчитывать на получение места на верхней ступени («руководители»). Аналогичным образом обстоит дело и с госслужбой. К примеру, в российской полиции высшее образование открывает путь к должностям среднего и высшего начальствующего состава, среднее — рядового и младшего начальствующего состава, а отсутствие образования вообще закрывает путь в сотрудники полиции (Постановление ВС РФ от 23 декабря 1992 г. № 4202-1).

За рубежом сложилась иная традиция. Выпускники вузов попадают на рынок труда, где окончательное решение принимает работодатель. Конечно, наличие высшего образования, в особенности полученного в престижном университете, значительно повышает шансы претендента, но ничто не помешает работодателю отдать предпочтение кандидату без высшего образования, если он устраивает по другим параметрам. Наличие высшего образования в этом случае ничего не гарантирует, а его отсутствие не закрывает путь к карьерному росту. Известно, к примеру, что Генри Форд стал руководителем «Форд мотор компани» без

университетского диплома (в России это было бы просто невозможно). Безусловно, есть исключения. Даже в такой либеральной и рыночной стране, как США, нельзя стать офицером полиции, не окончив полицейскую академию (интересно, что в России для этого в ряде случаев достаточно любого высшего образования, даже сельскохозяйственного). Но всё же речь идёт об исключениях, а не о правилах.

Вторая особенность заключается в том, что дипломы о высшем образовании у нас выдаёт не сообщество преподавателей данного вуза, а государство. Иначе говоря, государство сосредоточило в своих руках ресурс высшего образования и раздаёт его в соответствии со своими требованиями и критериями.

В дипломе выпускника высшей школы стоит подпись ректора вуза. Ректор в российской вузовской корпорации — не «первый среди равных», а работник, подписывающий трудовой контракт с министерством (по «Закону об образовании», его выбирают в вузе, но из числа кандидатов, согласованных с вышестоящей организацией). Кроме того, выпускник не получит диплом, если полностью не выполнит учебный план за обозначенный срок обучения. Этот план в общих чертах составляется в министерстве (для большинства вузов — это Министерство образования и науки) в соответствии с федеральными госстандартами образования (ФГОС) и лишь дорабатывается учебными отделами и деканатами конкретных вузов.

Конечно, в постсоветском государстве в сфере высшего образования появился и частный сектор (так называемые «коммерческие вузы»). Однако по российским законам частный вуз не может состояться, пока не получит лицензии от специального государственного органа — Рособнадзора. Такая лицензия выдаётся в начале работы на год, а затем на пять лет. По истечении этого срока вуз проходит вторичное лицензирование. Лицензия открывает возможность давать

образование по заявленным специальностям. Но вуз, даже имеющий лицензию, не имеет права сразу выдавать дипломы (надо заметить, что у нас все вузы, независимо от статуса и формы собственности, обязаны выдавать дипломы единого государственного образца). Для этого нужно пройти процедуру аккредитации, которая проводится представителями того же Рособнадзора. При этом проверяется «качество образования», а если называть вещи своими именами — то соответствие содержания образования в частном вузе *государственным* стандартам и министерским программам. В итоге аккредитацию получают только те частные вузы, обучение в которых по форме и по содержанию ничем не отличается от обучения в унифицированных государственных вузах.

Это существенно отличается от ситуации в Европе и США. Как уже говорилось, там каждый вуз выдаёт свой диплом, и на рынке труда оказывается важным не наличие стандартного диплома, а наличие диплома того или иного вуза. В США, к примеру, частные вузы считаются более престижными, чем государственные ещё и потому, что они имеют возможность варьировать свои программы, применять педагогические эксперименты (мало кто задумывается над тем, что знаменитые Гарвард и Принстон — не государственные университеты). Понятно, что их невозможно подогнать под единые стандарты: обучение в каждом вузе имеет свою специфику, и поэтому в результате между ними возникает конкуренция.

Таким образом, наше отечественное «коммерческое высшее образование» на самом деле не формирует рынка высшего образования, а представляет собой получение права осуществлять образование государственного образца частными лицами за определённое вознаграждение (как раньше в некоторых странах государство разрешало частным лицам за вознаграждение собирать вместо государственных органов налоги).

Третья особенность состоит в том, что обучение в российском вузе отличается от обучения в западном «гумбольдтовском» и «постгумбольдтовском» университетах, где студенту предлагается множество элективных курсов («курсов на выбор»), причём на самых разных факультетах. Есть, конечно, и обязательные дисциплины, но в основном они начинаются на 2-м или 3-м годах обучения, и их не так много (правда, всё зависит от специальности: к примеру, у будущих менеджеров курсов по выбору много, а у будущих медиков — значительно меньше). Студент может сам сформировать учебный план, поставить те или иные дисциплины на удобные ему дни и даже годы обучения (с некоторыми ограничениями). Никто не получает академической стипендии, которая в России выплачивается всем, кто имеет хорошую успеваемость, ведь образование там — личное дело каждого: за успехи в нём не поощряют, а за плохую учёбу — наказывают. Существует, конечно, практика отчислений, и чаще это происходит в случае, если студент не может набрать минимальных баллов, но затем ему даёт-ся целый семестр на исправление.

В России обучение строится на менее либеральных принципах. Студент подчиняется универсальному учебному плану, который разрабатывается учебным отделом университета по министерским стандартам. Расписание составляет деканат, и студентов просто ставят перед фактом: где, когда и у кого они будут слушать тот или иной курс. Правда, после вхождения в «болонское пространство» и у нас появились «курсы по выбору» [8], но в большинстве случаев это формальность. Впрочем, даже в тех столичных вузах, где, подражая зарубежным стандартам, это осуществили всерьёз, курс по выбору, на который записалось слишком мало студентов, заменяется иным — обязательным.

Экзаменационная система российской высшей школы направлена на от-



числение. Достаточно одного несданного зачёта или экзамена, чтобы оказаться за стенами вуза. Ранее отсеив студентов шёл постоянно, однако введение коммерческого обучения несколько изменило ситуацию. За рубежом, наоборот, система стремится удержать контингент: предоставляются испытательные сроки, для улучшения показателей к неуспевающим студентам прикрепляются тьюторы, однако студенты всё равно уходят: до последнего курса доучивается меньше половины поступивших.

Отношения между преподавателями и студентами за рубежом и в России также разительно несхожи: в «либеральных университетах Запада» это отношения партнёрства, поощряется даже внеурочное общение, совместные занятия спортом и т. д. В России это, скорее, отношения «начальника и подчинённого»: преподаватель может выгнать студента из аудитории за плохое поведение, сделать замечание по поводу внешнего вида, к преподавателю следует обращаться по имени и отчеству, при его появлении надо вставать...

Итак, внешне похожая на университетскую систему Запада российская высшая школа отличается от неё по существу: и по своей социальной функции, и по характеру отношений вузов и государства, и, наконец, по самим формам учёбы и взаимоотношениям преподавателей и учащихся. Известный русский учёный-медик Николай Иванович Пирогов ещё в 1863 году в своей брошюре «Университетский вопрос» писал о специфике российского высшего образования: «...наш университет отличается совершенно от английского средневекового тем, что он нисколько не церковный, ни корпоративный, ни общественный, ни воспитательный. Наш университет похож только тем на французский, что в него внесён — и ещё сильнее и оригинальнее — бюрократический элемент, но он не есть ещё департамент народного просвещения как французский, и фа-

культеты в нашем ещё не лишены той взаимной связи, как в том. Наконец, наш университет ещё меньше похож на германский, который ему служил образцом, потому что в нём нет самого характеристичного — полной *Lehr und Lernfreiheit* и стремления научного начала преобладать над прикладным и утилитарным» [7, с. 257]. Прошло больше 150 лет, а ситуация не изменилась: наши вузы не похожи ни на англо-американские колледжи, ни на европейские исследовательские университеты в силу отсутствия в них академических свобод и по той причине, что они не представляют собой замкнутые корпоративные сообщества, не зависящие от государства и наделяемые им привилегиями. Пожалуй, ближе всего они к французским высшим школам — альтернативам университетов во Франции, но сложная система отбора в высшие школы Франции (куда невозможно поступить без подготовки на специальных двух- или трёхгодичных курсах) отличается от советской системы вступительных экзаменов в вуз и, тем более, от современного российского ЕГЭ.

Отличия российской высшей школы от господствующей на Западе либеральной модели образования именно цивилизационные. То есть они связаны с особенностями российской цивилизации, которые были и в дореволюционные, и в советские времена и остаются сейчас, меняя лишь внешнее их оформление. Существуют эти особенности в том, что несмотря на несколько волн модернизации, в сущности своей российская цивилизация остаётся традиционной.

Концепции раздатка, сословности и традиционное общество

Наше понимание традиционного общества опирается на концепцию раздатка О.Э. Бессоновой [2] и концепцию сословности С.Г. Кордонского [5].

Традиционной мы называем такую цивилизацию, которая, в отличие от модер-

нистской, не стремится создавать новые, а всё время лишь воспроизводит старые, освящённые традицией социальные, политические, духовные, культурные формы. При этом под *традицией* понимается совокупность образов, по которым воссоздаются указанные формы. Образцами могут выступать идеализированные модели поведения, знания, технологии и т. д.

В традиционном мире частная собственность сведена к минимуму. В идеале всё мыслится здесь как принадлежащее государству, чья власть освящена идеологией. Государство *раздаёт* все эти ценности отдельным людям или сообществам. Таким образом, в таком обществе всё (или почти всё) превращено в ресурс, то есть в совокупность материальных и/или духовных ценностей, которые раздаются государством для осуществления служебной деятельности. Ресурсов в этом обществе всегда наличествует ограниченное количество, потому что здесь стремятся не к созданию всё новых и новых материальных и духовных благ, а лишь к воспроизводству некоторого их количества, признаваемого достаточным.

Поскольку ресурсы с течением времени исчерпываются, для продолжения раздач необходимы сдачи. Сдача есть воспроизводство определённого ресурса. Сдача — обязанность всех социальных групп, каждая из которых специализируется на том или ином роде сдачи (например, крестьяне сдают сельскохозяйственную продукцию, для рыцарей главная сдача — участие в войне на стороне своего сюзерена и т. д.). Сдача осуществляется в результате служебного труда, принудительного по своему характеру (хотя и основанному на энтузиазме в идеале), поскольку этот труд — обязанность перед государством. Таким образом, в традиционном обществе социальная группа получает ресурс (материальные блага, привилегии, социальный статус) для того, чтобы используя его, выполнять свою обязанность перед государством.

Раздачи должны соответствовать сдачам. Налагая на социальную группу обязанность сдать ресурс, государство сразу оговаривает его количество, дабы обеспечить этим ресурсом всех тех, кто его получает в ходе раздачи. Сдача ресурса государству и его раздача государством составляет суть жизнедеятельности традиционного общества. В сущности, в ходе раздачи такое общество и формируется как иерархия *сословий* (термин С.Г. Кордонского) — социальных групп, которые облечены обязанностями (службой) перед государством и для исполнения этих обязанностей (службы) получают привилегии, свободы, блага, проще говоря — ресурсы [5, с. 24]. Эти «сословия» могут не совпадать с историческими сословиями (аристократия, духовенство, бюргеры, крестьянство) и не обязательно должны быть наследственными (в Российской империи сословиями и под-сословиями, по Кордонскому, можно считать ранги госслужбы, в Советском Союзе — такие группы, как колхозники, рабочие) [там же, с. 44–56].

Для того чтобы побудить государство скорректировать раздачи с учётом претензий того или иного сословия, существует институт жалоб (термин О.Э. Бессоновой [2, с. 12]). Жалобы здесь понимаются широко: это могут быть ходатайства, доносы, публичные выступления, просьбы ходяков и т. д.

Процесс сдачи и раздач с обеспечивающими его социальными механизмами (служебный принудительный труд, плановая организация деятельности, институт жалоб) мы называем раздатком (термин О.Э. Бессоновой [там же, с. 6–7]).

Раздаток бывает трёх видов:

- 1) *экономический* — раздаток материальных благ, необходимых для удовлетворения материальных потребностей;
- 2) *политический* — раздаток властных полномочий для поддержания в обществе порядка;
- 3) *социально-духовный* — раздаток социально-духовных благ, удовлетворяю-

щих духовные потребности и способствующих стабильности общества.

Экономическая сторона раздатка исследована О.Э. Бессоновой (она и ввела термин «раздаток»), которая на материале российской истории описала основные его принципы и институции. Однако ресурсным и раздаточным является не только российское, но и любое традиционное общество, в том числе таковым было и западноевропейское средневековое общество. Правда, там раздаток имел свои особенности, которых не было ни в России, ни в странах Востока и которые затем и привели к превращению служебной собственности в частную и перерождению общества раздатка в общество рынка.

«Концепция раздатка» высшего образования в России

Политический и социально-духовный раздаток изучены пока крайне слабо. Одной из форм последнего является раздаток высшего образования в дореволюционной, советской и постсоветской России. В работах одного из авторов этой статьи подробно рассмотрен этот вид раздатка на примере университетского образования [3, 4]. Он включает в себя раздачу государством знаний и статуса, позволяющего заниматься официальной и неофициальной госслужбой, а вместе с ними — всех необходимых для организации образования социальных льгот и материальных благ (финансирование вузов, предоставление студентам возможности пользоваться материально-техническим оборудованием, предоставление студентам-юношам отсрочки от призы-

ва в армию и т. д.). Сдачи — это труд по организации работы вуза со стороны администрации и технического персонала, научный, педагогический и воспитательный труд преподавателей и учебный труд студентов. В советские времена финальной сдачей для выпускника была «отработка» — возмещение государству своим трудом в указанном месте расходов на полученное образование. Все эти виды труда подчиняются плану, разрабатываемому государственными органами (план по приёму для администрации, учебный план, карточки поручений для преподавателей, расписание занятий, зачётов и экзаменов для студентов). Труд этот — служебный, принудительный; за невыполнение учебного плана студента отчисляют. Обратным каналом являются, как и во всех остальных институциях раздатка, жалобы.

Как видим, особенности российского высшего и в том числе университетского образования вписываются в модель раздатка, поэтому мы и говорим о раздатке высшего образования в России. Это не случайность, а закономерный результат трансформации западных институций высшего образования, пересаженных триста лет назад на российскую почву. Напротив, было бы удивительным, если бы у нас прижился западный университет, который фактически связан с потребностями гражданского общества, какового у нас, по сути, никогда не было. Огосударственное раздаточное образование в большей степени отвечает социальным потребностям общества, основанного на экономическом и политическом раздатке и пронизанного сословной иерархией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аврус А.И. История российских университетов. Очерки. М.: Московский общественный научный фонд, 2001. 85 с.
2. Бессонова О.Э. Раздаточная экономика России: эволюция через трансформации. М., РОССПЭН, 2006. 144 с.
3. Вахитов Р.Р. Служилый российский университет // Отечественные записки. 2012. № 5 (50). С. 285–301.



4. Вахитов Р.Р. Судьбы университета в России: имперский, советский и постсоветский раздаточный мультиинститут. М., Страна Оз, 2014. 276 с.
5. Кордонский С.Г. Сословная структура постсоветской России. М., Институт фонда «Общественное мнение», 2008. 216 с.
6. Маяровская Г.В., Родионова Д.Г. Российская академия музыки имени Гнесиных как базовый методический центр развития образования в сфере культуры и искусства // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 106–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.106-110.
7. Университетская идея в Российской империи XVIII — начала XX веков. Антология / Сост. А.Ю. Андреев, С.И. Посохов. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2011. С. 254–282.
8. Шаймухаметова Л.Н. Болонский процесс и горизонты вузовской науки // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 6–10.
9. Lester J.N., Lochmiller C.R., Gabriel R., eds. Discursive Perspectives on Education Policy and Implementation. Education Policy Analysis Archives, 2017. Vol. 25, No. 25, p. 2–8.
10. Warren T. The University We Need: Reforming American Higher Education. New York: Encounter Books, 2018. 208 p.

Об авторах:

Вахитов Рустем Ринатович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и политологии факультета философии и социологии, Башкирский государственный университет (450076, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-9161-0899, Rust_R_Vahitov@mail.ru

Родионова Анна Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Института филологического образования и межкультурных коммуникаций, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-9374-5989, aer1969@mail.ru

REFERENCES

1. Avrus A.I. *Istoriya rossiyskikh universitetov. Ocherki* [The History of Russian Universities. Essays]. Moscow: Moskovskiy obshchestvennyy nauchnyy fond, 2001. 85 p.
2. Bessonova O.E. *Razdatochnaya ekonomika Rossii. Evolyutsiya cherez transformatsii* [Economy of Razdatok in Russia. Evolution through Transformations]. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya, 2006. 144 p.
3. Vakhitov R.R. Sluzhilyy rossiyskiy universitet [State-Serving Russian University]. *Otechestvennye zapiski* [Domestic Notes]. 2012. № 5 (50), pp. 285–301.
4. Vakhitov R.R. *Sud'by universiteta v Rossii: imperskiy, sovetskiy i postsovetskiy razdatochnyy mul'tiinstitut* [The Destinies of Universities in Russia: Imperial, Soviet and Post-Soviet Distributing Multiinstitute]. Moscow: Strana Oz, 2014. 276 p.
5. Kordonskiy S.G. *Soslovnaya struktura postsovetskoy Rossii* [Estates Structure of post-Soviet Russia]. Moscow: Institut fonda “Obschestvennoe mnenie”. 2008. 216 p.
6. Mayarovskaya G.V., Rodionova D.G. The Russian Gnesins' Academy of Music as a Foundational Methodological Center for Development of Education in the Sphere of Culture and Art. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*, 2018, No. 2, pp. 106–110. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.106-110.
7. *Universitetskaya ideya v Rossiyskoy imperii XVIII — nachala XX vekov. Antologiya* [The University Idea in the Russian Empire of the 18th — early 20th Centuries. Anthology]. Comp. by A.Yu. Andreev, S.I. Posokhov. M.: Rossiyskaya politicheskaya enciklopediya (ROSPEN), 2011, pp. 254–282.



8. Shaymukhametova L.N. Bolonskiy protsess i gorizonty vuzovskoy nauki [The Bologna Process and Horizons of University Science]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2009. № 1, pp. 6–10.

9. Lester J.N., Lochmiller C.R., Gabriel R., eds. Discursive Perspectives on Education Policy and Implementation. *Education Policy Analysis Archives*. 2017. Vol. 25. No. 25, pp. 2–8.

10. Warren T. *The University We Need: Reforming American Higher Education*. New York: Encounter Books, 2018. 208 p.

About the authors:

Rustem R. Vakhitov, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Philosophy and Political Science, Faculty of Philosophy and Sociology, Bashkir State University (430076, Ufa, Russia),

ORCID: 0000-0001-9161-0899, Rust_R_Vahitov@mail.ru

Anna E. Rodionova, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Russian Language Department of the Institute of Philological Education and Intercultural Communications, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (430008, Ufa, Russia),

ORCID: 0000-0002-9374-5989, aer1969@mail.ru





ISSN 2658-4824

УДК 78.071

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.029-041

*Из истории культурных связей
России и Европы*

*From the History of the Cultural Connections
of Russia and Europe*

**А. В. СОРОКИНА
В. Е. ОХОТНИКОВ**

*Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт
имени С.В. Рахманинова*

г. Тамбов, Россия

ORCID: 0000-0003-4811-9628

1992anutka1992@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4886-863X

ove19392009@yandex.ru

**ANNA V. SOROKINA
VLADIMIR E. OKHOTNIKOV**

*Tambov State
Musical Pedagogical Institute
named after S.V. Rachmaninoff*

Tambov, Russia

ORCID: 0000-0003-4811-9628

1992anutka1992@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4886-863X

ove19392009@yandex.ru

**Карл Эдуард Вебер,
каким его знали в России**

В статье представлены жизнь и творческая деятельность немецкого пианиста и педагога Карла Эдуарда Вебера. Он получил образование в Лейпцигской консерватории. В 1854 году приехал в Россию, где были востребованы музыканты высокого профессионального уровня, и свыше 20 лет преподавал фортепиано в Тамбовском музыкальном училище. Однако в ходе педагогической деятельности в различных российских городах Вебер часто испытывал неудовлетворённость. Замечая слабый уровень фортепианного образования в провинции, он начал создавать методические работы. Стали известными и были распространены его «Руководство к систематическому обучению игре на фортепиано» (1866), «Путеводитель при обучении игре на фортепиано» (1876).

В 1881 году Карл Эдуард Вебер получил место педагога Тамбовского Александринского института благородных девиц. В 1889 году он перешёл на работу в тамбовские Музыкальные классы (с 1900 года Тамбовское музыкальное училище), где и работал до конца своей жизни (1913).

Вебер воспитал талантливую ученицу Анну Граверт-Лавдовскую (1881–1888). Позже начальное обучение у неё

**Karl Eduard Weber,
How He was Known in Russia**

The article illustrates the life and creative activity of German pianist and pedagogue Karl Eduard Weber in Russia. Weber received his education at the Leipzig Conservatory. In 1854 he went to Russia, where musicians of high professional level were on demand, and taught for over 20 years at the Tambov Music College. However, having engaged in pedagogical activity in various Russian cities, Weber frequently experienced discontent. Having observed the unsatisfactory level of musical education, he began creating methodological works. Among them, those which became famous and were disseminated were “Rukovodstvo k sistematicheskomu obucheniyu igre na fortepiano” [“A Manual for the Systematic Instruction of Playing the Piano”] (1866), and “Putevoditel' pri obuchenii igre na fortepiano” [“A Guide to Instruction of Piano Playing”] (1876).

In 1881 Karl Eduard Weber received the position of an instructor at the Tambov Alexandrinsky Institute for Noble Girls. In 1889 he switched to working at the Tambov Musical Classes (since 1900 — the Tambov Music College), where he worked until the end of his life (1913).

прошёл и Виктор Мержанов, ставший впоследствии выдающимся пианистом. В чём, несомненно, большая заслуга фортепианной школы Вебера. Многие основополагающие черты педагогики Карла Эдуардовича Вебера были присущи и Виктору Мержанову как преподавателю.

Ключевые слова:

Карл Эдуард Вебер, Анна Граверт-Лавдовская, Виктор Мержанов, тамбовские Музыкальные классы, Тамбовское музыкальное училище, фортепианное обучение.

Weber brought up the talented student Anna Gravert-Lavdovskaya (1881–1888). She provided initial instruction to the future outstanding pianist Victor Merzhanov. Therein, undoubtedly, lies a great merit of the Weber school. Many of the foundational traits of piano pedagogy of Karl Eduard Weber are inherent to the pedagogy of Victor K. Merzhanov.

Keywords:

Karl Eduard Weber, Anna Gravert-Lavdovskaya, Victor Merzhanov, the Tambov Music College, piano instruction.

Для цитирования/For citation:

Сорокина А.В., Охотников В.Е. Карл Эдуард Вебер, каким его знали в России // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 29–41. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.029-041.

Имя замечательного музыканта и педагога Карла Эдуарда Вебера тесно связано с Лейпцигом — городом Иоганна Себастьяна Баха, Феликса Мендельсона. В 1836 году именно в Лейпциге Мендельсон организовал знаменитый оркестр Гевандхауза, ставший одним из самых высококлассных музыкальных коллективов мира. Семь лет спустя (1843) там же он создал первую высшую школу музыки — Лейпцигскую консерваторию, куда и поступил учиться Карл Эдуард Вебер.

К.Э. Вебер родился 9 августа 1834 года в Саксонии, во Франкенберге, где его отец служил городским капельмейстером. Пятилетним ребёнком Карл был перевезён в Ригу. Там он окончил гимназию, а в 12 лет возвратился в Германию и поступил в Лейпцигскую консерваторию (1846). Он занимался по классу композиции у Мендельсона и Хауптмана, а по классу фортепиано у Мошелеса — одного из крупнейших пианистов XIX века, развивавшего традиции Моцарта и Гуммеля. Кумиром же Вебера был Бетховен.

После окончания консерватории в 1849 году Вебер начал свой педагогиче-

ский путь. Сначала он несколько лет прожил в семье польского магната в Минской губернии в качестве учителя музыки (1854–1858). Затем переселился в Ригу, давал частные уроки (1858–1865) [11].

В 1865 году К. Вебер переехал в Россию и жил в Москве, где работал старшим преподавателем 2-й женской гимназии (1865–1866), а через год был приглашён преподавать в младших классах только что открывшейся консерватории (1866–1870).

В Москве он также был назначен инспектором и старшим преподавателем музыки Мариинского института (1867–1877) [там же]. В консерватории он проработал всего четыре года, и уход из учебного заведения был связан с недоброжелательным к нему отношением (как и к другим преподавателям младших классов) со стороны профессуры, занимавшейся со взрослыми учениками. «Это выразилось в определённом пренебрежении к педагогам начального звена фортепианной школы, хотя их труд был в каком-то плане даже важнее, поскольку закладывал основы будущего профессионализма» [10, с. 92]. В этой си-

туации Вебер повёл себя достойно и даже сумел сохранить хорошие отношения с Н. Рубинштейном, который внял его аргументам — довольно резковатым, но корректным [там же, с. 93–94].

В Москве Вебер жил до 1877 года, продолжая педагогическую работу в должности инспектора и старшего преподавателя музыки Мариинского женского училища. В 1877 году Карл Эдуардович переехал в Саратов, где большую часть педагогов составляли выходцы из Германии. С 1877 по 1881 год Вебер состоял директором музыкальных классов Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) и дирижёром симфонических концертов, но административная стезя тяготила его. Он обратился в письме к Н. Рубинштейну с просьбой посодействовать о новом месте работы. Подробности не известны, но в 1881 году Карл Эдуардович уже преподаёт фортепиано в Тамбовском Александринском институте благородных девиц. Однако и здесь условия труда его не совсем удовлетворяли. Видимо, эти обстоятельства и стали причиной публикации «Краткого очерка современного состояния музыкального образования в России», в котором автор рассматривает проблему общественного положения музыкальных педагогов.

Методика Карла Эдуарда Вебера охватывала в основном начальное звено в обучении игре на фортепиано, то есть область детской педагогики, о чём свидетельствуют опубликованные труды. Работа «Руководство к систематическому обучению игре на фортепиано» (1866) выпущена в помощь «матерям, обучающим своих детей, и наставницам для систематического и основательного руководства вверенных им питомцев на пути к музыкальному образованию» [5, с. 1].

Во введении Вебер пишет, что музыка есть одна из самых надёжных нравственных опор при воспитании юношества. В 1-й части («Музыкальное развитие детей») автор детально описывает

начальные занятия с ребёнком. Во 2-й части («Рассуждение о детях») рассматриваются особенности восприятия в раннем возрасте и предлагаются практические советы педагогу при обучении ребёнка с тем или иным темпераментом. Он, например, утверждает: «Упрямство избалованных детей следует принимать с крайним спокойствием и терпением» [там же, с. 64].

Другая методическая работа Карла Эдуардовича Вебера — «Путеводитель при обучении игре на фортепиано» (1876) — это подробно разработанные методические указания с приложением репертуара, распределённого по мере трудности, с планом обучения игре на фортепиано и необходимыми объяснениями его. Один экземпляр он отправил Н.Г. Рубинштейну на русском языке, сопроводив письмом [5, с. 4–5]:

К.Э. Вебер — Н.Г. Рубинштейну

Милостивый государь Николай Григорьевич!

Имею честь при сем препроводить Вам плоды моей последней работы в пользу учащегося юношества. Десять лет тому назад явилась на свет первая моя работа, как Вам, многоуважаемый Николай Григорьевич, уже известно, под заголовком: «Руководство для систематического первоначального обучения на фортепиано». Я намеревался этой книжечкой повлиять непосредственно через преподавателей на лучшие успехи учащегося юношества. Я счёл бы себя счастливым, если бы мои виды и назначение книжечки совпадали с Вашими взглядами по этому предмету. <...>

Само обучение Вебер подразделяет на три периода: техника; этюды; пьесы и сонаты. «Эти три части не разделяемы друг от друга; они образуют самую тесную связь между собой; так что одна без другой будет лишь бесплодным растением» [там же, с. 27].



Фото 1. Карл Эдуард Вебер
(предположительно 1899 год)

Значительную часть своей жизни — 24 года (1889–1913) — Вебер проработал в тамбовских Музыкальных классах и Тамбовском музыкальном училище, и его фортепианная школа, несомненно, повлияла на учебный процесс. Наиболее подробные сведения имеются только об одной ученице Вебера — Анне Фёдоровне Граверт (Лавдовской). Она пишет: «Первоначальное музыкальное образование я получила у моего отца. В 1881 году мой отец умер, и я перешла к К.Э. Веберу» [7, с. 6]. У Вебера она училась до окончания Александринского института благородных девиц. В мае 1886 года Анна окончила институт, в связи с чем получила письмо от своего учителя музыки Карла Эдуардовича Вебера [цит. по: 7, с. 6]:

К.Э. Вебер — А.Ф. Граверт (Лавдовской)

Москва, 30 мая 1886 года.

Милостивая государыня Анна Фёдоровна!

Препровождаю и к Вам, как ко всем моим ученицам I класса, один экземпляр

моего «Руководства», только что вышедшего вторым изданием из печати; один экземпляр «Путеводителя», третье издание, и один экземпляр «Краткого очерка». «Руководство» и «Путеводитель», имея прямую связь между собою, составляют одно целое. Присовокупляю также и личное моё свидетельство о том, что Вы у меня занимались музыкой: может быть, что оно Вам пригодится в жизни, как и мои сочинения о преподавании музыки...

В заключение поздравляю Вас с «окончанием» и, пожелав Вам для начала новой жизни ещё раз всего хорошего, остаюсь до личного свидания всегда готовый к услугам Вашим.

К. Э. Вебер

После окончания института Анна Граверт ещё два года занималась у Вебера. Однако прямых свидетельств, касающихся её педагогических принципов, не сохранилось. Известно, что будучи преподавателем музыкальной школы, она обучила и воспитала, наряду с другими учениками, В. Мержанова и И. Держинского. Мержанов выбрал путь фортепианного исполнительства и педагогики и достиг высот пианистического мастерства.

Непосредственных свидетельств о степени влияния фортепианной школы Вебера на преподавание в тамбовских Музыкальных классах нет по той причине, что не сохранилась документация учебного процесса (журналы, учебные программы и т. п.). Но из разработанного Вебером плана обучения пианиста понятно, насколько он был строг, проявляя исключительную принципиальность и пунктуальность. Несомненно, А. Граверт за многие годы учёбы переняла главные качества своего наставника, и можно не сомневаться, что она учила и воспитывала юного Мержанова, придерживаясь тех же принципов. Начинающему пианисту потребовалось громадное терпение в процессе овладения профессиональным



Фото 2. Педагогический состав Тамбовского музыкального училища, 1901 г.
В центре в 1-м ряду К.Э. Вебер, крайняя справа — А.Ф. Граверт-Лавдовская

мастерством и, как выяснилось впоследствии, это качество он сохранил надолго.

Итак, видится интересным выяснить, какие именно черты исполнительства и педагогики Вебера могли быть усвоены юным Мержановым в классе Граверт, которая за годы обучения у Вебера овладела его фортепианной методикой.

С этой целью был проведён сравнительный анализ педагогических требований К. Вебера и принципов фортепианного исполнительства и педагогики В. Мержанова, который, будучи уже зрелым и известным музыкантом, не раз заявлял, что основы его фортепианной школы заложены в Тамбове.

Сравнительная характеристика музыкальной педагогики К. Э. Вебера и В. К. Мержанова

К. Э. Вебер	В. К. Мержанов
1. «Как только он [ученик] уже выказывает хоть некоторую степень развитости, тогда пора, чтоб он начинал приучаться к некоторой самостоятельности» [4, с. 98].	1. «Он учил нас мыслить самостоятельно и сознательно искать свой путь интерпретации» [8, с. 171]. «Если они [ученики] оправдывали его надежды, пройдя суровую школу воспитания, он давал им достаточную свободу самовыражения в творчестве...» [там же, с. 169].
2. «Умение преподавателя хорошо самому сыграть перед учащимся всё то, что последнему задано... Учащийся, услышав	2. «Некоторые особенности исполнения трудно передать словами, их постигнуть можно только на практике... Разумеется,

**К. Э. Вебер**

пример хорошего исполнения, станет подражать ему по всем музыкальным требованиям» [там же, с. 94–95].

3. «Как для певца важны мимика и поза, так и для пианиста... немаловажны поза, правильное сидение...» [3, стб. 702].

4. «Ловкость и беглость игры без надлежащей самостоятельной силы пальцев... и силы ручной кисти производит неминуемо как бы „туманную игру“, которая никогда не может быть удобопонятной и выразительной» [4, с. 38].

5. «...На музыкальной технике, как на краеугольном камне, зиждятся будущие успехи ученика, ведущие его к высшему музыкальному развитию» [5, с. 55].

«Пренебрегать хорошим исполнением технических упражнений и этюдов, значит строить здание без фундамента на сыпучем песке. Поэтому следует работать добросовестно и предусмотрительно в настоящем для будущего» [3, стб. 700].

В. К. Мержанов

надо развивать в ученике не просто пассивное механическое копирование, а активное, осознанное повторение. Так что не могу себе представить работу педагога без показа» [там же, с. 115–116].

3. «Первое, о чем мы должны ежедневно заботиться, — это естественное положение руки на клавиатуре, естественные и экономные движения пальцев, всего тела во время игры... поза сидящего за инструментом пианиста, положение его рук настолько удобны... и настолько соответствуют природным двигательным возможностям тела, что любая неловкость движений, судорожность... должны настораживать» [там же, с. 62].

4. «...Заботой пианиста должно быть постоянное укрепление при помощи музыкальной „гимнастики“ суставов, связок, мышц, одновременно с выработкой чёткости и определённости „произношения“ каждого звука, то есть того, что можно назвать хорошей музыкальной дикцией» [6, с. 63].

«Сначала необходимо достигнуть в простых упражнениях умения отделять движения пальцев одно от другого, нагружать каждый палец разным весом; только потом можно переходить к слитному движению пальцев, что и даёт legato... <...> ...только крепкие пальцы. Иначе „неясная игра“» [там же].

5. «В работе над пианизмом очень важны упражнения... Это тренировка основных видов техники: аккорды, арпеджио, октавы, гаммы и т. д.» [там же, с. 112].

«Такие упражнения способствуют полному сосредоточению внимания на выработке правильного положения руки, регулировке весовой нагрузки на пальцы, на руки (для укрепления их), способствуют ясному ощущению чёткости произношения и выработке качества каждого звука» [там же, с. 63].

К. Э. Вебер

6. «Правильно устроенная рука (которая невелика, полна и кругла) сама по себе налегает на клавиши, имея вес» [4, с. 41].

7. «Этюды, цель которых развивать всё, что пианист должен знать для хорошего исполнения пьес... выказывают неоценимое влияние на всю игру в настоящем и будущем... Слишком трудные этюды ни к чему не способствуют..., они только препятствуют здравому, логичному и успешному развитию учащегося» [там же, с. 45–46].

8. «Пьеса, какая бы она ни была, представляет собой музыкальную картину или поэтическую речь в звуках. В ней являются точно такие же отделения, части, периоды, фразы, слова и слоги, как и речи и в каком-нибудь рассказе» [там же, с. 65].

9. «Педалью можно пользоваться единственно тогда, когда игра уже достигла довольно совершенной степени и когда учащийся уже довольно выработал свою игру во всех отношениях, как в технике, так и во взгляде на искусство» [там же, с. 82].

«Но с педалью нужно обходиться очень осторожно» [там же, с. 81].

В. К. Мержанов

6. «Важная задача — развитие у ученика весовой манеры игры, то есть ощущения веса руки при нажатии клавиши. В этом процессе участвует всё тело пианиста. Весовая манера игры, которая как бы подготавливает всю руку и каждый палец к нажатию клавиши, позволяет мягко извлекать громкий, но безударный звук» [там же, с. 111].

«Для русской школы характерно употребление веса руки; в игре никогда не было удара — был массивный напор на клавиатуру» [там же, с. 140].

7. «Несколько слов об этюдах. Я играл их мало. Основой моего пианизма были упражнения» [там же, с. 113].

«Второй тип упражнений рекомендовал мой учитель С.Е. Фейнберг... <...> ... сейчас, в условиях дефицита времени, невозможно бесконечно разыгрывать упражнения и этюды, лучше сразу найти трудное место... определить его формулу, сделать её упражнением и тренироваться, обязательно сохраняя ритм» [там же, с. 113].

8. «Музыка должна разговаривать. Вокально-речевое интонирование играет очень важную роль в фортепианном искусстве [там же, с. 114].

«...Прежде чем произносить связные и выразительные речи, человек должен был научиться чётко произносить отдельные буквы, слоги, слова» [там же, с. 63].

9. «Педализация — одна из наиболее тонких сфер исполнительского искусства... если идёт развитие музыкального материала, то пианист, как правило, использует полупедаль, четверть и одну восьмую педали. Также можно делать педальное *crescendo* и *diminuendo*. Педаль подчёркивает строение и дыхание музыкальной фразы и музыки в целом» [там же, с. 123].

К. Э. Вебер**В. К. Мержанов**

«Левая педаль — это краски» [там же, с. 140].

10. «Пианист должен предложить самому себе вопрос: что именно сочинитель хотел сказать или рисовать этой пьесой? Нота для него [пианиста] не чёрная, простая точка, а живой призрак...» [там же, с. 83].

«...Дух автора и дух исполнителя всегда должны согласовываться между собой» [там же, с. 66].

«...Видящий одни ноты никогда не передаст понятно слушателю музыкальный образ, бывший в мыслях компониста» [5, с. 67].

11. «...Препятствие хорошему исполнению состоит в отсутствии строгого соблюдения той аппликатуры, которая иногда предписывается самим автором, или в неумении приискать самому правильной аппликатуры» [4, с. 72].

«Как только она [рука] начинает ковылять и вертеться, так что игра становится не ровной и не плавной, тогда виной тому неправильная аппликатура» [там же, с. 76].

12. «Идея, чувство и музыкальный смысл суть необходимые принадлежности хорошего и полезного исполнения» [5, с. 66].

«...Во многих местах постоянно играют, но все это, если всмотреться хорошенько, только игра, т. е. одни звуки, в которых вы не найдёте настоящей музыки, души звуков, — этого божественного дара, а также и разумения того, Что играют» [там же].

10. «...Колоссальную роль играет понимание того, что написано композитором» [там же, с. 141].

«...Разгадать авторский ребус... поможет внимательный анализ внутренних связей музыки, логики развития материала, характера тем, тонального плана, штрихов, цезур, авторских ремарок и т. п. Все это есть в тексте» [там же, с. 315–316].

«Студенты чаще всего обращают внимание только на „чёрные точки“ и „белые кружочки“. К сожалению, в начале обучения больше ничего (за редким исключением) не видят» [там же, с. 125].

11. «Игра на рояле должна быть процессом органичным, естественным с точки зрения двигательной целесообразности. Поэтому не может быть и неестественной, с позиции этой же целесообразности, аппликатуры» [там же, с. 112].

«Дело в том, что фортепиано учит! Я советуюсь с ним, когда ищу аппликатуру... Плохая аппликатура уничтожает художественный смысл сочинения» [там же, с. 116–117].

12. «К сожалению, часто исполнитель эксплуатирует авторский текст, совершенно не обращая внимания на то, какая идея, какой, так сказать, ребус там есть. Исполнительская концепция — это, по моему мнению, максимально точное раскрытие авторского текста» [там же, с. 108].

«Все стали играть хорошо, быстро, громко. Но много ли пианистов, которые могут затронуть струны души, заставить человека сопереживать, страдать, для которых монолог на сцене — страстная исповедь» [там же, с. 177].

**К. Э. Вебер**

13. «...Преподаватель, когда ему придется трудиться при разбирании учащимся этюда или пьесы, ни дать ни взять, простой репетитор» [4, с. 98].

«Разбирать же этюды или пьесу во время урока допускается только в том случае, когда учащийся ещё слаб...» [там же, с. 97].

14. «...Многие учащиеся далеко не достигают той степени [развития], которой они, смотря по своим способностям и по окружающим их обстоятельствам, могли бы легко достигнуть» [там же, с. 122].

15. «Музыка, по содержанию, объёму своему и по всему своему проявлению вообще, есть наука, а вместе с тем по исполнению и влиянию своему, на основании науки она также и изящное искусство... мы обязаны... следить беспрестанно за прогрессом в искусстве» [там же, с. 20–21].

16. «...Надобно всё-таки довольно строго требовать хорошего исполнения техники и с особенным вниманием контролировать её» [там же, с. 44].

17. «Какую же пользу приносит бешеная, молниеобразная быстрота пальцев, когда в игре недостаёт ни интеллектуальной, ни душевной зрелости? Шарманок на свете более чем нужно, а превращение человека в таковой механический прибор, не есть ли оно профанация мимотворения и искусства» [там же, с. 81].

18. «Каждая музыкальная мысль является на свет с присущим ей характером (темп и ритм). Следовательно, если она не выражена, согласно намерениям автора, приблизительно, по силам исполни-

В. К. Мержанов

13. «Думаю, вначале очень полезно взять какое-то сочинение, содержащее в себе многие пианистические средства музыкальной выразительности, и тщательно проработать его со студентом, подсказывая ему способы осмысления и преодоления встречающихся в произведении трудностей... Поэтому мне приходится часто работать суфлёром. Здесь нет ничего плохого» [там же, с. 118].

14. «Развитие человека во многом зависит от его природной одарённости. Проблема в том, стремится ли человек свои возможности раскрыть и воплотить» [там же, с. 107].

15. «Свою миссию вижу в том, чтобы воспитывать в студентах уважение к нашему искусству. Происходит движение музыкального произведения во времени, каждая эпоха открывает в нём что-то своё, нужное ей» [там же, с. 135].

«Понимать, что значит музыкальное искусство в жизни любого человека» [там же, с. 145].

16. «Контроль за исполнением технических упражнений должен быть строжайшим».

«Виктор Карпович предъявлял и к себе, и к своим ученикам высочайшие требования» [там же, с. 154].

17. «Я не отрицаю умения воспитывать виртуозных пианистов, но „силовой“ пианизм я называю спортом. Всё это — кто быстрее и кто громче, к сожалению, царствует во всём мире. К истинной музыкальной культуре это не имеет никакого отношения» [там же, с. 143].

18. «Серьёзное, глубокое прочтение текста, бережное отношение к нему, как к завещанию, оставленному нам великими композиторами, стремление прежде всего проникнуть в творческий замысел

К. Э. Вебер

теля, точно и определённно, то происходит переделка в лично нами придуманное и прибавленное („отсебятины“), несколько не подходящее к настоящему духу и характеру пьесы» [3, стб. 702].

19. «Плохой музыкант тот, под руками которого инструмент, например, рояль, не поёт так, как пел бы певец хорошей школы... <...> Произвести во всех отношениях только сухие, холодные звуки... — всякому доступно» [там же].

20. «Только то исполняется хорошо и уваивается вполне, что во всех отношениях понятно» [там же, стб. 700].

21. «Пора, повторяю, пора глядеть на преподавателей как на главную подпору воспитания и цивилизации» [4, с. 17].

«Цель всякого обучения и воспитания состоит в том, чтобы в конце концов человек сделался независимым и знал бы твёрдо, как следует исполнять [музыку]» [там же, с. 99].

«Учитель — это человек, который... помогает воспитывать и цивилизовывать ученика» [там же, с. 24].

22. «Звучно — потому что во всяком музыкальном исполнении основанием должны служить сколь возможно большая полнота и разработка звука (певучесть), если желают, чтобы исполнение хоть сколько-нибудь было для всех понятным... <...> Чисто — потому что одни лишь чистые звуки... в состоянии удовлетворить эстетическое чувство» [там же].

В. К. Мержанов

автора, неприятие внешних, рассчитанных на публику приёмов, всяческой расхлябанной отсебятины. Исполнитель, недаром же он так называется, обязан выполнять волю автора. Это его главная задача» [там же, с. 108].

19. «Конечно, нельзя недооценивать вокально-распевную интонацию, то есть „пение“ на фортепиано» [там же, с. 114]

20. «Я помню первое требование, которое мне высказал Виктор Карпович, когда я начинал работать его ассистентом: всё, что я говорю студенту, должно быть ему понятно» [там же, с. 154].

21. «Вся жизнь и насыщенная творческая деятельность Виктора Карповича Мержанова свидетельствуют о том, как важно для него сохранить замечательные традиции Московской консерватории и её фортепианной школы, преемственность и память поколений, воспитать достойных учеников — не только отличных музыкантов, но и честных, порядочных, образованных людей» [там же, с. 177].

«Воспитание музыканта неотделимо от воспитания человека» [там же, с. 107].

«Сейчас, когда физическое и интеллектуальное развитие детей ускорено, необходимо корректировать методику их воспитания» [там же, с. 137].

22. «Первая задача, которая стоит перед учеником, когда он начинает играть на рояле, а затем работать над элементами техники, — ясно произносить каждый звук. Необходимо научиться получать удовольствие от работы над звуком в любом, самом элементарном упражнении» [там же, с. 114].



К. Э. Вебер

23. «Классические сочинения Баха, Генделя... надобно всё-таки начинать с самых лёгких сонат Бетховена. <...> надобно братья также за сочинения Шумана, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Листа» [там же, с. 120–121].

24. Написал афоризмы по общим вопросам музыкально-педагогической работы и техники.

В. К. Мержанов

23. «Каждый исполнитель должен иметь определённый репертуар. Если я говорю о школе (а я подразумеваю под школой студентов в учебном заведении), то это предполагает обязательное знакомство со всеми музыкальными стилями» [там же, с. 118].

24. Написаны афоризмы по психолого-педагогическим проблемам, по вопросам техники и исполнительства.

Результаты анализа педагогических принципов и подходов К.Э. Вебера и В.К. Мержанова свидетельствуют о том, что больше половины методических положений у обоих педагогов практически совпадают, а значительная часть имеет довольно близкие точки зрения. Иначе говоря, многие основополагающие черты фортепианной педагогики Вебера присущи педагогике Мержанова.

Помимо разносторонней музыкально-педагогической деятельности, Карл Эдуардович начиная с 1880 года занимался также музыкально-литературной деятельностью, был активным сотрудником редакции «Русской музыкальной газеты». Вебер — автор статей «Музыка в провинциальных учебных заведениях» (1900), «Хоровое пение в наших учебных заведениях» (1899), «Любительский хор в провинциях» (1885). В 1900 году в «Русской музыкальной газете» в № 29–39 были опубликованы «Музыкально-педагогические афоризмы» К. Вебера [4].

Талантливый выпускник Лейпцигской консерватории, Карл Эдуардович Вебер двадцатилетним молодым человеком волею обстоятельств попал в Россию, где ему пришлось и доказывать, и одновременно развивать своё педагогическое мастерство, хлопотать об издании своих книг, преодолевать житейские трудности, коими была наполнена провинциальная Россия. Сменив несколько мест пребывания, К. Вебер в 1881 году в конце

концов осел в Тамбове, оставшись здесь навсегда. Педагогическая и общественная деятельность К.Э. Вебера была отмечена высокими российскими наградами: орденами Св. Станислава III степени, Св. Анны III степени, Св. Александра Невского.

1 июля 1913 года Карла Эдуардовича Вебера не стало. В «Русской музыкальной газете» была напечатана статья «Памяти К.Э. Вебера» [9], в которой сообщалось, что скончался старейший музыкальный педагог, немало потрудившийся для музыкального образования молодёжи в разных местах России. В статье говорилось (орфография оригинала сохранена): «Не видно стало в классах музыкального училища деятельного, во всё вникавшего педагога <...>. В темноватом и безсолнечном нижнем этаже Тамбовского музыкального училища [там была жилая комната Вебера. — прим. авт.] пришлось заканчивать свои дни музыкальному труженику и заслуженному педагогу. Такова печальная участь музыкальных деятелей Руси». Отпевание совершил протоиерей П.И. Успенский, сказавший глубоко и прочувствованно о заслугах К.Э. Вебера, о его на редкость честной и полной смирения и терпения душе. При погребении присутствовал городской голова и представители города. Статья заканчивалась словами: «Всегда только при потере особенно ясно встаёт в сознании всё лучшее, доброе, что мы обычно при жизни мало замечаем и, быть может, недостаточно

ценим. При погребении К. Эд. тамбовцы поняли, что между ними не стало человека незаурядного и такого, каким мог гордиться и не только Тамбов» [9, стб. 840].

Здесь, в Тамбове, и похоронили Карла Эдуардовича Вебера на почётном Успенском кладбище.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вебер К.Э. Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России. 1884–1885. М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1885. 123 с.
2. Вебер К.Э. Музыка в провинциальных учебных заведениях // Русская музыкальная газета. 1900. № 21–22. Стб. 553–560.
3. Вебер К.Э. Музыкально-педагогические афоризмы // Русская музыкальная газета. 1900. № 29–30. Стб. 699–702.
4. Вебер К.Э. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. СПб.: Союз художников, 2002. 126 с.
5. Вебер К.Э. Руководство к систематическому первоначальному обучению игре на фортепиано / Посвящается всем матерям и наставницам К.Эд. Вебер ... 3-е изд., доп. М.: Изд-во П.И. Юргенсона, 1900. 71 с.
6. Виктор Мержанов. Музыка должна разговаривать: сб. статей. Ред.-сост. Г.В. Крауклис. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 320 с.
7. Городнова Л.Е. Граверт-Лавдовские // Московский журнал. 2014. № 6 (282). С. 13–26.
8. Деева Н.Н. Легендарный музыкант / Виктор Мержанов. Музыка должна разговаривать: сб. статей. Ред.-сост. Г.В. Крауклис. М.: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2008. С. 164–178.
9. Лебедев В.В. Памяти К.Э. Вебера // Русская музыкальная газета. 1913. № 39. Стб. 839–840.
10. Ломтев Д.Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с.
11. Сотникова О.С. Сила родной земли, или Где истоки тамбовской фортепианной школы. URL: <http://tambov.bezformata.com/listnews/tambovskoj-fortepianno-shkoli/13902174> (Дата обращения 25.10.2018 г.).
12. Ф[индейзен]. Кир. Эд. Вебер [Карл Эдуард Вебер] (к пятидесятилетию его музыкальной деятельности) // Русская музыкальная газета. 1903. № 36. Стб. 796–798.

Об авторах:

Сорокина Анна Валерьевна, концертмейстер, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова; преподаватель по классу фортепиано, ДМШ им. С.М. Старикова (392000, г. Тамбов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4811-9628, 1992anutka1992@mail.ru

Охотников Владимир Ефимович, преподаватель кафедры «Художественная культура», Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова; преподаватель, ДМШ им. С.М. Старикова (392000, г. Тамбов, Россия),
ORCID: 0000-0002-4886-863X, ove19392009@yandex.ru

REFERENCES

1. Veber K.E. *Kratkiy ocherk sovremennogo sostoyaniya muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii. 1884–1885* [Weber K.E. A Brief Sketch of the Current State of Music Education in Russia. 1884–1885]. Moscow: Typography by E. Lissner and Y. Roman, 1885. 123 p.



2. Veber K.E. Muzyka v provintsial'nykh uchebnykh zavedeniyakh [Weber K.E. Music in Provincial Educational Institutions]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1900. No. 21–22. Col. 553–560.
3. Veber K.E. Muzykal'no-pedagogicheskie aforizmy [Weber K.E. Musical and Pedagogical Aphorisms]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1900. No. 29–30. Col. 699–702.
4. Veber K.E. *Putevoditel' pri obuchenii igre na fortepiano* [Weber K.E. A Guidebook for Learning to Play the Piano]. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2002. 126 p.
5. Veber K.E. *Rukovodstvo k sistematicheskomu pervonachal'nomu obucheniyu igre na fortepiano* [Weber K.E. Guide to Systematic Initial Learning to Play the Piano]. Posvyashchaetsya vsem materyam i nastavnitsam K. Ed. Veber... [Dedicated to All Mothers and Mentors K.Ed. Weber...]. 3-e izd., dop. [3rd Ed., Ext.]. Moscow: Publishing House of P.I. Yurgenson, 1900. 71 p.
6. Viktor Merzhanov. *Muzyka dolzhna razgovarivat': sb. statey* [Victor Merzhanov. Music should Speak: Comp. articles]. Red.-sost. G.V. Krauklis [Edited by G.V. Krauklis]. Moscow: Scholarly Publishing Center “Moscow Conservatory”, 2008. 320 p.
7. Gorodnova L.E. Gravert-Lavdovskie [Gravert-Lavdovskie]. *Moskovskiy zhurnal* [Moscow Journal]. 2014. No. 6 (282), pp. 13–26.
8. Deeva N.N. Legendarnyy muzykant [Legendary Musician]. Viktor Merzhanov. *Muzyka dolzhna razgovarivat': sb. statey* [Victor Merzhanov. Music should Speak: Sat. articles]. Red.-sost. G.V. Krauklis [Edited by G.V. Krauklis]. Moscow: Scholarly Publishing Center “Moscow Conservatory”, 2008, pp. 164–178.
9. Lebedev V.V. Pamyati K.E. Vebera [To K.E. Weber's Memory]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1913. No. 39. Col. 839–840.
10. Lomtev D.G. *Nemetskie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya russkikh konservatoriy* [German Musicians in Russia: on the History of the Formation of Russian Conservatories]. Moscow: Prest, 1999. 208 p.
11. Sotnikova O.S. *Sila rodnoy zemli, ili Gde istoki tambovskoy fortepiannoy shkoly* [The Power of the Native Land, or Where the Tambov Piano School has Originated]. URL: <http://tambov.bezformata.com/listnews/tambovskoj-fortepeiannoj-shkoli/13902174> (25.10.2018).
12. F[indeyzen] Kir. Ed. Veber [Karl Eduard Veber] (k pyatidesyatiletii ego muzykal'noy deyatel'nosti) [F[indyzen] Kir. Ed. Weber [Karl Edward Weber] (On the 50th Anniversary of His Musical Activities)]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1903. No. 36. Col. 796–798.

About the authors:

Anna V. Sorokina, accompanist, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninoff; Piano Teacher, S.M. Starikov Children's Music School (392000, Tambov, Russia),

ORCID: 0000-0003-4811-9628, 1992anutka1992@mail.ru

Vladimir E. Okhotnikov, teacher at the Department of Artistic Culture, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninoff; Teacher, S.M. Starikov Children's Music School (392000, Tambov, Russia),

ORCID: 0000-0002-4886-863X, ove19392009@yandex.ru





ISSN 2658-4824

UDC 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.042-053

IRINA B. GORBUNOVA
ANASTASIA A. GOVOROVA

*Herzen State Pedagogical University
of Russia*

St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0003-4389-6719

gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0002-5693-9856

nastia-govor@rambler.ru

И. Б. ГОРБУНОВА
А. А. ГОВОРОВА

*Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена*

Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0003-4389-6719

gorbunova@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0002-5693-9856

nastia-govor@rambler.ru

Music Computer Technologies in Teaching Children with Profound Visual Impairment: Peculiarities, Problems and Perspectives*

The article analyzes the processes of information, transforming the educational environment of children with profound visual impairment. It emphasizes the need for changes in the content of musical education in connection with the use of specialized software and hardware, digital educational resources.

The features of the process of teaching music using musical computer technology for blind people, which is due, in particular, the complexity of the complex psychological reactions of people with profound disabilities.

Keywords:

information technology in education, music computer technologies, computer musical work, inclusive education, music education, pupil with deep visual impairments.

Музыкально-компьютерные технологии в обучении слепых и слабовидящих детей: особенности, проблемы и перспективы**

В статье анализируются информационные процессы, трансформирующие учебную среду детей с нарушениями зрения. Подчёркивается необходимость изменения содержания музыкального образования в связи с использованием специализированного программного и аппаратного обеспечения, цифровых образовательных ресурсов. Рассмотрены особенности процесса обучения музыке с применением музыкально-компьютерных технологий для слепых, которые обусловлены, в частности, сложным комплексом психологических реакций людей с глубокими нарушениями.

Ключевые слова:

информационные технологии в образовании, музыкально-компьютерные технологии, музыкальный компьютер, инклюзивное образование, учащиеся с нарушениями зрения.

* The article is published in the author's translation.

** Статья публикуется в авторском переводе.

For citation/Для цитирования:

Gorbunova I.B., Govorova A.A. Music Computer Technologies in Teaching Children with Profound Visual Impairment: Peculiarities, Problems and Perspectives. ICONI, 2019. No. 1, pp. 42–53. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.042-053.

Introduction

The analysis of the peculiarities of using of music computer technologies (MCT) [3; 7] by students with profound visual impairment showed that at present, in the training of blind people, MCT are used mainly in the field of secondary and higher professional education. On the one hand, this is due to the psychological characteristics of the development of MCT-programs by blind musicians, and on the other hand, with the system of music education in general. For example, in many colleges and universities, along with traditional disciplines, there are special subjects in which students master the MCT in their various manifestations. When teaching students with profound visual impairment, a sufficiently serious material and technical base are necessary, since blind students can study only with the use of specialized licensed equipment. Some non-specialized educational institutions, where students with profound visual impairment also successfully receive education, also have technical capabilities of an appropriate level. One of the leading Russian universities, actively engaged in the problems of teaching MCT to blind students, is the Herzen State Pedagogical University of Russia, in particular, educational and methodical laboratory “Music Computer Technologies”, on the basis of which many blind musicians of St. Petersburg have mastered the course of MCT [8; 9; 10;].

In children’s musical schools for pupils with profound visual impairment at the moment these items are absent. This is due to a number of reasons: a low level of knowledge of the basic skills of the PC user by blind students; lack of material and technical conditions; lack of qualified specialists in this field, etc. Among the main

issues that methodologists dealing with the problems of teaching music to children with profound visual impairment the following may be found: training multimedia computer and features of its implementation in the classroom with children with profound impairment; MCT as an instrument for creating music collections and textbooks for children with profound visual impairment; the use of the communicative possibilities of computer music (MC) [4; 5; 6] when teaching children with profound visual impairment; creative and cognitive capabilities of MC and the specifics of their use in teaching children with profound visual impairment; the role of notation editing program in music classes for children with profound visual impairment: the main problems and ways to solve them. Let us dwell on the elucidation of these problems.

Peculiarities of Realization of the Educational Functions of Multimedia Computer in the Classes for Children with Visually Impairment

Computer training for blind and profound visual impaired children music has clear advantages: complexity, integration, possibility of repetition of the material to the stage of automaticity (training), etc. It is possible to implement largely music theory disciplines with computer learning. These include, first of all, musical literature, solfeggio, as well as musical notation on the Braille system — a special subject that exists in most specialized children’s musical schools and music classes for blind and visually impaired children, aimed at a comprehensive study of Braille notation. Introduction to the curriculum of this discipline is due to the fact that the relief-point notation, which is used by blind musicians (created in the middle of



the 19th century by the French teacher Louis Braille and is constantly being improved), is objectively more difficult for the perception of the child than the usual (flat-printed) notation system.

However, it should be noted that, despite the high efficiency of accessibility, training programs with the systematic use of MCT are currently not implemented or used in a fragmented, not systematic way in the field of music education of children with profound visual impairment. The current situation is largely due to objective reasons. Thus, the majority of specialized children's musical schools and music classes for blind and visually impaired children work on the territory of boarding schools, where students with profound visual impairment receive General secondary education. The curriculum of correctional schools provides both General subjects included in the educational standard of the Russian Federation (the Russian language, Literature, Mathematics, History, Geography, etc.) and specialized correctional disciplines necessary for the successful rehabilitation and socialization of blind pupils (social orientation, orientation in space, correction of motor disorders, the development of fine motor skills, the development of visual perception, etc.). In schools of this type until the 9th grade, when computer science is introduced, there is no special subject aimed at the study of multimedia computer and the acquisition of basic user skills.

The problem also lies in the fact that modern multimedia computer is focused mainly on the graphical perception of information. For example, a child with normal vision in the picture (label) can clearly imagine what you need a certain program, using a computer mouse to select the desired program and enter it. However, to open the same program using the keyboard, you need to have special knowledge related to the use of screen access programs such as "JAWS" or "NVDA", Braille displays, etc. To master the basic skills of working with multimedia computer, a blind child needs a

specialist who can competently teach him/her the basic principles of communicating with a "talking" computer. This is due to the low level of multimedia computer skills of pupils with profound visual impairment in primary and secondary level classes at the children's musical schools. If the child does not know how to work with computers, it seems inappropriate to teach him/her complex structure and features of the application of MCT-programs, and special disciplines for the development of basic skills of the PC user in the children's musical schools is not provided. In addition, in the context of constantly developing innovative technologies, qualified specialists who understand various aspects of this issue are needed. However, currently the number of professionals in this field is quite limited.

In order to understand better the current situation, attention must be paid to an important feature of the system of inclusive music education in the education of children with profound visual impairment. This category of pupils mostly does not go to ordinary children's musical schools and children's schools of arts, but to the specialized musical schools and musical classes. These classes are branches of the district, city and municipal children's musical schools and children's schools of arts, situated in the territory of boarding schools for blind and visually impaired children.

Blind musicians are being included in the educational process on a par with the sighted musicians mainly at the stage of training in music colleges and universities.

Musicians with visual impairments use relief-point notation, so at the initial stage of training they need special conditions for the comprehensive development of musical notation on the Braille system. As a rule, study of Braille notation is not provided in the curricula of the ordinary children's musical schools and boarding schools. Teachers who do not work systematically with blind students, cannot and should not hold the Braille music symbols. Therefore, teaching music for children with profound visual



impairment occurs mainly in specialized children's musical schools.

Thus, the teaching of blind children of the MCT-programs in the children's musical schools for blind and visually impaired pupils is currently not systematic. However, when working with pupils with profound visual impairment, it is possible and even necessary to apply the MCT in various forms. The use of MCT should be dosed, timely and proportionate to the capabilities of students. It should also be taken into account the fact that the MCT helps in the implementation of an individual approach to each child, because he has the opportunity to adjust some of the parameters of training, making them the most optimal for a particular situation. At first, this happens with the active participation of the teacher, and in the future the student becomes able to carry out all the settings on their own. The use of MCT increases pupils' motivation to learn a particular subject. They have a desire to overcome the difficulties encountered in learning and achieve the best results.

MCT as an Instrument for Creating Music Collections and Textbooks for Children with Visual Impairment

Owing to the use of various information resources, it becomes possible to select more interesting material, exchange new materials with pupils, maintain contact with children's parents and with the children themselves, as well as create a variety of textbooks, etc. The latter direction is of particular importance in teaching music to children with profound visual impairment.

As already noted, the blind musicians when writing music use a special relief point Braille font. The same type is used in all spheres of written activity of people with profound visual impairment — in Mathematics, Physics, Chemistry, in various fields of Humanities, etc. However, the most fundamental differences from the usual (flat-printed) type are observed in the Braille notation system.

It is difficult for the blind to use the notes. They are caught, as well as letters, relief, and the tones are designated by separate signs and put in a row, as the lines of the book. For indicating the tones connected in a chord, the exclamation marks are being put between them. It is clear that the blind have to memorize them, though separately for each hand. So it is a very difficult job. Memorizing a few chords for each hand, you can sit down at the piano, and then from the connection of these convex hieroglyphs are composed of harmonious harmonies. In this case, there were too many intermediate processes between the play depicted on paper and its performance. While the sign was embodied in the melody, he had to go through the hands to gain a foothold in the memory and then make the return journey to the ends of the fingers playing.

Indeed, the Braille musical notation, on the one hand, allows adequately to display conventional (flat-printed) notes, with a fairly developed arsenal of symbols, however, on the other hand, it is significantly different from the latter. Analyzing the characteristic features of relief-point notation, affecting the perception of musical text: the lack of graphical display of pitch (each note in any octave is written the same, and only the octave sign indicates the position of a particular note on the keyboard, which makes it impossible to cover the direction of the melody as a whole); the linearity of the recording (all symbols are recorded in a certain sequence, sign by sign, which complicates the separation of the most important elements of the musical language from the secondary ones); the absence of a vertical in the recording (simultaneously the performed sounds are recorded with the help of special symbols, and the whole work is divided into fragments, in each them contains the recorded parties of the right and left hands are recorded in turn, which complicates the correlation of individual elements of the musical text). As a result, a blind musician who has read and played one note needs to spend considerable time



searching for the next one, often separated from the previous one by numerous signs. Therefore, a child with profound visual impairment spends enormously more time than a sighted student to read a musical passage and play it, and at first with different hands. It is not surprising that the complexity of this process at the initial stage of training causes many children display their unwillingness and even fear to play the notes, so that some blind pupils teachers begin to train them “off their hands by ear”. However, it seems indisputable that the development of musical notation is necessary for a musician as well as the knowledge of the usual literacy to every educated person: any beginner musician, including the blind, must possess a set of knowledge related to various musical notations, and be able to apply these notations in the main musical disciplines.

Mastering the relief-point notation is a very labour- and time-consuming process, requiring the introduction of a special subject in the curriculum, aimed at a comprehensive study of Braille notation. In the Saint Petersburg K. Grot Children’s Music School for Pupils with Impaired Vision (a branch of the Okhta Center of Aesthetic Education) in the classroom for musical notation pupils master the technology of musical notation relief-point font, develop and improve the skills of analysis and play with sheet music text. However, the study of theoretical material and especially its consolidation in practice is a serious problem, since the educational literature on this subject is practically absent. These features formed the basis of the system of visual-didactic tools, which includes adapted for students of different classes of musical examples, exercises and assignments on all topics of the course. We can say that the adaptation of musical notation is regarded as a kind of method that allows the child at the initial stage of learning to interact with the musical text, which is almost impossible in the analysis of unadapted Braille publications, as the level of knowledge of the student in

the initial period for objective reasons is quite limited.

Creation of music collections in the contemporary world is impossible without the use of note editing systems. This, of course, applies to the publication of notes in relief-point font. However, there are some technological features. It should be noted that in Russia at the present moment there are no MCT-programs that allow to adequately transcribe a flat-printed musical text into Braille. Therefore, the creation of music collections in relief-point type is a serious creative process that requires special knowledge and technical training.

Analyzing the printed music collections, published in relief-point font in different years, reveals two tendencies: on the one hand, to follow the printed analogue exactly, to the smallest details and footnotes (which often turns out as too complex explanation of simple music texts); on the other hand, a rather free handling of the musical text itself in order to make it “convenient” for the performance by a blind musician, that is, changes in the direction of facilitating textural presentation, arrangement of chords, octaves and often the melodic line itself. If the first method is quite competent in recording, but impossible in practical application for the initial stage of learning to play the instrument, then in the second case the need for such simplification is doubtful, since it inevitably violates the musical meaning of the work and the composer’s intention.

It seems obvious that to the senior classes of music schools each student must be able to play the music collections of almost any complexity of the recording, which is fully consistent with the printed analogue. Experience has shown that this goal can be successfully achieved through early reading and playing notes adapted to the level of knowledge of students at the moment of training. The teacher needs to offer the child notes with an accessible record, gradually forming a habit from the first steps to play on them, then in the future the ability to



work competently with the musical text will become the basis of creative independence of the blind musician and his professional growth.

After analyzing the music collections with adapted presentation of the Braille musical text, created since 2011 by the teachers of St. Petersburg Children's Musical School for Blind and Visually Impaired Children, we can come to the following conclusion: the use of MCT in the publication of both adapted Braille music collections and their flat-printed counterparts helps to improve the quality of education of children with profound visual impairment, significantly expanding their repertoire capabilities.

On the other hand, it should be noted that modern MCT helps to optimize the educational process. Their application on music theory disciplines allows first of all to facilitate development and systematization of theoretical material as teachers have an opportunity to create and print out educational manuals on various subjects in a relief-point font. As a result, the time that was previously devoted to the recording of theoretical information can be used for more detailed practical study of the material under study. In 2013–2014 Anastasia Govorova, the teacher of the Saint Petersburg K. Grot Children's Music School for Pupils with Profound Visual Impairment (a branch of the Okhta Center for Aesthetic Education), managed to produce and test two musical notation textbooks — “Preparing for the Oral Transferring Exam on Musical Notation in the Braille System” and “A Crib for Musical Notation”.

It is also possible to create various teaching textbooks on musical literature (for example, textbooks in audio format) with the help of MCT. Thus, it becomes undoubted that the use of MCT for the creation of Braille music collections, their flat-printed analogues and teaching textbooks in theoretical disciplines plays an important role in teaching children with profound visual impairment, contributing to both the expansion of the repertoire of beginning blind musicians,

and the generalization and systematization of their theoretical knowledge.

The use of Communication Capabilities of MC in Teaching Children with Visually Impairment

The possibilities of modern MC in the field of inclusive music education are presented in a number of works, including [1; 2; 11; 12]. The communicative functions of the MC are also most revealed in the Internet, the space of which serves primarily as a huge source of information of various types (in text, audio, and video formats), accessible through speech synthesizers for students with profound visual impairments. However, the search for information and its downloading are associated with certain technical difficulties for blind children and require special knowledge and skills, the development and formation of which many children have to pay close attention. In addition to text messages, you can transfer graphics, sound, animation files, music (in mp3 format), special literature and even videos. This allows the teacher to work with blind students to send them the information they need at the moment in the most optimal format for them. However, this method of communication is available mainly to students of middle and higher classes at children's musical schools that are usually already well able to work independently with the MC by this time.

The use of email helps to establish and maintain contact with parents of blind students. This aspect seems to be very significant, since many children, studying in the school, located on the territory of the boarding school for blind and visually impaired children, remain there for the whole school week. For classes of musical notation on the Braille system children are distributed in theoretical materials and teaching textbooks, printed in relief-point font. Many parents do not know the musical system of Braille, but strive to help their children in the development of this difficult



subject, especially in the early stages of training. Parents will be sent the relevant materials to plain text format. Systematic communication of the teacher with parents of blind students via email often facilitates the organization of the educational process, at the same time significantly increasing its effectiveness.

The ability to communicate online is also important. It is noteworthy that students with profound visual impairments are often psychologically more comfortable to ask a question not in person or by phone, but through chat, i.e., without entering into direct contact with the teacher. In addition, with the help of special equipment, the MC can work in a video mode, which allows you to communicate with students who, for example, could not attend a lesson due to illness. This makes it possible to explain the missing material and work it out in full volume — if necessary, even with the use of a musical instrument.

An important role is played by the fact that communication via the Internet allows you to expand the circle of communication of the young blind musician. For example, pupils of the Saint Petersburg K. Grot Children's Music School for Blind Children (a branch of the Okhta Center for Aesthetic Education) at the school actively participate in various festivals and competitions, in which they get acquainted with young musicians from different regions of Russia. These contacts are maintained and constantly expanded.

Creative and Cognitive Capabilities of MC and the Specifics of Their Use in Teaching Children with Visually Impairment

The creative and cognitive capabilities of the modern MC are certainly extremely extensive. Let us dwell on some of them and consider the possibility of their use in music classes with children with profound visual impairment.

The cognitive possibilities of MC are quite large: listening to music, acquaintance with

special literature and fiction, watching movies, etc. All these possibilities play an important role in teaching music to blind children. However, it is particularly important for musicians with profound visual impairment to be able to play audio. Any modern MC, equipped with a sound card and a CD, allows you to listen to a regular CD, the sound of which can be impeccable, but it depends on the quality of the sound card and speakers. It should be noted that independent listening to CDs and music files in mp3 format with the help of computer media players is not particularly difficult even for children with profound visual impairment, since many of these programs work correctly with speech synthesizers. In addition, some drives may start automatically. Unlike music centers and portable audio players, MC allows the blind musician to get acquainted with the text information contained on the discs (for example, with the names of tracks, the names of artists, etc.).

With the advent of MC has acquired great importance of digital recording, the main advantages of which include low noise, signal immunity to interference and the possibility of flexible processing. Nowadays, the contemporary systems of sound processing and editing allow making MC a real audio studio, all operations at which are carried out, in contrast to the physical studio, programmatically. Audio editors allow making a professional sound cleaning, to provide it with special effects and to record the finished material on a CD. With the help of audio editors, you can make the recording surround sound, remove or add the upper or lower frequencies, shorten the file or insert a new fragment, save the file in a different format, clear of noise, etc. All these operations are performed using "effects" in real time (file processing occurs during listening to it) or in unreal time (first processing starts, and only then you can listen to the result. The most popular programs that provide extensive editing capabilities in this case

are audio editors Sony Sound Forge and Steinberg WaveLab.

With the help of MC it is possible to become engaged in graphics, animation, literary and scientific activities, including musicology. The latter direction is technically the most accessible for blind students of middle and high school. For example, abstracts, reports and other written works can be done at music literature lessons. At the same time, even if the student makes a Braille version for his/her own use, the teacher will be able to read and analyze the flat-printed version of the report created on the MC and printed with the help of a conventional printer. Therefore, we can say that the study of music literature has become a special subject area in which without additional hardware and special software it is possible to make full use of MCT as the blind pupils get the opportunity on a par with sighted to independently listen to the audio files to find information in text and audio format, write creative work, etc. Thus, at present, the concept can be fully implemented in music literature lessons.

Another area related to the creative possibilities of MC is the creation of music. Contemporary systems for creating computer music often combine the capabilities of recording and editing MIDI data and audio. Today, the most advanced software packages in this area are the audio MIDI sequencer Steinberg Cubase, audio MIDI mounting station Steinberg Nuendo, interactive sequencer Band-in-a-Box, etc. This sphere of musical computer creativity, of course, is of particular interest for musicians with profound visual impairments, as it opens up wide opportunities for them to create digital phonograms, arrangements and their own compositions. However, the development of programs of sequencers in music school for blind children currently fraught with considerable difficulties. For classes with children with profound visual impairment, additional technical devices are required: speech synthesizers and special scripts that make it possible to work with

some sequencers (for example, with the Sonar program). In addition, the creation of computer arrangements involves a serious base for theoretical knowledge in the field of harmony, composition and instrumentation, as well as sufficiently developed ideas about the musical form and a variety of styles that can be filled with the use of MCT-programs for special purposes. Taking into account the experience of using sequencers in teaching blind students of music colleges and universities, we can say that classes in musical computer creativity with children with profound visual impairment are possible under certain conditions: the presence of a computer class equipped with special equipment designed for practical use by children with profound visual impairment; the creation of a special subject aimed at the detailed development of various features of sequencer programs; development and testing of the curriculum on the subject, adapted to the perception of blind children. At the same time, it is necessary to keep in mind another important aspect, namely the problem of training qualified specialists in this field.

The introduction of this subject seems to be appropriate beginning from the 5th class, and it would be more optimal to introduce it in the 6th or 7th grades. This is due to the peculiarities of the educational process in the school for blind and visually impaired children, in which the main is a nine-year period of study. In grades 10–12 pre-vocational training programs are implemented, focused on the admission of blind students to music colleges and universities. It would also be useful for these programs to take a deeper look at the rich potential of MCT.

The Role of Systems of Musical Notation in Music Classes for Children with Visual Impairment: the Main Problems and Ways to Solve Them

Mastering of systems of musical notation is one of the most important directions



in teaching profound visual impairment children with MCT. It has been repeatedly noted that blind musicians use a relief-point font when reading and writing musical notated music. At the same time, Braille notation is fundamentally different from the usual linearity of the recording and the lack of clarity. Therefore, a comprehensive knowledge of this system presents certain difficulties for teachers working in the school for children with impaired vision, not to mention the teachers who are sometimes faced with blind students in regular musical schools and boarding schools. In addition, if in specialized children's musical schools knowledge of relief-point notation is mandatory for all teachers, in most of children's musical schools in teaching children with profound visual impairment there are a number of problems, largely related to the development of the musical text.

Modern MCT is theoretically possible to solve this problem. However, currently in Russia the technical implementation of this direction is not possible. This is due to a set of factors, the first of which is the graphical basis of most modern music editors. Speech synthesizers, which are used by people with profound visual impairment when working with MC, can only voice information in text format. However, note set and editing work is not relevant to this area.

It should be noted that in some music editing systems (for example, the Sibelius music publishing editor) it is possible to enter music notations from a computer keyboard or using a MIDI keyboard. In this case, there is another problem: checking the correctness of the entered symbols. To control his actions blind musician can be done in two ways: using screen access (auditory control) and using the Braille display (tactile control). However, both options cannot be applied to work with music editors at the moment. Auditory control is not possible due to the fact that the information to be checked exists in a graphical format. The difficulty of implementing tactile control due to the fact

that the conversion of conventional musical text in Braille by software is currently not made.

Thus, there are two main problems associated with the possibility of mastering the note editing systems by children with profound visual impairment. On the one hand, the study of systems of musical notation seems promising for beginners among blind musicians, many of whom after graduating from a specialized children's musical schools come to conventional music colleges and universities, where the question of translating The Braille musical text in a flat, especially in the music theory disciplines (for example, writing down solfege dictations, school works in harmony, works on polyphony, etc.), gets quite acute. On the other hand, there are technical difficulties impeding the successful implementation of this direction. The solution to this problem can contribute to the development of special software that allows blind musicians not only to enter musical notation from a computer keyboard, but also to verify the information entered.

The process of introducing MCT in children's schools of arts and children's musical schools for blind and visually impaired pupil has already begun. This primarily refers to the implementation of educational, cognitive, creative and communicative capabilities of the MC. A significant role in the education of children with profound visual impairment is played by the use of MCT specifically for the creation of Braille adapted music collections and teaching textbooks on theoretical subjects, which contribute to a significant expansion of the playing repertoire of novice blind musicians, as well as the generalization and systematization of their theoretical knowledge.

The use of communication capabilities of MC contributes to the effectiveness of the educational process, at the same time significantly expanding the musical horizons of blind students, forming and strengthening their creative contacts.



REFERENCES

1. Gorbunova I.B. Informatsionnye tekhnologii v muzyke i muzykal'nom obrazovanii [Information Technology in Music and Music Education]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2017. No. 2, pp. 206–210.
2. Gorbunova I.B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v perspektive Digital Humanities [Computer Music Technologies in the Context of Digital Humanities]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No. 3, pp. 44–47.
3. Gorbunova I.B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v podgotovke sovremennogo pedagoga-muzykanta [The Role of Musical Computer Technologies in the Training of the Modern Music Teacher]. *Problemy Muzykal'noj Nauki/Music Scholarship*, 2014. No. 3, pp. 5–11.
4. Gorbunova I.B. Muzykal'nyy komp'yuter kak novyy instrument pedagoga-muzykanta v shkole tsifrovogo veka [The Musical Computer as a New Tool of Teaching Musicians at the Digital Age School]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 11, pp. 254–257.
5. Gorbunova I.B. Muzykal'nyy komp'yuter: modelirovanie protsessa muzykal'nogo tvorchestva [The Musical Computer: Modeling of the Process of Musical Creativity]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2017. No. 4, pp. 145–148.
6. Gorbunova I.B. *Muzykal'nyy komp'yuter: monografiya* [The Musical Computer: a Monograph]. St. Petersburg: SMIO Press. 2007. 399 p.
7. Gorbunova I.B. Fenomen muzykal'no-komp'yuternykh tekhnologiy kak novaya obrazovatel'naya tvorcheskaya sreda [The Phenomenon of Musical Computer Technologies as a New Educational Creative Medium]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia]. 2004. No. 4, pp. 123–138.
8. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Metodika obucheniya informatsionnym tekhnologiyam lyudey s narusheniem zreniya [The Methodology of Information Technology Training of Visually Impaired Individuals]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogics]. 2015. No. 5, pp. 15–19.
9. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v obuchenii studentov muzykal'nykh vuzov s narusheniem zreniya [Music Computer Technologies in Teaching the Computer Science for Visually-Impairment Students at Higher Musical Schools]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2010: Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Contemporary Musical Education — 2010: Proceedings of the International Research and Practical Conference]. St. Petersburg, Russia, 2011, December, pp. 208–211.
10. Gorbunova I.B., Govorova A.A. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak sredstvo obucheniya lyudey s narusheniyami zreniya muzykal'nomu iskusstvu [Computer Music Technologies as a Means of Teaching the Art of Music to People with Visual Impairments]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 11, pp. 298–301.
11. Gorbunova I.B., Romanenko L.Yu., Rodionov, P.D. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v formirovanii informatsionnoy kompetentnosti sovremennogo muzykanta [Music Computer Technologies in Formation of Information Competence of the Contemporary Musician]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo politekhnicheskogo universiteta. Gumanitarnye i obshchestvennyye nauki* [Scientific-technical Bulletin of Saint-Petersburg State Polytechnic University. Humanities and Social Sciences]. 2013. No. 1, pp. 39–48.
12. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. *15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18)*. International Conference Proceedings, ed.: Prof., Dr. Rahim Ahmadi, Prof. Kazuaki Maeda, Prof. Dr.M. Plaisent. Paris (France), June, 2018. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184024.

About the authors:

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Education), Professor,
 Head of the Educational and Methodical Laboratory “Music and Computer Technologies”,
 Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Anastasia A. Govorova, Post-Graduate student
at the Department of Computer Engineering and Software,
Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-5693-9856, nastia-govor@rambler.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 2. С. 206–210.
2. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в перспективе Digital Humanities // Общество: философия, история, культура. 2015. № 3. С. 44–47.
3. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в подготовке современного педагога-музыканта // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3. С. 5–11.
4. Горбунова И.Б. Музыкальный компьютер как новый инструмент педагога-музыканта в школе цифрового века // Теория и практика общественного развития. 2015. № 1. С. 254–257.
5. Горбунова И.Б. Музыкальный компьютер: моделирование процесса музыкального творчества // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 4. С. 145–148.
6. Горбунова И.Б. Музыкальный компьютер: монография. СПб.: СМЮ Пресс, 2007. 399 с.
7. Горбунова И.Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2004. № 4. С. 123–138.
8. Горбунова И.Б., Воронов А.М. Методика обучения информационным технологиям людей с нарушением зрения // Общество: социология, психология, педагогика. 2015. № 5. С. 15–19.
9. Горбунова И.Б., Воронов А.М. Музыкально-компьютерные технологии в обучении студентов музыкальных вузов с нарушением зрения // Современное музыкальное образование — 2010: Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2011. С. 208–211.
10. Горбунова И.Б., Говорова А.А. Музыкально-компьютерные технологии как средство обучения людей с нарушениями зрения музыкальному искусству // Теория и практика общественного развития. 2015. № 11. С. 298–301.
11. Горбунова И.Б., Романенко Л.Ю., Родионов П.Д. Музыкально-компьютерные технологии в формировании информационной компетентности современного музыканта // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 1. С. 39–48.
12. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. 15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18). International Conference Proceedings, ed.: Prof., Dr. Rahim Ahmadi, Prof. Kazuaki Maeda, Prof. Dr.M. Plaisent. Paris (France), June, 2018. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184024.

Об авторах:

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор,
руководитель учебно-методической Лаборатории «Музыкально-компьютерные
технологии», Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена, (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Говорова Анастасия Александровна, аспирант кафедры компьютерной
инженерии и программотехники, Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена, (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0002-5693-9856, nastia-govor@rambler.ru



160 лет Русскому музыкальному обществу

В 2019 году исполняется 160 лет Русскому музыкальному обществу — крупнейшей российской общественно-государственной организации в сфере музыкальной культуры. Свыше 40 лет, с 1873 по 1917 годы, Русское музыкальное общество (РМО) находилось под покровительством Императорского двора, и именно в статусе Императорского оно консолидировало прежде разрозненные силы и создало концертную и образовательную систему, не имевшую аналогов в России ни до его основания в 1859 году, ни после 1918 года, когда деятельность РМО была официально прекращена. В обозначенный период существования Общества музыкальная культура страны поднялась на высочайший уровень, предоставив мировому музыкальному сообществу все основания связать такой блистательный взлёт со временем активного функционирования РМО.

В преддверии грядущего юбилея журнал репрезентирует несколько направлений в исследовании этого социокультурного феномена. Все они отчётливо проявились в дни работы Международной научно-практической конференции **«Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории»**, состоявшейся 15–19 октября 2018 года в Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского. Эти направления исследований позволяют осмыслить степень созидательного значения РМО, способствуют получению о нём качественно нового знания, рассмотрению связующих нитей между прошлым, настоящим и будущим отечественной музыкальной культуры.

Доктор искусствоведения, профессор
Е.Е. Полоцкая, руководитель Международной
конференции «Императорское Русское
музыкальное общество: на переломах истории»

160th anniversary of the Russian Musical Society

The year 2019 marks the 160th anniversary of the Russian Musical Society — the largest Russian government-supported social organization in the sphere of musical culture. During the course of over 40 years, from 1873 to 1917, the Russian Musical Society (RMS) was under the patronage of the Imperial court, and thereby, under the status of an Imperial society it consolidated the previously disparate forces and created a system for promoting concert performance and musical education, which had no analogies in Russia either prior to its establishment in 1859, or after 1918, when the activities of the RMS were officially put to an end. During the course of the indicated period of the Society's existence musical culture in Russia has ascended to the highest level, having presented the world musical community all the grounds for tying in such a brilliant surge of artistry with the time of the active functioning of the RMS.

At the threshold of the upcoming anniversary the journal demonstrates several different directions in research of this sociocultural phenomenon. They all distinctly manifested themselves in the days of the session of the International Scholarly-Practical Conference **“The Imperial Russian Musical Society: at the Turning Point of History”**, which took place on October 15–19, 2018 at the Urals State M.P. Mussorgsky Conservatory. These different trends of research works make it possible to comprehend the level of the constructive significance of the RMS, and are conducive to acquiring qualitatively new knowledge about it and a perspective of the connecting threads between the past, present and future of the Russian musical culture.

Doctor of Arts, Professor **Elena E. Polotskaya**,
Chair of the International Conference
“The Imperial Russian Musical Society:
at the Turning Points of History”



ISSN 2658-4824

UDC 78.074

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.054-062

OLGA R. GLUSHKOVA
SERGEI V. GLUSHKOV

*State Institute for Art Studies
Institute of World Civilizations*

Moscow, Russia

*ORCID: 0000-0002-0624-3834,
olga_rein@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-4758-7876,
svgl-1521@mail.ru*

О. Р. ГЛУШКОВА
С. В. ГЛУШКОВ

*Государственный институт искусствознания
Институт мировых цивилизаций*

г. Москва, Россия

*ORCID: 0000-0002-0624-3834,
olga_rein@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-4758-7876,
svgl-1521@mail.ru*

About the Educational-Pedagogical Work of the Moscow Conservatory in the Pre-Revolutionary Period*

The educational activities of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) were of indelible significance in the formation of the Russian musical enlightening and educational system. The Moscow Conservatory became one of the greatest achievements of the IRMS, since it concentrated in its image — its spiritual and artistic orientations, administrative and tutorial structure, and pedagogical — the characteristic particularities the development of which subsequently consolidated and elevated its significance in music history.

The article examines the questions of the establishment of the tutorial-pedagogical work of the Moscow Conservatory during the pre-revolutionary period: the formation of the managerial apparatus, its evolution (depending on the quantity of students), a perception is provided about the makeup of the pedagogical faculty.

The peculiarities of the pre-revolutionary organization of tutorial courses of the Conservatory are briefly illuminated as being accessible (for involvement in it at any stage) and as being compound, comprised of several interconnected steps: from the elementary to the artisanal-professional and to the advanced

Об учебно-педагогической работе Московской консерватории в дореволюционный период

Образовательная деятельность Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) имела непреходящее значение в становлении российской музыкальной просветительской и образовательной системы. Московская консерватория явилась одним из главных достижений ИРМО, сосредоточив в своём облике — духовных и художественных ориентирах, административной и учебной структуре, педагогических традициях — характерные особенности, развитие которых в дальнейшем упрочило и возвысило её значение в музыкальной истории.

В статье рассматривается вопрос становления учебно-педагогической работы Московской консерватории в дореволюционный период: формирование управленческого аппарата, его эволюция (зависящая от численности учащихся), даётся представление о составе педагогического контингента. Кратко освещаются особенности дореволюционного устройства учебного курса консерватории, имевшего несколько взаимосвязанных ступеней (от начальной к ремесленно-профессиональной

* Translated by Anton Rovner.



level. The latter also provided the possibilities to acquire indispensable knowledge in the humanitarian sphere for those who wished it.

On the example of the Moscow Conservatory the achievements of the educational activities of the IRMS are demonstrated, which during the Soviet period led to the three-level system of national musical education in Russia (school — college — higher educational institution), which exists up to the present day.

Keywords:

Imperial Russian Musical Society, the Moscow Conservatory, musical educational activities.

и до высшей), а так же предоставлявшего учащимся возможность приобретать знания в гуманитарной области.

На примере Московской консерватории показаны достижения образовательной деятельности ИРМО, ставшей основой трёхступенной системы национального музыкального образования России (школа — училище — вуз).

Ключевые слова:

Императорское Русское музыкальное общество, Московская консерватория, музыкально-образовательная деятельность.

For citation/Для цитирования:

Glushkova Olga R., Glushkov Sergei V. About the Educational-Pedagogical Work of the Moscow Conservatory in the Pre-Revolutionary Period // ICONI. 2019. No. 1, pp. 54–62.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.054-062.

During the time of its existence (1859–1918), the Russian Musical Society (RMS, from 1873 to 1917 — the IRMS) created a cardinal, if not a revolutionary breakthrough towards a tradition of instruction of secular music existent in Russia in the 19th century.¹

Instead of the established form of private lessons (singing, playing on instruments, music theory) among the Russian and, for the most part, foreign pedagogues, which frequently was connected with trips to other countries, the Society created an entirely new centralized educational structure consisting of specialized musical educational institutions affiliated with its regional sections. Conservatories were opened in the capitals, and musical classes and colleges were opened in the gubernias and counties.

The network of specialized musical educational institutions of the IRMS was quite broad, spanning over fifty cities of the Russian Empire. In what connection, all those who had the urge (who possessed musical gift) were invited to attend the classes of the Society's musical institutions, without limitations of age or class association. Neither

was there any limitation of acceptance of the students based on number of attendees.

The quantity of the youth introduced to the art of music (including by the means of organization of the concert and enlightening direction of the activities of the IRMS) increased from year to year throughout the entire country. This may be proven by the figures presented in the annual Reports of the Sections of the IRMS made for its administrative authority — the Main Directorate in St. Petersburg. And although there was a relatively small number of credentialed specialists in comparison with the overall number of students (for various reasons, the overwhelming majority of them completed studies at the Conservatory without receiving a diploma), it is possible to assume that the educational institutions of the IRMS paved the way to massive musical education.

Some of the trainees of the conservatories already from the period from the mid-1860s to the early 1870s became the first Russian musicians endowed with official documents testifying of their specialized education. It was either a diploma of conferment of the



title of free-lance artist, or an attestation of their completion of the course. During the comparatively short period of time a pleiad of composers, performers, theorists and pedagogues appeared in Russia, which meant their emergence and affirmation in society.

The establishment of the Moscow Conservatory (1866) was the result of activities of many people of their time period (engaged in various kinds of activities and holding different social positions: statesmen, musicians, merchants, landowners and simple laymen) during the time of the formation of the musical life of Moscow, in the name of the idea of development of Russian music.

Many things which comprised the Conservatory's tutorial process — the organization of the administrative-tutorial apparatus, the peculiarities of formation of the faculty, the arrangement of the tutorial courses, — as the future showed, contained in themselves a great potential for development.

According to the Statute of the Music College² from 1861, which had to be followed by the Moscow Conservatory, the managerial functions were carried out by the director (who was engaged in assembling the faculty, organizing and controlling the tutorial process), the College Council (admission and distribution according to classes, as well as solving various tutorial problems) and the custodian³, while there was no position of an inspector available.

In the first Report to the Moscow Conservatory, the personnel of the administration had not yet been differentiated: it was called "staff". And starting from the following academic year, the second position in rank after that of the director was that of inspector with his assistants (after which came the school dame and the tuner). This type of "infringement", which the Moscow Conservatory carried out, could be explained by the appearance of what was for it a new legal orientation in terms of the project of a second Statute of the St.

Petersburg Conservatory in the mid-1860s⁴, which contained a number of substantial solutions in regard to the development of the Society's structure (the formation of the Main Directory) and the educational system. As one example, one of its most important positions was that of the inspector. This is why it appeared (the first inspector, as is well-known, was Karl K. Albrecht) in the "newly established" conservatory.

By the Statute of the Conservatories from 1878 the list of administrative officials was consolidated, and there became more of them in number. The main "white collar workers" were: "...the director, <...> the inspector of the Conservatory, and the inspector of the academic classes, <...> the business administrator, the head of the museum, the treasurer, the caretaker and the correspondence clerk."⁵ The other available positions — those of assistant inspectors, school dames, and doctors — were not mentioned at all, and their duties were not disclosed.

The subsequent evolution of the managerial apparatus of the Moscow Conservatory took place reflecting the development of its educational activities (the increase of the number of its students and of the disciplines taught), and new job positions were added to those established by the Statute of 1878: assistants to the Conservatory's inspectors, inspectors of the academic classes, the head of the library, and the copyist. In the 1860s and later the number of the administrators comprised 6 people (measured against the numbers of 150-200 students and 30 faculty members), in the late 1870s and early 1880s there were 8 people (for 250–350 students and 40 faculty members). In the beginning of the 20th century the number of students increased to 600-700, and the number of the faculty members doubled. In the immediate pre-revolutionary years there were 5 times more young people studying at the Conservatory than before (during the 1910–1911 academic year there were 750 people; in 1911–1912 there were 830; in 1913–1914 —



890; in 1914–1915 — 938)⁶, the number of professors and faculty members increased 3 times, and the white collar workers in the administration increased only 2.5 times, moreover, by means of second-rate personnel (doctors and assistant inspectors). In the 1910–1912 academic years 15 people served in the administration; in 1913–1915 there were 17).

In this manner, the presented numbers reflect the effective work of the directorate of the expanding and developing educational institution.

The members of the Directorate of the Moscow RMS, when establishing the Conservatory, were advocating for inviting famous Russian and foreign musicians and scholars to work in it.

The international pedagogical contingent of the Conservatory established in Moscow consisted of artists who were formerly at the center of the audiences' attention. Their talent and skills of performance presented an example for future alumni of the Conservatory. Some of the artists from others (such as Anton K. Door, Karl Klindworth, Ferdinand Laub, Wilhelm Fitzenhagen, etc.) brought the best features of their schools of performance into the establishment of the traditions of Russian musical pedagogy, and gave a stimulus for the development of Russian musicians.

During the first years the faculty was complemented by former pedagogues of the Musical Classes of the Moscow Section⁷, Berta O. Walseck and Adolf R. Osberg (singing), Karl A. Klamroth and Vissily V. Bezikirsky (violin), Heinrich K. Eser (cello, Ferdinand F. Büchner (flute), Feodor (Theodor) B. Richter (trumpet), Karl K. Albrecht (choral studies), Joseph (Jozef) F. Wieniawski, Eduard L. Langer and Nikolai D. Kashkin (piano); the artists of the Imperial Theaters — Alexandra D. Alexandrova-Kochetova (singing), besides the aforementioned Büchner and Richter — Eduard K. Meder (oboe), Woldemar Gut (clarinet), Maximilian Barthold (horn); the well-known Moscow-based instructors and

foreign musicians — Alexander I. Dubuk, Anton K. Door, Iosif Ya. Setov (piano), Ferdinand Laub (violin), Bernhard Kosman (cello)⁸, Vladimir N. Kashperov (singing). A special place in the history of the Moscow Conservatory was taken by the young alumni of the St. Petersburg Conservatory, P.I. Tchaikovsky [4, pp. 141–176] and Hermann A. Larosh, “giving tone” to the teaching of the subjects related to music theory and music history.

A landmark figure of the Moscow Conservatory was the religion teacher and professor of the “Department”, in the expression of Prince Vladimir F. Odoyevsky, of the History of Russian Church Singing, the priest of the Church of St. George on the Vspolye, Archpriest Dmitri V. Razumovsky, who was well known as a scientist and a research in various fields of knowledge [5, pp. 377–392], who was on friendly footing and had good business relationships with Prince Vladimir F. Odoyevsky, Vladimir V. Stasov, Archimandrite Antonin (Kapustin)⁹, Piotr I. Tchaikovsky and others.

Many musicians who gave private lessons (Alexander I. Dubuk, Vladimir N. Kashperov, Adolf R. Osberg, etc.), having begun teaching at the Conservatory, obtained the possibility of advancing a degree higher, of taking their place in their service, having obtained the titles professors, (which, nevertheless, did not rekindle their paid lessons, which merely became regulated by the corresponding article of the contract with the Moscow Section of the RMS. For example, in the agreement of Alexandra D. Alexandrova-Kochetova it was indicated: “<...> 6) I promise not to hold any other classes, besides those in the Conservatory, while I am entitled to give lessons in my house only under the following conditions: a) not to publicize them openly, b) to charge the students no less than five rubles in silver for every hour of instruction”) [2, pp. 19–22].

Let us note that although the contracts were typical in their forms, still in their content some of the articles differed: in terms of the duration of engagement (from



one to three years), pedagogical assignment, amount of salary, established fee for the private lessons, etc.¹⁰ (for example, in the contract of Alexandra I. Gubert — the first and sole woman-inspector of the Moscow Conservatory — the sum of the fee assigned by her for her private lesson was determined at three rubles¹¹).

The assignation of the status of professors to the pedagogues of the Moscow Conservatory, undoubtedly, bore witness to the definite exceptionalism of its position (obviously, as in the case of the St. Petersburg Conservatory) among the other educational institutions of the Empire. This was so, since the position of Professor could be assigned only to persons of high scholarly or artistic achievements, acknowledged by the corresponding ministries. Perhaps, only Dmitri V. Razumovsky, as a Doctor of Theology, and professor of the Moscow University Karl K. Herz¹² corresponded in full measure to this title. If the Moscow Conservatory were compared with other higher educational institutions, then, for example, according to the Statute of Universities of 1863, the status of professor always presumed the bearer to hold an academic degree¹³ and, according to the Statute of the Imperial Academy of the Arts, the position of professor could be substituted by a person holding the degree of Academician (the status of Professor was conferred by the Council of the Academy for outstanding work; moreover it was affirmed by the president of the Academy¹⁴).

The conservatories of the RMS, presumably due to their private position and patronage by elevated persons, had the right of assigning the positions of professors to persons without doctoral degrees or diplomas of academicians for the sake of achieving the main goals of the Society — preparation of qualified Russian musicians in all the “branches” of the art of music.

It must be noted that as far back as 1852, i.e., long before the founding not only of the conservatories, but of the RMS itself, Anton G. Rubinstein wrote that “it is necessary to

assign a corresponding professor among the instructors of each instrument” [6, pp. 40–42]. And this is, indeed, what happened upon the establishment of the music colleges in the capital cities: notwithstanding the positions of the affirmed Statute of the Musical College from October 17, 1861, the senior faculty members began to be called professors (see the aforementioned contract of Alexandrova from 1866, concluded prior to the founding of the Moscow Conservatory), in spite of the positions of the Statute on the basis of which the educational institution was required to function. Officially, the assignment of the position of professors (on-staff, privileged, or ordinary, as in universities) was affirmed solely by the Statute of the Conservatories from 1878.¹⁵

Following the traditions of that time, the faculty members of the Moscow Conservatory had the opportunities of “external secondary jobs.” Such were the instructors of performance on wind instruments, who were artists of the orchestra of the Bolshoi Theater, as well as instructors of scholarly disciplines, who also taught in other educational institutions. For example, the aforementioned Karl K. Herz read lectures on aesthetics at the Conservatory (1866–1881).

Nikolai D. Kashkin was the first faculty member, who began to combine his work at the Conservatory with his teaching at the Synod College of Church Singing. In both institutions he taught the same discipline, — namely, music theory (1870–1873).

A peculiarity of the work of the faculty members of the Moscow Conservatory was their “inner” combined work. Nikolai D. Kashkin taught both piano for majors and minors, was a professor in (specialized), as well as elementary music theory. Pianist Kirill (Karl) K. Weber was both an adjunct assistant¹⁶ (of professor Anton K. Door), and an independent instructor in a piano minor class. Eduard L. Langer was an adjunct assistant to Nikolai G. Rubinstein and at the same time a professor of specialized and elementary music theory.¹⁷



Many branches of musical educations were set up at the Moscow Conservatory: performance, composition, music theory and history, including a course of Russian church singing, folk music singing and pedagogy. Starting from 1885 diplomas and attestations started being given out by the Pedagogy Department. For example, in 1888 the Pedagogy section of the piano classes of Vassily I. Safonov and Pavel A. Pabst awarded attestations, respectively, to Anna Andreyeva and Ekaterina Blum; in 1890 an attestation in pedagogy from the class of Vassily I. Safonov was received by the student Alexander Grechaninov; in 1905 pedagogical diplomas were awarded “by the pedagogical section of the music theory class, in the classes of musical form of Sergei I. Taneyev”¹⁸ to the students Lubov Berestneva, Pelageya Kupriyanova and Victor Nagibin.

Although the method of instruction was not taught specially, numerous practical skills were acquired by the students of the Pedagogy Department in the instruction (“pedagogical exercises”) they gave to the younger students of the Conservatory.

During their work of organizing the educational activities of the Moscow Conservatory, the Directorate of the Moscow Section and the council of Professors were impelled by a patriotic aspiration to turn the Conservatory into a significant musical center of national art, not only in Moscow, but in the country. Priority in the educational work was given to high demands on the level of instruction of young musicians, which was testified by the invitations well-known artists, composers and music scholars to teach at the Conservatory, the systematic and consistent quality of holding the educational course, constant control of academic progress (appliance of current and annual trial examinations upon transferal from class to class, or from course to course), combination of musical and general education, development of refined taste, disclosing and development of creative and artistic skills, etc. The Conservatory’s educational plan was distinct for its flexibility, since it provided the

student who managed the respective exam with the right to enroll into any available subject or course.

In this manner, on the one hand, great efforts were exerted for the creation of particular conditions for educational work, and, on the other hand — a comprehensive selection was made of the most talented musicians deserving the rank of free-lance as a professional deserving a socially significant level.

The greatest achievement of the IRMS, realized, among other places, at the Moscow Conservatory, was the creation of a compound course, which served as a foundation of the two and three-step (specialized music school — institute of higher education, or school — college — institute of higher education) system of professional musical education.

Initially the conservatories, though officially being institutions of higher education, nonetheless, included all the levels of study of the art of music, beginning the education with an artistic (i.e. musical) subject on the elementary, and then the advanced departments, including the preparation to the decisive examination for the pursuit of the high calling of a free-lance artist. In addition, the diversified upbringing of a musician passed within the context of a conjunct humanitarian general-cultural education (preparatory class and upper secondary course).

In this manner, the years of study at the Conservatory presented a path of the formation of the musician from the years of childhood and adolescence to youth and artistic maturity. Moreover, one particular feature of the Conservatory education was the provision of the opportunity to all the trainees to engage in studies for a lengthier period of time than was prescribed by the educational programs. In other words, they were encouraged to stay back for a second year in one class, to pass exams with delay. Or, on the contrary, they were told to go out to the diploma exam, without studying at the Conservatory at all.

During the epoch of the IRMS the classes, colleges and conservatories did not form successive degrees of education. They were not united by a single educational program, but reflected only the material possibilities of the local sections for sustaining them and their pedagogical level. This demonstrates the “transformation” of some of the successfully developing musical classes into colleges, which had absorbed them as institutions that were higher in their

status. And, respectively, the colleges were transformed into conservatories.

In our days, oversaturated by complex processes in the spheres of education and pedagogy, it is particularly relevant for the musical pedagogical community not to forget about the values of accumulated experience in musical enlightenment of the people. In the sphere of musical education, this is demonstrated by the imperishable achievements of the Imperial Russian Music



NOTES



¹ The centuries-old history of the national spiritual-musical education is not examined in this article.

² It is known that the first of the Society’s institutes of higher education (the St. Petersburg and the Moscow Conservatories) initially, according to the Statute of 1861 were called Colleges. On the other hand, according to the Statute of the Conservatories of 1878, the higher institutions of the IRMS were called conservatories.

³ Statute of the Music College affiliated with the RMS (1861) // Complete Collection of Laws of the Russian Empire, Law 37491. pp. 358–360. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php.

⁴ The Russian National Museum of Music. F. 80. No. 3569, p. 85.

⁵ Statute of the Conservatories of the Imperial Russian Musical Society. St. Petersburg. Arngold Printing Office, 1878. § 15.

⁶ Russian State Archive for Literature and Art (RGALI). F. 2099. Inv. 1. Item. 340, pp. 1, 9.

⁷ In all likelihood, the traditional indication «students of the class of such a professor or faculty member» has existed since that time.

⁸ About the details of communication of pedagogues from abroad with one of the founders of the Moscow Section and the Conservatory Nikolai P. Trubetskoy see. [7, pp. 227–234].

⁹ Antonin (Kapustin) (1817–1894), significant ecclesiastical activist, Byzantine scholar in charge of the affairs of the Russian Sacred Mission in Jerusalem.

¹⁰ RGALI. F. 2099. Inv. 2. Unit. 6, pp. 74–76.

¹¹ Archive of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory. F. 1. Unit. 914, pp. 57, 57 back side. For more details of the activities of Alexandra I. and Nikolai A. Gubert see [1, pp. 482–493].

¹² Herz, Karl Karlovich (1820–1883), archeologist and art historian, Master of History, Doctor of the Theory and History of the Arts. He defended his Doctoral dissertation on the subject: “O sostoyanii zhivopisi v Severnoy Yevrope ot Karla Velikogo do nachala Romanskoy epokhi (IX i X stoletiya)” [“On the Condition of Painting in Northern Europe from Charles the Great to the Beginning of the Romanesque Period (the 9th and 10th Centuries)”].

¹³ Statute of the Imperial Universities (June 18, 1863). URL: <http://letopis.msu.ru/documents/2760>.

¹⁴ Kondakov, Sergei N. Statute of the Imperial Academy of the Beaux-Arts // Yubileynyy spravochnik Imperatorskoy akademii khudozhestv [Jubilee Guidebook of the Imperial Academy of the Beaux-Arts]. 1764–1914 / Compiled by S.N. Kondakov. In 2 volumes. Vol. 2. Chast’ istoricheskaya [Historical Part]. St. Petersburg: Tovarishchestvo Romana Golike i Artura Vilborga, 1914. 343 p.

¹⁵ Statute of the Conservatories of the Imperial Russian Musical Society. St. Petersburg. Arngold Printing Office, 1878. § 37.

¹⁶ An adjunct in the contemporary understanding is the assistant to a professor, who teaches the younger students.

¹⁷ For comparison: in the Statute of the Imperial Academy of the Beaux-Arts from 1859 it was determined that “...the instructor in the classes of the arts or sciences may not simultaneously hold positions for two subjects of teaching” (see footnote 12, § 105). On the other hand, at the Conservatory such facts may be explained by a shortage of pedagogues and a shortage of monetary means, as well as an insufficiently high work load for the teachers.



¹⁸ Report of the Moscow Section of the Russian Musical Society. 1904–1905. Moscow:

Tovarishch. “Sergei P. Yakovlev Printing Office”, 1906. pp. 97–98.

REFERENCES

1. Glushkova O.R. Zhizn' i deyatel'nost' Nikolaya i Alexandry Gubert: po stranitsam neizvestnykh arkhivnykh materialov [The Lives and Activities of Nikolai and Alexandra Gubert: Following the Pages of Unknown Archival Materials]. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sb. st. po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii k 150-letiyu Moskovskoy konservatorii* [The Moscow Conservatory in the Past, Present and Future: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference Commemorating the 150th Anniversary of the Moscow Conservatory]. Edited and compiled by Konstantin V. Zenkin, Natalia O. Vlasova, Grigory A. Moiseev. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2018, pp. 482–493.
2. Glushkova O.R. Iz istorii Moskovskoy konservatorii: effektivnyy kontrakt's prepodavatelyami [From the History of the Moscow Conservatory: The “Effective Contract” with the Faculty Members]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. Nauchno-analiticheskiy, nauchno-obrazovatelnyy zhurnal* [Topical Problems of Higher Musical Education. Scholarly-Analytical, Scholarly-Educational Journal]. Nizhny Novgorod: Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 2016, № 4 (42), pp. 19–22.
3. Glushkova O.R. K chitatelyu [To the Reader]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859–1917): Istoriya Otdeleniy: sb. st.* [The Russian Musical Society (1859–1917): History of the Sections. Compilation of Articles]. Author of the Project and Editor-Compiler Olga R. Glushkova. Moscow, 2012, pp. 13–14.
4. Polotskaya E.E. *P.I. Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Tchaikovsky and the Formation of Compositional Education in Russia: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2009, 435 p.
5. Rakhmanova M.P. Dimitry Razumovskiy: svyashchennik i uchenyy [Dimitry Razumovsky: Priest and Scientist]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 6. Kn. 2: S.V. Smolenskiy i ego korrespondenty: sb. st.* [Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. 6. B. 2: Stepan V. Smolensky and his Correspondents. Compilation of Articles]. Moscow, 2010, pp. 377–392.
6. Rubinshteyn A.G. Pis'mo № 29 [Elene Pavlovne]. Peterburg, 15/27 oktyabrya 1852 [Anton G. Rubinstein, Letter No. 29 [Elena Pavlovna]. St. Petersburg, 15/27 October 1852]. *Rubinshteyn A.G. Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 2. Pis'ma (1850–1871)* [Anton G. Rubinstein, Literary Heritage. In 3 Volumes.] Vol. 2: Letters (1850–1871). Ed., textual critic. preparation, comment. and intro. art. Lev A. Barenboim. Moscow: Muzyka, 1984, pp. 40–42.
7. Glushkova O.R. Nikolay P. Troubetskoy — an Outstanding Leader of the Moscow Branch of the Russian Musical Society. *Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016). Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 64. Atlantis Press. Paris — France. Moscow, Russian. 23–25 May, 2016, pp. 227–234.

About the authors:

Olga R. Glushkova, Post-graduate student at the Sector of Music History, State Institute for Art Studies (125009, Moscow, Russia); Cultural Councilor, International Fund of Slavic Written Languages and Culture (115035, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0624-3834**, olga_rein@mail.ru

Sergei V. Glushkov, Associate Professor at the Department of Theoretical and Applied Economics, Institute of World Civilizations (119049, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-4758-7876**, svgl-1521@mail.ru

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Глушкова О.Р. Жизнь и деятельность Николая и Александры Губерт: по страницам неизвестных архивных материалов // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сборник статей по материалам международной научной конференции к 150-летию Московской консерватории / ред.-сост. К.В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М., 2018. С. 482–493.
2. Глушкова О.Р. Из истории Московской консерватории: «эффективный контракт» с преподавателями // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. 2016. № 4 (42). С. 19–22.
3. Глушкова О.Р. К читателю // Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений / автор идеи и ред.-сост. О.Р. Глушкова. М., 2012. С. 13–14.
4. Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 435 с.
5. Рахманова М.П. Димитрий Разумовский: священник и учёный // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 6. Кн. 2: С.В. Смоленский и его корреспонденты. М., 2010. С. 377–392.
6. Рубинштейн А.Г. Письмо № 29 [Елене Павловне]. Петербург, 15/27 октября 1852 // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2: Письма (1850–1871) / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. 222 с.
7. Glushkova O. N.P. Troubetskoj — an Outstanding Leader of the Moscow Branch of the Russian Musical Society // Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016). Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 64. Atlantis Press. Paris — France. Moscow, Russian. 23–25 May, 2016, pp. 227–234.

Об авторах:

Глушкова Ольга Рейнгольдовна, соискатель сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания (125009, г. Москва, Россия); советник по культуре, Международный Фонд славянской письменности и культуры (115035, г. Москва, Россия),

ORCID: 0000-0002-0624-3834, olga_rein@mail.ru

Глушков Сергей Владимирович, доцент кафедры теоретической и прикладной экономики, Институт мировых цивилизаций (119049, г. Москва, Россия),

ORCID: 0000-0003-4758-7876, svgl-1521@mail.ru





ISSN 2658-4824

UDC 78.074

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.063-072

ELENA YU. SHARMA*Institute of Modern Art**Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-9296-811X

el.sharma@yandex.ru

Е. Ю. ШАРМА*Институт современного искусства**г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0002-9296-811X

el.sharma@yandex.ru

The Imperial Russian Musical Society and the Formation of Russian Vocal Education*

The article is devoted to the role of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the process of formation of Russian vocal education. As a result of the Society's work, the art of Russian singing became established onto a sturdy systemic basis and acquired high professional orientation directed at the time of the Rubinstein brothers. Some of the results of these activities became visible in the first decade of the existence of the conservatories in St. Petersburg and Moscow. However, they revealed themselves especially distinctively at the turn of the 19th and the 20th centuries, when the general standard in academic singing became quite high. Moreover, this pertained not only to opera, but also to the chamber-singing genre, which found its confirmation on an official governmental level. The archival materials demonstrate that one of the most crucial roles in this work belongs to the Imperial Russian Musical Society. As the result of its highly developed regional infrastructure it made musical and, in particular, vocal education accessible for the broadest strata of the population. In the long run, this would necessarily affect the formation of the national school of performance, a gradual rise of the overall level of professional singing culture, which reached its peak at the turn of the 19th and 20th century. In such a context the significance of the Imperial Russian Musical Society in the act of formation of Russian vocal education cannot be overestimated.

Императорское Русское музыкальное общество и становление российского вокального образования

Статья посвящена роли Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в становлении отечественного вокального образования. Благодаря Обществу российское певческое искусство приобрело прочную системную основу и высокие профессиональные ориентиры, намеченные при братьях А.Г. и Н.Г. Рубинштейнах. Определённые результаты этой деятельности обозначились в первое десятилетие существования консерваторий в Петербурге и Москве. Но особенно отчётливо они проявились на рубеже XIX–XX веков, когда средняя планка в академическом пении была достаточно высока. Причём это касалось не только оперы, но и камерно-вокального жанра, что находило своё подтверждение на официальном уровне. Архивные материалы показывают, что одна из ключевых ролей в этой работе принадлежит Императорскому Русскому музыкальному обществу. Благодаря развитой региональной инфраструктуре оно сделало доступным музыкальное и, в частности, вокальное образование для самых широких слоёв населения. Это в итоге не могло не сказаться на формировании национальной исполнительской школы, постепенном повышении общего уровня профессиональной певческой культуры, достигшего своего апогея на рубеже XIX–XX веков.

* Translated by Anton Rovner.

**Keywords:**

Imperial Russian Musical Society (IRMS), vocal education, vocal art, musical classes, opera.

Ключевые слова:

Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), вокальное образование, вокальное искусство, музыкальные классы, опера.

For citation/Для цитирования:

Sharma E.Yu. The Imperial Russian Musical Society and the Formation of Russian Vocal Education // ICONI. 2019. No. 1, pp. 63–72. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.063-072.

Task-oriented work in the field of vocal education began in Russia only with the establishment of the Imperial Russian Musical Society (IRMS). With the aid of this organization the art of Russian singing quickly became established onto a sturdy systemic basis and acquired high professional orientation directed at the time of the Rubinstein brothers.

Certain results of these activities came into view already in the first decade of the existence of the conservatories in St. Petersburg and Moscow. But they revealed themselves especially distinctively at the turn of the 19th and the 20th centuries. However, against the background of the brilliant achievements of the Silver Age the indicated tendency, most likely, does not stand out too conspicuously among others. And the question is not that the scenes of the imperial theaters at that time saw the predominance of Feodor Shalyapin, Leonid Sobinov, Antonina Nezhdanova, Ioakim Tartakov, Alexander Davydov, Vassily Petrov¹ and many others, but rather that the overall standard of singing at that time was very high. This pertained not only to opera, but also the chamber-vocal genre, which boldly asserted itself in the likeness of Maria Olenina D’Alheim, Anna Zherebtsova-Andreyeva, Zoya Lodiy, and Olga Butomo-Nazvanova.² This situation found its reflection on the official level, as well. Thus, in one of the circular letters sent out by the Ministry of People’s Enlightenment from July 18, 1915 we read: “Attention has long since been drawn on teaching music and singing

as one of the serious means of aesthetical development of the trainees... instruction of singing has entered upon strong soil and has provided favorable results.”³

The reviews of that period demonstrate quite visibly the vocal-technical level of the numerous soloists who performed on provincial stages; for example: “Opera in this season is one of the best in the provinces. Such female singers are Synerberg, Kartavina and Meichik, or such singers as Tomors, Drakuli and Bragin — will be valuable acquisitions to any opera company.”⁴

Indeed, the newspaper publications of the turn of the centuries regularly informed of the successes of various opera companies in such cities as Irkutsk, Tomsk, Perm, Tiflis, Voronezh and Samara. At the same time, it was not as much the amount of financial gain that was considered, as the artistic side of the opera productions, the range of evaluations of which varied between “favorable impression” to “extraordinarily good.”

In the overall flow of comments there, from time to time, it was possible to run across not entirely favorable reviews. For example, in one of the newspapers from 1910 we read: “Mr. Sobinov greatly disappointed the Tambov audience. Sobinov did not sing the way ‘Sobinov’ sings, as many said in a disappointed tone, leaving the concert prior to its termination.”⁵ Or “Tartakov... performed in the role of ‘Onegin’... and Kazan almost did not recognize its idol. < ... > He sang the first acts of the opera so weakly, that the audience was perplexed.”⁶ But the



very diverse angles of the reviews merely emphasized the overall interest in vocal art, in the perfection of its professionalism.

Not infrequently one could meet artists of a European quality in provincial theaters: “The artist Synnerberg in the role of Ortrude especially sunk into my memory. I have never heard such a performance, either in our country, or later in Germany” [1, p. 37]. Incidentally, Russian singers were quite broadly and successfully represented on European, and even on world stages. Besides the aforementioned first-rate performers, mention must be made of Evgenia Mravina, as well as Ivan Alchevsky, Evgenia Bronskaya-Makarova, Nadezhda Van Brandt, Maria Dolina, Maria Kuznetsova-Benoit, Lidia Lipkovskaya, Nadezhda Papayan, Mikhail Rezunov, Inna (Nina) Timrot, Maria Cherkasskaya, Olga Schmidt and others.⁷

It is necessary to bring to our attention that the success of any opera production depended on numerous accompanying near-theatrical factors and organizational nuances, which frequently did not have any direct relation to the singers’ vocal techniques, but substantially affected the opinions of both the critics and the audience. For this reason, even very strong performers became victims of suggested circumstances and were evaluated by the critics, rather, in negative light: “The role of page Urban was passed on to Mrs. Synnerberg. The outward appearance of the venerable artist, exceedingly massive and full-grown, makes the audience prejudiced against her. After all Urban is a youth, almost a boy, who is aflame with first love towards his queen.”⁸

Analysis of a large mass of criticism of those years showed that the representatives of Russian vocal art at the turn of the century demonstrated a satisfactory European level and were quite actively integrated into the world cultural space. One of the crucial roles in this belongs to the Imperial Russian Musical Society. Moreover, not only in the undoubted significance, as exemplified by the establishment of conservatories in St. Petersburg (1862) and Moscow (1866) and

the creation of the ramified network of “musical pedagogical institutions”⁹, but also in a mediated way, indirectly affecting the situation. For example, one of the newspapers from the early 20th century hinted that the founding of the Moscow Philharmonic Society, established by graduate of the St. Petersburg Conservatory Piotr Shostakovsky, took place as the result of conflict between the latter and the leadership of the Moscow Conservatory.¹⁰ Apparently, the College of Music and Drama affiliated with the Society, established in 1883 on the basis of the latter’s private music school, was opened in accordance with the logical elaboration of the present situation.

It must be noticed that the College of Music and Drama, indeed, was a competitor to the Moscow Conservatory. Moreover, the program and the diplomas of the College corresponded to those of the Conservatory. The sole difference was demonstrated in the presence of an Actors’ (Drama) Department within the College. And even though among the “star” students of its singing classes only Leonid Sobinov is regularly mentioned, the College of Music and Drama let out an entire set of vocalists who were successful in their profession and who recommended themselves as sound professionals. They included Alexei Kruglov, Moisei Agulin (Agulnik),¹¹ Olga Schmidt and many others. For this reason, it is impossible to disagree with the author of the newspaper publication that such «incidents» not only “were beneficial to the cause of the musical development of Moscow,”¹² but also served the rise of the level of Russian vocal art in general.

Sufficiently much has already been said about the significance of the Imperial Russian Musical Society in the development of Russian music. It is of no doubt that it served as an effective model for other social organizations, which by the turn of the century began to appear ubiquitously in Russia. In addition, the establishment of numerous musical courses in the image and likeness of the Society’s Musical Classes



played a substantial role in the development of Russian musical education, which is also a well-known fact. In this context mention must also be made of the highly developed educational infrastructure and the most important enlightening mission of the Imperial Russian Musical Society, which was obviously appreciated at the highest governmental level. However, we must not forget that all of this became possible only due to the endorsement of the Imperial Family and the active support of patrons. Naturally, such a privilege was hardly accessible to every organization, and it put certain image-related¹³ and moral responsibilities on the Society, which were not always given sufficient attention, especially in the provincial regions. The latter, in its turn, aroused the dissatisfaction in the circles of the nascent society taking care, in other ways, of the quality of Russian education. In the beginning of the 20th century this was complemented by political instability, which merely raised the level of intensity in regard to the accumulating problems. Unsurprisingly, then, in one of the publications of that period it was asserted that “the Musical Society, especially acting through the local sections, is a typical society of musical dilettantes, amateurs, maybe, sometimes, very good... people, but bad musicians.”¹⁴

Maybe this assertion did, indeed, have in itself some real rationale, but in regard to vocal art it is seen as arguable, since the level of instruction of singing in institutions affiliated with regional sections of the Imperial Russian Musical Society was always very high. For example, Camillo Everardi, whom there is no need to introduce, having been invited to work a professor at the St. Petersburg Conservatory upon the initiative of Grand Duchess Elena Pavlovna, also taught at the Society’s Music College in Kiev for almost ten years, where “a there was a mass of students from the southwestern gubernias gathered.”¹⁵ And it was particularly there, under the direction of the celebrated maestro, that the son of a

common teacher, subsequently the famous tenor Alexander Davydov began his path of ascension towards the big stage. At the same time, in the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in Odessa a simple teacher of a female college Antonina Nezhdanova took her first steps in her studies with Sofia Rubinstein.¹⁶

It is noteworthy that in Vladivostok before the revolution the singing class was presented, in the words of a critic, “better than the others” [i.e., local classes — *E. Sh.*], since it was “in the hands of an experienced and conscientious instructor — the f[or]mer artist of the Russian opera, S[imeon]... Lugarti.”¹⁷ Hortensia Synnerberg, mentioned earlier numerous times, upon completing her artistic career, taught at the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in Kharkov. And this list could be continued at length. Not to mention the graduates of the conservatories who were active in the discipline of vocal pedagogy practically throughout the entire Russian Empire. The most well-known example in this sense is Camillo Everardi’s student Dmitri Usatov, who worked in Tiflis, where he gave absolutely gratuitous lessons to the son of a peasant from the Vyatka Gubernia, Feodor Shalyapin.

The selfless ascetic devotion (in Russian: “*Podvizhnichestvo*”), exemplary of the monastic movement in Russia which emerged at the time of the founding of the Imperial Russian Musical Society initiated by Grand Duchess Elena Pavlovna and Anton Rubinstein, presents a characteristic trait, which always distinguished the true members of this organization in the highest sense of the word. Indeed, it is not clear how the destiny of the son of a tailor from Odessa Ioakim Tartakov would have been shaped, if it were not for Anton Rubinstein’s mother, who brought him to pass an audition in St. Petersburg. Or how would the fate of another descendent from the Russian province, Vassily Petrov, been realized, for whom the then director of the Moscow Conservatory Vassily Safonov personally sought financial



means for professional education. From this perspective the result of the existence of the Society, in our opinion, becomes most distinctly perceptible. Notwithstanding all the existent arguable organizational flaws, it presented hitherto unprecedented possibilities for disclosing the creative potentials of artistic personalities, and as the result of a developed regional infrastructure made musical and, in particular, vocal

education accessible virtually to all the strata of the population. This cannot but affect the gradual rise of the overall level of the professional singing culture, which reached its peak at the turn of the 19th and 20th centuries. In such a context the significance of the Imperial Russian Musical Society in the goal of the formation of Russian vocal education can hardly be overestimated.

NOTES

¹ Feodor Shalyapin (1873 – 1938) was a Russian opera and chamber singer (bass-cantante). For nearly a year he studied in Tiflis with Dmitri Usatov. He performed on the stage of the imperial theaters and in the provincial cities and towns. He sang with triumph on the best opera stages of the world, and with great success he staged operas as a producer.

Leonid Sobinov (1872 – 1934) was a Russian opera and chamber singer (lyrical tenor). He studied at the College of Music and Drama affiliated with the Moscow Philharmonic Society (in the class of Alexander Dodonov, then the class of Alexandra Santagano-Gorchakova), perfected his vocal skills with Rafael Delli-Ponti, performed on the stage of the Imperial Theaters and in the provinces, sang in the best opera stages in Europe, and was the director of the Imperial Russian Musical Society (1911). The singer's performance skills were highly esteemed by many Russian and European composers of that time. Among the latter were Sergei Rachmaninoff, Alexander Scriabin, Igor Stravinsky, Camille Saint-Saens, Jules Massenet, as well as singers Tito Schipa and Toti dal Monte.

Antonina Nezhdanova (1873 – 1950) was a Russian opera singer (lyrical coloratura soprano). She studied at the Moscow Conservatory (in the class of Umberto Masetti). For over 30 years she sang on the stage of the Bolshoi Theater, having performed the role of Gilda in Giuseppe Verdi's opera "Rigoletto" (1912). During the Soviet period she gave concerts in other countries and in the Russian provincial cities and towns, and also taught at the Moscow Conservatory.

Iokim Tartakov (1860 – 1923) was a Russian opera and chamber singer (lyrical-dramatic baritone). He studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Camillo Everardi).

He performed on the stage of the Mariinsky Theater and in the provincial cities and towns, and also sang in operettas and toured in Europe. He was the first performer of a number of opera roles on the Russian stage, engaged in opera production and pedagogical activities, including teaching at the Petrograd Conservatory. The singer's talent was highly esteemed by Antonio Cotogni, Anton Rubinstein, Piotr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Konstantin Stanislavsky, etc.

Alexander Davydov (Izrail Levenson) (1872 – 1944) was a famous opera and chamber singer (lyrical-dramatic tenor). He studied in Kiev with Camillo Everardi, performed on the stage of the Mariinsky Theater and in the provincial cities and towns, toured other countries, participated in Sergei Diaghilev's "Saisons russes" in Paris (1909), became famous as the composer and performer of "Gipsy" art songs, and was the director of the Russian section of the company "Kinetofon Edisona" ["Edison's Kinetophone"]. During the time of his emigration he lived in Paris, where he was a consultant at the Paris Theater of the Russian Opera, and also worked as a producer in Feodor Shalyapin's opera company and at the "Opera comique" theater; upon his return to the USSR he taught at the evening singing school affiliated with the Mariinsky Theater.

Vassily Petrov (1875 – 1937) was a Russian opera singer (bass). He studied at the Moscow Conservatory (in the class of Anton Bartsal). He performed on the stage of the Bolshoi Theater and in the provincial cities and towns. He was the vocal director of the Konstantin Stanislavsky Opera Theater, and later — of the Opera Studio of the Bolshoi Theater.

² Maria Olenina D'Alheim (1869 – 1970) was a Russian chamber singer (mezzo soprano) who stood at the origins of the Russian school of

chamber singing. She studied in St. Petersburg and Paris and performed in Russia and Europe. Her artistry was highly esteemed both by Russian composers (Piotr Tchaikovsky, Anatoly Lyadov, the members of the “Mighty Handful”), as well as French ones (Jules Massenet and Claude Debussy).

Anna Zhrebtsova-Andreyeva (1868–1944) was a Russian chamber singer (mezzo-soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Natalia Iretskaya), performed in Russia, toured in Europe, and taught at the St. Petersburg and Riga Conservatories.

Zoya Lodi (1886–1957) was a Russian chamber singer (a lyrical soprano), who stood at the origins of the Soviet school of chamber singing. She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Natalia Iretskaya), took lessons from Anna Zhrebtsova-Andreyeva, perfected her skills in Italy with Vittorio Vanzo, performed in Russia and toured in Europe. She was the founder of the classes of chamber singing at the Moscow (1929) and Leningrad (1932) Conservatories. The singer’s artistry was highly esteemed by her contemporaries.

Olga Butomo-Nazvanova (1888–1960) was a Russian chamber singer (mezzo-soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Natalia Iretskaya). She performed in Russia, toured in Berlin and Paris, and taught at the Kiev Conservatory. The singer’s artistry was highly esteemed by Anatoly Lunacharsky.

³ *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1915. No. 32, p. 580.

⁴ *Provintsial'naya letopis'* [Provincial Chronicles]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1902. No. 50, p. 969.

In this instance the following singers are being discussed:

Hortensia Synnerberg (1856–1920) was an opera singer (contralto and mezzo-soprano), a student of Franceco Lamperti. She sang on the stages of the imperial theaters and in the provincial cities and towns, and also performed with great success in Europe and South America. Various variants of the spelling of her name may be found in the sources: Synenberg, Synnenberg; but the correct spelling is Synnerberg.

Anna Kartavina (1863–?) was an opera singer (coloratura soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Elizaveta Zwanziger). She performed on the stage of the Mariinsky Theater and in the provincial cities and towns.

Alexandra (Anna) Meichik (1875–1934) was

an opera singer (contralto and mezzo-soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Carolina Ferni-Giraldoni), and perfected her skills in Italy. She performed on the stages of various theaters in St. Petersburg and in the provincial cities and towns, as well as in Europe and North America. During the course of several seasons she sang at the La Scala Theater and performed Wagner’s opera repertoire at the Metropolitan Opera. Later she directed a vocal studio in New York.

Iosif Tomars (1867–1934) was an opera singer, dubbed by many as “the Russian Masini” (lyrical tenor). He studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Stanislav Gabel). He sang on the stages of the imperial theaters in the provincial cities and towns, and also in Europe. He performed in the concerts of the Imperial Russian Musical Society. The singer’s artistry was highly esteemed by Nikolai Rimsky-Korsakov.

Alexander Drakuli (Drakul-Kritikos) (1876–1949) was an opera singer (bass). He studied at the Moscow Conservatory (in the class of Anton Bartsal). He performed on the stage of the Bolshoi Theater and in the provincial cities and towns. He is considered to be the first performer in Russia of the solo part of Giuseppe Verdi’s “Requiem” (1898). After the revolution he lived and worked in France.

Alexander Bragin (Braginsky) (1881–1955) was an opera and operetta singer (baritone). He studied in Kiev with Mikhail Medvedev and at the St. Petersburg Conservatory (in the classes of Stanislav Gabel and Ioakim Tartakov), and perfected his vocal skills in Italy, Vienna, Berlin and Paris. He sang on the stages of the imperial theaters and in the provincial cities and towns and toured in Berlin. Later he was a famous chamber singer and performed with thematic concerts. He performed at the Odessa, Moscow, Kiev, Tashkent and Baku Conservatories, GITIS, etc.

⁵ *Provintsial'naya letopis'* [Provincial Chronicles]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1910. No. 18, p. 381.

⁶ *Provintsial'naya letopis'* [Provincial Chronicles]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1899. No. 22, p. 412.

⁷ Evgenia Mravina (1864–1914) was an opera singer (lyrical coloratura soprano), the sister of Alexandra Kollontay. She studied with Ippolit Pryanishnikov, perfected her skills in Italy, took lessons with Desirée Artôt, Mathilde Marchesi, etc. She performed on the stage of the Mariinsky theater, as well as the Covent Garden Theater in London, was awarded the title of



Covent Garden Soloist. She sang in Moscow and in the provincial cities and towns, as well as in many European stages. The singer's artistry was highly esteemed by Anton Rubinstein, Piotr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, etc.

Ivan Alchevsky (1876–1917) was an opera and chamber singer (lyrical-dramatic tenor). He studied with his elder brother, singer, church and pedagogue Grigoriy Alchevsky and perfected his skills in Paris. He performed on the stages of the imperial theaters and the Grand Opera, sang in the provincial cities and towns, toured in Europe, North America, Algiers, participated in Sergei Diaghilev's "Saisons Russes" in London (1914). He was the first performer of a number of opera roles, including that of Siegfried in Richard Wagner's opera "Götterdämmerung" at the Bolshoi Theater. The singer's artistry was highly esteemed by Camille Saint-Saens.

Evgenia Bronskaya-Makarova (1882 (1884, 1888)–1953) was an opera singer (lyrical coloratura soprano), dubbed as the "Russian Tetrzzini." She studied the St. Petersburg Brovka-Wiesendorf Music School and perfected her skills in Italy with Teresa Arkel. She performed on the stage of the Mariinsky Theater and in the provincial cities and towns, and also in Europe and North America.

Nadezhda Van Brandt (Klabanovskaya) (1882–1925) was an opera singer (lyrical coloratura soprano). She received her education in Switzerland at the St. Genevieve Monastery (near Lausanne), and perfected her skills with Desirée Artôt, Mathilde Marchesi and others. She performed on the stage of the "Opera comique" in Paris, in the opera scenes of St. Petersburg and Moscow, sang in the provincial cities and towns, toured in Europe and in China. Outside of Russia she received the appellation of "the Russian nightingale". She was the first performer of a number of opera parts. The singer's artistry was highly esteemed by many composers in Russia and in other countries of that time, among them, Nikolai Rimsky-Korsakov, Giacomo Puccini, Camille Saint-Saens, Jules Massenet and Claude Debussy.

Maria Dolina (1867 (1868)–1919) was an opera and chamber singer (contralto). She studied with Selma Grenning-Wilde, and perfected her skills with Carolina Ferni-Giraldoni and Yuri Arnold, and also in Paris and Italy. She sang on the stage of the Mariinsky Theater, in the provincial cities and towns, and in Europe, was awarded the honorary title of "Officier d'Academie de France" (Paris) for

promoting Russian music. She was the first performer of a number of opera parts. Starting from 1894 she was the organizer of annual orchestral concerts in St. Petersburg, the artistic director of the concerts at the Pavlovsk Railway Station (1904–1906), etc. The singer's talent was highly esteemed by many composers from Russia and from other countries — Nikolai Rimsky-Korsakov, Piotr Tchaikovsky, Camille Saint-Saens, as well as Antonio Cotogni, Adelina Patti, Mattia Battistini, etc.

Maria Kuznetsova-Benoit (1880–1966) was an opera singer (lyrical soprano), in her third marriage — the wife of Alfred Massenet, the nephew of composer Jules Massenet. She studied singing with Ioakim Tartakov. She performed on the stage of the Mariinsky Theater and in the provincial cities and towns, and also in Europe, South and North America and participated in Sergei Diaghilev's "Saisons russes" in Paris (1914). Later, she sang in the opera theater of Stockholm, Copenhagen, London and Paris, and worked as a consultant at the Barcelona Opera.

Lidia Lipkovskaya (Marschner) (1884–1955) was an opera and chamber singer (lyrical coloratura soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Natalia Iretskaya), and perfected her skills in Italy with Vittorio Vanzo. She performed on the stage of the imperial theaters, the Theater of Musical Drama and in the provinces. She toured in Europe, North America, China and Palestine, participated in Sergei Diaghilev's "Saisons russes" in Paris (1909, 1920–1930), etc. She was engaged in pedagogical activities at the Kishinev State Conservatory, the Timișoara Conservatory (Romania), the Russian Conservatory of the Russian Musical Society outside of Russia (Paris), and was the director of the Beirut Conservatory "Académie Beaux-Arts" (Lebanon), etc.

Nadezhda Papayan (1868 (1870)–1906) was an opera and chamber singer (lyrical coloratura soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Wilhelmina Raab), perfected her skills with Mathilde Marchesi, and also in Italy, where she performed on the stages of numerous opera theaters, including La Scala Opera. She sang at the Mariinsky Theater and in the provincial cities and towns and toured in Europe. She was the first performer of a number of opera roles on the Russian stage. The singer's talent was highly esteemed by Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov, Anton Arensky and others.

Mikhail Rezunov (?–1909) was an opera singer (lyrical-dramatic tenor). He studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Stanislav Gabel), and perfected his skills in Germany and Austria. He performed on the stage of the Bolshoi Theater and in the provincial cities and towns, as well as in Europe. He was the first performer of a number of opera roles on the stages of provincial cities.

Inna (Nina) Timrot (1872–1948) was an opera singer (lyrical soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Carolina Ferni-Giraldini). She performed in the theaters of Italy, at the Royal Theater of Madrid (1901–1902), and also in South America.

Maria Cherkasskaya (1876–1931) was an opera singer (lyrical-dramatic soprano). She studied at the St. Petersburg Conservatory (in the class of Carolina Ferni-Giraldoni). She performed on the stage of the Mariinsky Theater and, later, the Latvian Opera, sang in provincial cities and towns, toured in Europe, and participated in Sergei Diaghilev's Russian Historical Concerts in Paris (1907). She sang the Wagner repertoire on the stage of the La Scala Theater with great success. She was the first performer of a number of opera roles on the Russian stage.

Olga Schmidt was an opera and chamber singer (lyrical coloratura soprano). She studied in Kazan with Elizaveta Smagina, then at the College of Music and Drama affiliated with the Moscow Philharmonic Society (in the class of Stanislav Sonka). She performed on the stages of provincial theaters, and also in Paris and London.

⁸ What is discussed here is one of the productions of Giacomo Meyerbeer's opera "Les Huguenots" (cit. from: *Khronika teatra i iskusstva* [Chronicles of Theater and Art]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1899. No. 29, p. 502).

⁹ *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1915. No. 32, p. 581.

¹⁰ "Posle ssory ushel prof. Shostakovskiy i otkryl filarmonicheskoe obshchestvo i kontserty" ["Professor Shostakovsky left after

a quarrel and founded the Philharmonic Society and Concerts." (cit. from: Negorev, N. *Moskovskaya konservatoriya: K 50-letnemu yubileyu — 1 sentyabrya* [The Moscow Conservatory: Towards the 50th Anniversary — September 1]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1916. No. 35, p. 704).

¹¹ Alexei Kruglov (1866–1902) was an opera singer (lyrical-dramatic baritone). He studied at the College of Music and Drama affiliated with the Moscow Philharmonic Society (in the class of Semyon Bizheich).

He performed on the stages of St. Petersburg, Moscow and provincial theaters. He was the first performer of a number of opera roles on the Russian stage, and taught singing courses in Perm. The singer's skills produced a deep impression on young Feodor Shalyapin.

Moisei Agulin (Agulnik) (1864 — after 1917) was an opera singer (a lyrical-dramatic tenor). He studied at the College of Music and Drama affiliated with the Moscow Philharmonic Society (in the class of Nikolai Andreyev), and also at the Moscow Conservatory, then perfected his singing skills in Italy, where he gave performances. He sang on the stages of St. Petersburg and in provincial theaters. He was the first performer of a number of opera roles on the Russian stage.

¹² Negorev, N. *Moskovskaya konservatoriya: K 50-letnemu yubileyu — 1 sentyabrya* [The Moscow Conservatory: Towards the 50th Anniversary — September 1]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1916. No. 35, p. 704).

¹³ For example, it was considered that with the death of Anton Rubinstein the Imperial Russian Musical Society suffered a serious loss in its image.

¹⁴ *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1914. No. 23, p. 498.

¹⁵ *Provintsial'naya letopis'* [Provincial Chronicles]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1898. No. 17, p. 335.

¹⁶ The younger sister of Anton and Nikolai Rubinstein.

¹⁷ *Provintsial'naya letopis'* [Provincial Chronicles]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1915. No. 22, p. 395.

REFERENCES

1. Bogolyubov N.N. *Shest' desyat let v opernom teatre* [Sixty Years in the Opera Theater]. Moscow: Vseros. teatr. ob-vo. 1967. 303 p.

2. Efimova N.I. *Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: istoriya i sovremennost'* [The Imperial Russian Musical Society: History and Modernity]. *K 400-letiyu vosshestviya na prestol dinastii Romanovykh* [Towards the 400th Anniversary of the Accession of the Romanov Dynasty to



the Throne]. Moscow — Bern. 2013. 12 p.

3. Zima T.Yu. Muzykal'no-obrazovatel'naya sreda v predkonservatorskiy period istorii russkoy muzyki [The Musical Educational Milieu in the Pre-Conservatory Period of the History of Russian Music]. *European Social Science Journal*. 2014. No. 7. Vol. 3, pp. 407–414.

4. *K 150-letiyu sozdaniya Moskovskogo otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Towards the 150th Anniversary of the Moscow Section of the Russian Musical Society]. 1860–2010. Compiled and Edited by Olga R. Glushkova. Moscow, 2010. 195 p.

5. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovani muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

6. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. 1859–1917: istoriya otdeleniy* [The Russian Musical Society. 1859–1917: History of the Section]. Compiled and Edited by Olga R. Glushkova. Moscow, 2012. 535 p.

7. Smetannikova A.Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1, pp. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.

8. Shabalina L.K. Otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva na Urale [The Branches of the Imperial Russian Musical Society in the Urals Region]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 84–88.

9. Soroka M., Ruud Ch.A. *Becoming a Romanov. Grand Duchess Elena of Russia and her World (1807–1873)*. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, cop. 2015. xiii, 336 p.

About the author:

Elena Yu. Sharma, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Academic Singing; Head of the Master's Degree "Vocal Art" Program, Institute of Modern Art (121309, Moscow, Russia); Head of Educational Projects, Noncommercial Partnership for the Development of the Russian Art of Music "Imperial Russian Musical Society", **ORCID: 0000-0002-9296-811X**, el.sharma@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов Н.Н. Шестьдесят лет в оперном театре. М.: Всерос. театр. об-во, 1967. 303 с.
2. Ефимова Н.И. Императорское Русское музыкальное общество: история и современность // К 400-летию восшествия на престол династии Романовых. Москва — Берн, 2013. 12 с.
3. Зима Т.Ю. Музыкально-образовательная среда в предконсерваторский период истории русской музыки // *European Social Science Journal*. 2014. № 7. Т. 3. С. 407–414.
4. К 150-летию создания Московского отделения Русского музыкального общества. 1860–2010 / Ред.-сост. О.Р. Глушкова. М., 2010. 195 с.
5. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 1. С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
6. Русское музыкальное общество. 1859–1917: история отделений / ред.-сост. О.Р. Глушкова. М., 2012. 535 с.
7. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // *Проблемы музыкальной науки*. 2015. № 1. С. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.
8. Шабалина Л.К. Отделения Императорского Русского музыкального общества на Урале // *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2. С. 84–88.
9. Soroka M., Ruud A.Ch. *Becoming a Romanov. Grand Duchess Elena of Russia and her World (1807–1873)*. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, cop. 2015. xiii, 336 p.



Об авторе:

Шарма Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство», Институт современного искусства (121309, г. Москва, Россия); руководитель образовательных проектов, Некоммерческое партнерство содействия развитию русского музыкального искусства «Императорское Русское музыкальное общество»,
ORCID: 0000-0002-9296-811X, el.sharma@yandex.ru





ISSN 2658-4824

UDC 78.074

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.073-082

NINEL F. GARİPOVA*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov**Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0001-5425-6229

bfm104@mail.ru

Н. Ф. ГАРИПОВА*Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова**г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0001-5425-6229

bfm104@mail.ru

**Amateur Piano Music-Making
and the Ufa Section
of the Imperial Russian
Musical Society***

The geographic position of Ufa, which in the early 19th century was a deep province, was not conducive to the development of musical culture. However, we must consider as an important element in its formation the active spread of household music-making and the wish of amateurs to participate in the city's concert life. The "Society for Singing, Music and the Art of Drama" was founded in 1885 in Ufa following the wishes of the city residents.

The twenty-year-long existence of the Society has left a considerable trace in the development of musical education and the exposure of the public to the academic genres of the art of piano performance; it played a significant role in the development of musical literacy and the musical hearing of the residents of Ufa.

In virtue of a number of existing social reasons the Society was closed down, but following the request of the most educated part of the local nobility and intelligentsia the Ufa Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS). Having existed for only a few years, until the revolution of 1917, it was able to lead the art of music to a new, higher level. Professionals with a higher musical education were conducive to the further expansion

**Любительское фортепианное
музицирование и Уфимское
отделение Императорского
Русского музыкального
общества**

Географическое положение Уфы, одного из крупных городов России, являющейся в начале XIX века глубокой провинцией, долгое время не способствовало развитию музыкальной культуры. Однако важным явлением для её становления следует считать активное распространение домашнего музицирования и желание любителей участвовать в концертной жизни города. В 1885 году в Уфе по просьбе горожан было открыто «Общество пения, музыки и драматического искусства».

Двадцатилетнее существование Общества оставило значительный след в развитии музыкального просветительства и в приобщении публики к академическим жанрам фортепианного искусства: были апробированы новые концертные формы, способствовавшие развитию музыкального вкуса горожан. В силу ряда сложившихся социальных причин Общество вскоре было закрыто, но по просьбе передовой части населения было открыто Уфимское отделение Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Просуществовав всего несколько лет, до революции 1917 года, оно смогло вывести культуру Уфы на новый, более высокий уровень.

* Translated by Anton Rovner.



of promotion of music with their concert performances and teaching lessons in the musical classes and enhanced the development of the art of professional music in Bashkiria.

Keywords:

Ufa, music lovers, salon music-making, Society for “Singing, Music and the Art of Drama,” Imperial Russia Musical Society (IRMS).

Приехавшие в республику профессионалы с высшим музыкальным образованием своими концертными выступлениями и педагогической работой способствовали дальнейшему расширению любительского музицирования и содействовали развитию профессионального музыкального искусства Башкирии.

Ключевые слова:

Уфа, любители музыки, салонное музицирование, Общество «Пения, музыки и драматического искусства», Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО).

For citation/Для цитирования:

Garipova N.F. Amateur Piano Music-making and the Ufa Section of the Imperial Russian Musical Society // ICONI, 2019. No. 1, pp. 73–82. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.073-082.

The path towards professionalism traversed by the Bashkir musical art of piano performance turned out to be lengthy and unique in its essence. The formation of the musical traditions of Ufa took place in the context of complex social-historical, religious and political conditions. Ufa, which appeared on the map of Russia in the second half of the 16th century amidst the virgin steppes and forests of the Ural Mountains, with a dearth of connections with the civilized world in many ways determined this specific character.

Local history expert Alexander Gulyayev wrote in 1914: “This was a comparatively small town, similarly to a military outpost, raised far from the boundary of the area settled by Russians and standing at a rather isolated position from it. Onward from Ufa to Southern Siberia, as well as in the Kyrgyz steppes and, generally, in the direction towards Central Asia at a distance of many thousand versts there was not a single Russian person residing” [4, p. 87].

A specific and decisive factor in the formation of this process could be seen, first of all, in the parallel existence of two

cultures: the unique national monody culture of the Bashkirs, presented exclusively by the art of the oral village tradition, and the traditions of household music-making in the Russian urban milieu. In virtue of these circumstances the formation of the culture and the art of music took place slowly, while the period of accumulation of the premises for their development will extend for almost three centuries.

Also noteworthy is that the formation of the art of music in Ufa in the 18th and 19th centuries was connected with amateur music-making, primarily by pianists. In the 19th century this style of pastime for the nobility in the capital cities began to spread along the various regions and cities of the country. It started being cultivated much earlier in the Western regions, for example, in the Ukraine — in Kharkov and Odessa.

In Ufa the process of generation of amateur piano music-making began significantly later: the mid-19th century is characterized merely by the appearance of its rudiments. Similar tendencies can be noticed in the cities of Siberia and the Far East — for example, in Tomsk, Irkutsk and



Photo 1. Inscription under the Photograph:
 “The Death of Sussanin.

The role of Sussanin is performed by Timokhov”²

Tobolsk, where the formation of the piano performance school began to emerge only in the 1820s and 1830s.

As in a number of other regions, the formation of the art of music in Ufa passed through the stage of the creation of a regional musical society. The end of the 19th century witnessed the gradual formation of a milieu ready to join forces for the sake of combined organized music-making. In 1885 upon the initiative of the head of the Ufa Gubernia Dmitri Volkov a circle of the most musically advanced city dwellers gathered together with the aim of establishing a permanent society of lovers of music and drama.¹

On the example of the organization of this society it becomes possible to observe how at the end of the 19th century a new form of performers’ community begins to emerge, which would replace the salon-chamber type of music-making — essentially, the

first concert organization which included membership of regular performers. At their first stages, as a rule, such artistic communities had *mixed* type of membership. They were headed by people who possessed certain definite skills and abilities and even the corresponding education. They, in particular, formed around themselves a circle of amateur musicians, striving for a high-quality performance of musical compositions acceptable for the perception of outsiders. In this connection the creative collaboration of the Ufa-based musicians at that time may be regarded as activity with *elements of mandatory performance conditions*. It must be noticed that work on rehearsals was carried out from the musical scores.

The amateur level of the overwhelming number of performers led to the flourishing of *ensemble music-making*. Analysis of the



Photo 2. Inscription under the Photograph: “Soloists: I. Sussanin — Bulykin
 II. Sobinin — Abramov III. Sussanin — Tilyukov IV. Sobinin — Yeверestov
 V. Vanya — Baboshina VI. Antonida — Stepanova 7. Vanya — Glatsinova”

programs of the musical evenings has made it possible to ascertain that the piano held the steadfast position of an indispensable participant.³ Among the immutable numbers in the programs, among the solo pieces, were the four- and eight-hand piano compositions.

An extremely significant form of presenting academic classical music — namely, the public concert — begins to be formed. The concert evenings in Ufa became entrenched into the everyday life of the city as an indispensable part of the culture. Their organization was regulated by a system of perception about the arrangement of life of the city’s population and aroused positive responses. Among the mandatory components, whereupon, were balls with dances, comprising the basic element of the social-aesthetic activity as “an important structural element of the everyday life of the nobility.”

Towards the early 20th century the “Society of Lovers of Singing, Music and the Art of Drama” undergoes a period of decline. The directorate makes the attempt to save the organization from disintegration, making the decision to accustom the musicians who could perform technically difficult repertoire to work. The leader in piano performance during the course of several years was Varvara Dmitrievna Parshina, a pianist and vocalist who possessed a professional musical education, a graduate of the St. Petersburg Conservatory, where she studied piano and voice. In the article “Obshchestvo lyubiteley iskusstva” [“Society of Art Lovers”] the Ufa-based local history expert Georgiy Gudkov writes that Varvara Parshina studied with Anton Rubinstein, who “made the most active contribution to the success of the talented pianist from Ufa” [3]. In Ufa Parshina gave private piano and voice lessons and

presented numerous concerts. In his article “Pervaya uchenitsa Feodora Ivanovicha Shalyapina” [“The First Lady-Pupil of Feodor Ivanovich Shalyapin”] Nikolai Barsov placed his reminiscences of Ivan Sadovnikov about Parshina’s performing style: “I was fortunate to have heard several times her performance on the piano. She played lightly, freely, conveying the conceptions of the composers of various works with ravishment,” the old-timer noted [1].

In 1892 Marionilla Ivanovna Andrzheyevskaya, who arrived in Ufa after completing studies at the Moscow Conservatory, where she was a piano student of Alexander Siloti, reinforced the group of active members of the Society. The appearance of the pianist, who carried the best traditions of the Russian school of performance, on the scene was undoubtedly conducive to inactivating the continuity of the professional connections of the city’s musicians.

An interesting detail draws attention towards itself in the reports of the Society. The programs frequently listed names of *amateur musicians* among the participants of the musical evenings. Apparently, the Society’s permanent members considered themselves *professionals*. This peculiarity of this artistic community elucidates the meaning and the interpretation of the essence of the concepts of “*professional*” and “*amateur*”, which are frequently reduced to external signs. The active members of the Society and other government officials participating in the city’s musical life did not pertain to the category of professional musicians by contemporary standards. In the understanding of the city residents of those years, the active members of that time were:

1) professionals (who had a professional musical education),

2) half-professionals (persons who received musical training in the form of household private musical lessons),

3) amateurs (most likely, self-taught learners engaged in musical activities independently).

Thereby, for the first time in Ufa a social organization was founded which placed as its goal the organization of regular concerts for the residents of the city and the creation of conditions for public performances of amateur musicians. In addition, the Society was conducive to the formation of artistic taste and interest in academic music on the part of the audiences. The main achievement of the twenty-year old existence of the organization was the formation of premises for development of personal piano performance in Ufa.

In the first pre-revolutionary and first post-revolutionary years the condition of the urban musical culture of Ufa can be characterized as tense and contradictory. The complex social and political situation in Russia influenced the development of culture and art. Thus, in Bashkiria towards the close of 1905 the peasant movement overtook all the counties of the Ufa and Orenburg gubernias. The artistic life of Ufa was left almost entirely unilluminated in the periodical press, whereas the art of music returned once again to drawing rooms and salons. The overall city culture of that time had not yet achieved the level of development at which it could be possible to speak even of the rudiments of professional art. From 1906 to 1913 in connection with the decline in the activities of the Society’s Musical Sector, as well as the result of the departure from the city of numerous active musicians the need of the Ufa residents in the satisfaction of their aesthetical requests was met by the Sector for Dramatic Art.

The period of decline of the musical life of Ufa lasted until 1913. The surviving separated musical forces and the rather developed milieu of audiences in Ufa craved for new musical impressions. By 1913 the musical community raised the question of opening the Ufa Section of the IRMS. A petition was sent from Ufa, which stated: “In the interests of art itself we consider it a timely and indispensable act to open in the city of Ufa a section of the Imperial Russian Musical Society.”⁴



Photo 3. Inscription under the Photograph:
 “All the Participants and Directors”

The petition sent to the Main Directorate of the IRMS in St. Petersburg was supported by a cover letter from the gubernator of Ufa from March 4, 1913, No. 1939 concerning the lack of objections from his side and a request “to satisfy the designated petition.” Moreover, the journal of the Directorate of the IRMS from 1913 contains the “permission to establish musical classes affiliated with the Ufa Section of the IRMS and to rename the existent Music School of Victor Osipovich Baranovsky into them.” In the certificate about the inauguration of the Ufa Section by the Provision of the Main Directorate from June 12, 1913 it has been noted that “Victor Osipovich Baranovsky graduated from the Warsaw Musical Institute with attestation as a student of a piano class and perfected his skills with professors Theodore Leschetitzky and Julius Johannsen. Prior to his affiliation with Ufa, he had his own musical school in Novocherkassk for over 10 years. It was

decreed: to permit the establishment of musical classes and to ask Her Highness the Chairwoman of the Society to permit Victor Osipovich Baranovsky perform the duties of the director” (TsGIA St. Petersburg, Journal of the Main Directorate of the IRMS from November 17, 1913).

It its turn an application arrived to the Main Directorate of the IRMS with the request to confirm the chosen directorate of the Ufa Section, comprised of chairwoman Maria Sveshnikova; assistant chairman Sergei Shishkin, director Maria Kharitonova and honorary member, gubernator of the city Piotr Bashilov.⁵

The Ufa Section of the IRMS was ceremoniously inaugurated on August 29, 1913 in Ufa in the presence of Piotr Bashilov.

In the beginning of the century new names of musicians are heard in the city: pianist S. Mikhnevich, violinist Vyacheslav Sternad and cellist S. Izdebskaya, which were



conducive to a significant increase of the professional “degree of heat” in the musical life of Ufa. Their performance activities called new musical genres into existence. The audiences in Ufa become familiar with *chamber music*, which assumes the leading positions in the musical evenings: Piotr Tchaikovsky’s Trio opus 50 in *A minor*, Franz Liszt’s Paraphrase on the Themes from Giuseppe Verdi’s opera “Rigoletto”, Anton Rubinstein’s Trio opus 15 No. 2 in *G Minor*, Max Bruch’s Concerto for Violin and Piano in *G Minor*, and Reinhold Gliere’s Quartet in *A Major*; Edvard Grieg’s Cello Sonata and Quartet opus 27 in *G Minor*⁶; Alexander Borodin’s Quartet in D Major and Mikhail Ippolitov-Ivanov’s Quartet opus 9 in *A-flat Major*. A noticeable event in the city was a large concert consisting of three sections, organized on March 27, 1915, dedicated to the memory of Anton Rubinstein, consisting of the composer’s original works. It presented to the audiences the composer’s chamber works: Trio in *G Minor*, opus 15, the second movement of the Sonata for Piano and Cello, and “Melody” for cello, in which the piano part was performed by pianist Marionilla Andrzhayevska. In addition, she performed in a heartfelt manner — Romance and “Toreodor and the Spanish Lady.”⁷

The 1914–1915 concert season brought a noticeable revival. Seven concerts were organized, five of which were evenings of chamber music, the programs of which were very diverse and consisted of the works of Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Edvard Grieg, Jan Sibelius, Alexander Borodin, Reinhold Gliere, Grigoriy Davidovsky, Mikhail Ippolitov-Ivanov, Mikhail Lisitsyn, Piotr Tchaikovsky, and Erkki Malartin. The performers were instructors of the Musical Classes of the Ufa Section of the IRMS: pianists Marionella Andrzhayevskaya, S. Mikhnevich, Maria Poleshchuk-Uvodskaya, cellist S.Ya. Izdebskaya, violinist Vyacheslav Sternad, violist I.P. Ishpaykin. The concert featured the participation of the loyal music lovers L.I. Ass, S.M. Yuryev, N.M. Rumyantseva and D.A. Tsyganov.⁸

The archival documents indicate that Victor Baranovsky, who was the director of the Musical Classes, sometimes performed in concerts. For example, in the Chamber Concert on March 25, 1914 he performed Two Mazurkas opus 37 and opus 33, No. 4 by Chopin. The same concert featured a performance of String Quartet No. 4 by Robert Schumann with his participation.

The concert practice, as may be seen from the report from the Ufa Section, unified the artistic activities of *professionals*, “*half-professionals*” (Alexander Maklygin) and *amateurs*, which progressed from the general milieu of dilettantes by the brightest abilities and talents. There had not existed yet a concise division into professionals and amateur performers, and the concerts were frequently mixed in their makeup.

The activities of the Musical Classes could not possible carry on without at least a few scandalous stories. Victor Baranovsky was relieved of his duties of a director for having permitted a loss of financial assets. He was replaced in his position by Marionilla Andrzhayevskaya (1869–1957), whose talent flourished with the establishment of the Ufa Section of the IRMS. Her gift as a pianist and her contribution to the development of the art of Bashkir music, by standards of the republic’s significance, is quite high. Andrzhayevskaya’s formation as a concertizing pianist took place in Ufa, and in the process of her activity her individual creative line of character was revealed: her inclination towards chamber music.

A native of Ufa, Maria Poleshchuk-Uvodskaya worked in the Musical Classes, after having returned to Ufa after completing studies at the St. Petersburg Conservatory. The pianist’s successful performances brought in a gust of fresh air into the concert programs. In the responses of the critics she was characterized as a professional and mature musician (there is information available that on April 4, 1915 a musical evening took place on which Poleshchuk-Uvodskaya performed the austere and technically difficult “32 Variations” by Beethoven).



The Musical Classes demonstrated positive changes. The piano class remained the most prestigious in the school, its role is perceivable by the group of instructors, which by that time increased significantly. Besides Andrzheyevskaya, it included: E.V. Perfilova-Boris, L. Feinstein, V.A. Vordlevskaya, O.M. Rubinskaya, and N.S. Izmailova. From an advertisement from the newspaper “Ufinskaya zhizn” [“Ufa Life”] we learn of the establishment of classes of violin, cello and other instruments.

The pedagogues of the Musical Classes tried to involve their apprentices to concert practice, which is testified by archival documents. In 1915 the students prepared four concerts. The programs included: sonatinas by Fritz Spindler, Wolfgang Amadeus Mozart, and Joseph Haydn, Franz Schubert’s Variations, Wolfgang Amadeus Mozart’s Fantasia; contrapuntal compositions by Johann Sebastian Bach; etudes by Felix Lecoupey, Karl Leschhorn, Stephen Heller, Jean Ravine; pieces by Cornelius Gurlitt, Robert Schumann, Charles Dancla, Felix Mendelssohn, Frederic Chopin and Ludwig van Beethoven.⁹

Obviously, the level of the programs corresponded to the normative requirements for students of the Musical Classes. However, in them ensemble music, as a rule, was also present in its most diverse genres. The listeners were presented with performances of Charles Dancla’s Symphony No. 3 for 2 violins and piano, Joseph Haydn’s Trio in *F# Minor* and String Quartet, Karl Maria von Weber’s “Konzertstück”, and Franz Schubert’s “Marche Militaire” for 2 pianos. There were frequently performances in instrumental concerts with violinists and pianists, or with cellists and pianists. The piano parts, as a rule, were reserved for the students.

The new paths of development of the art of piano performance in Ufa were denoted more and more precisely. The quality of repertoire programs of public concert evenings testifies about a significant increase of the professional level. They included compositions that were complicated in the technical regard and profound in their contents both by the

Classicists (Ludwig van Beethoven) and by the Romanticists (Robert Schumann, Frederic Chopin, Edvard Grieg). Most impressive was the interest on the part of the performers towards the music of Russian composers: Sergei Rachmaninoff, Piotr Tchaikovsky, Mikhail Ippolitov-Ivanov and others.

The concert repertoire consisting of works primarily of salon direction, popular in the milieu of lovers of ensemble music gives place to serious and complex genres that trios and quartets present themselves to be. Large-scale, significant compositions come to the forefront, demanding from the performer not only a successful rendition of the musical score, but an understanding of the profound essence of the musical composition, which frequently does not lie at the surface. Thereby, the concert activities of the musicians of the city passes onto a new, *professional stage*. This may be judged by the qualitatively new repertoire in the programs: Ludwig van Beethoven’s “32 Variations”, Franz Liszt’s “Paraphrase” for piano on the themes of Giuseppe Verdi’s opera “Rigoletto”, and Piotr Tchaikovsky’s Trio opus 50, which testify to the fact that in Ufa there appeared musicians the level of mastery of piano performance of which made it possible to turn to musical compositions that were complex in their technique and significant in their content, demonstrating at the same a high and perfect level of performing art.

Thereby, the changed historical realities brought out new realities before the musical culture of the city. The art of piano playing in Ufa also sensed the wind of change against the background of a rising movement of national consciousness. What corresponded closest of all to the spirit of the times was the style of Romanticism with its soul stirring aspiration towards liberty and heroic pathos. This direction was apprehended by pianists who remained in Ufa and by new teachers who comprised the faculty of the renewed afresh Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society, which existed until 1917.



NOTES

¹ The principle of the formation of a “circle”, as it was called at that time, was based on a distinction between the social classes. It consisted of nobility, state councilors, the clergy and landowners. The Society of Lovers of Singing, Music and the Art of Drama owes its formation to the greatest degree to true lovers of art — the Sevastyanov family: Dmitri Sevastyanov (professional violinist), his daughter (professional pianist) Varvara Parshina, her brother Mikhail Sevastyanov (a doctor by his education).

² The photographs in the article are taken from a photo album published in Ufa in 1913. On the cover it is inscribed: “In memory of the production of Mikhail Ivanovich Glinka’s opera ‘A Life for the Tsar’ in Ufa by the Pupils of Intermediary Educational Institutions on the Day of the 300th Anniversary of the Reign of the Romanov Dynasty. Ufa. Photographer: O. German.”

³ For example, in the Report of the Music Sector it can be noticed that a considerable number of compositions for piano were performed in ensembles: four-hand piano — Carl Maria von Weber’s Overture to the opera “Abu-Hassan”, Franz von Suppe’s Overture to his opera “Poet and Peasant”, and Richard Eilenberg’s “March of the Gnomes”. There were frequent performances of compositions by Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn,

Gioacchino Rossini, and Giuseppe Verdi. The best renown was enjoyed by the music of Russian composers: the vocal compositions of Mikhail Glinka, Alexander Dargomyzhsky, Anton Rubinstein, and the “Russian German” Alexander Dubuck. A perceivable amount of attention in the concert programs was given to composers who were popular at that time: Alessandro Stradello, Richard Eilenberg, Cesar Puni, Joseph Foersten and others [for more details see: Reports of the Ufa Society for Singing, Music and the Art of Drama (1885–1902). Scholarly Library of the UNTs UO RAN. — r V — 16979].

⁴ Petition for the Establishment of the Ufa Section of the IRMS. TsGIA. St. Petersburg. F. 744, D. 32. RL. 15.

⁵ Report of the Ufa Section of the IRMS for 1914–1915. TsGIA. St. Petersburg. — F. 408. Inv. 1, D. No. 63a.

⁶ Reports of the Ufa Society for Singing, Music and Dramatic Art (1885–1902). Scholarly Library of the UNTs UO RAN. — r V — 16979.

⁷ Report of the Ufa Section of the IRMS for 1914–1915. TsGIA. St. Petersburg. — F. 408. Inv. 1, D. No. 63a.

⁸ Ibid.

⁹ The Petrograd Conservatory. Resumes of the Students during the Years 1862–1918. TsGIA. St. Petersburg. F361, Inv. 318. D. 304. p. 126.

REFERENCES

1. Barsov N. Pervaya uchitel'nitsa F.I. Shalyapina [The first teacher of Feodor I. Chaliapin]. *Sovetskaya Bashkiriya* [Soviet Bashkiria]. 1965. 12 March.
2. Garipova N.F. *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i obrazovanie v Ufe. Stranitsy istorii* [Piano Performance and Education in Ufa. Pages from the History]. Ufa: Academy of Sciences of the Republic of Bashkortostan, Gilem, 2010. 248 p.
3. Gudkov G.F. Obshchestvo lyubiteley iskusstva [Society of Art Lovers]. *Vechernyaya Ufa* [Evening Ufa]. 1995. Nov. 1.
4. Gulyaev A.A. *Illyustrirovannaya Ufa (Ufa v proshlom i nastoyashchem)* [Illustrated Ufa (Ufa in the Past and Present)]. Ufa: Electric Type-Liter of the Partnership of F. G. Solov'ev and Co., 1914. 204 p.
5. Karpova E.K. Stranitsy dorevol'yutsionnoy muzykal'noy istorii [Pages of Pre-Revolutionary Musical History]. *Ocherki po istorii bashkirskoy muzyki. V 2 vyp. Vyp. 1* [Essays on the History of Bashkir Music. In 2 Issues. Issue 1]. Ed. and comp. by E.K. Karpova. Ufa: Publishing Center of the Ufa State Institute of Arts, 2001, pp. 4–26.
6. Shabalina L.K. Otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva na Urale [The Urals Section of the Imperial Russian Musical Society]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2010. No. 2, pp. 84–89.
7. Getreau F. Archives of the Old Music Society, 1926–1975, preserved in the Museum of Music in Paris. *Fontes Artis Musicae*. 2007. Volume 54, Issue 1, pp. 38–54.



8. Kabisch T. Music in Saloon-Convention and Nuances. *Musik Theorie*. 2008. Volume 23, Issue 2, pp. 110–140.

About the author:

Ninel F. Garipova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Secondary Piano Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0001-5425-6229, bfm104@mail.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Барсов Н. Первая учительница Ф.И. Шаляпина // Советская Башкирия. 1965. 12 марта.
2. Гарипова Н.Ф. Фортепианное исполнительство и образование в Уфе. Страницы истории. Уфа: АН РБ, Гилем, 2010. 248 с.
3. Гудков Г.Ф. Общество любителей искусства // Вечерняя Уфа. 1995. 1 ноября.
4. Гуляев А.А. Иллюстрированная Уфа (Уфа в прошлом и настоящем). Уфа: Электрич. тип.-лит. товарищества Ф.Г. Соловьева и К°, 1914. 204 с.
5. Карпова Е.К. Страницы дореволюционной музыкальной истории // Очерки по истории башкирской музыки. В 2 вып. Вып 1 / отв. ред-сост. Е. К. Карпова. Уфа: РИЦ УГИИ, 2001. С. 4–26.
6. Шабалина Л.К. Отделения Императорского Русского музыкального общества на Урале // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2010, № 2. С. 84–89.
7. Getreau F. Archives of the Old Music Society, 1926–1975, preserved in the Museum of Music in Paris // FONTES ARTIS MUSICAE. 2007. Volume 54, Issue 1, pp. 38–54.
8. Kabisch T. Music in Saloon-Convention and Nuances // *Musik Theorie*. 2008. Volume 23, Issue 2, pp. 110–140.

Об авторе:

Гарипова Нинэль Фёдоровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-5425-6229, bfm104@mail.ru





ISSN 2658-4824

UDC 78.074

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.083-091

MARINA YU. DUBROVSKAYA*Glinka Novosibirsk State Conservatoire
Novosibirsk, Russia**ORCID: 0000-0002-2001-2805
m_dubrovskaya53@mail.ru***М. Ю. ДУБРОВСКАЯ***Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки
г. Новосибирск, Россия**ORCID: 0000-0002-2001-2805
m_dubrovskaya53@mail.ru***The Imperial Russian Musical Society in Crimea. Towards Researching its Activities***

The article examines the situation which developed towards the present time in research of the respective Sections of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) which emerged in the pre-revolutionary period in Crimea: Yalta (1905), Kerch (1905) and Simferopol (1908). The topicality of setting of the problem connected with the absence of specialized research of the Crimean sections of the IRMS, while the formation of the metropolitan and other regional sections of the Society has been studied in sufficient detail by Russian musicologists, culturologists and local history experts. The author of the article evaluates the contemporary situation: Russian scholars have created an overall methodology of research of such phenomena, having elaborated the necessary approaches towards integral cognition of those significant phenomena of the past as dynamic transition toward professional academic musical life and education within the framework of the entire Russian Empire. The existent results are shown on concrete examples, especially within the sphere of study of the activities of the IRMS in Yalta. However, the reason for the belated establishment in Crimea of the respective sections of the IRMS have not been disclosed. The description of the musical performance life of Simferopol and the utter absence of scholarly information on the Kerch Section of the IRMS calls for an activation of research by representatives of humanitarian knowledge.

Императорское Русское музыкальное общество в Крыму. К изучению деятельности

В статье рассматривается процесс возникновения и развития отделений Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в дореволюционный период в Крыму — Ялте (1905), Керчи (1905) и Симферополе (1908). В то время как становление столичных и других региональных отделений Общества уже было подробно изучено российскими музыковедами, культурологами и краеведами, работа Крымского отделения долгое время оставалась без внимания. Автор статьи оценивает исследовательскую ситуацию следующим образом: российскими учёными создана общая методология исследования подобных феноменов, выработаны подходы к целостному познанию таких знаковых явлений музыкальной культуры прошлого, как динамичный переход к профессиональной академической музыкальной жизни и образованию в рамках всей Российской империи. На конкретных примерах даётся информация об имеющихся разработках и особенно — в сфере изучения деятельности ИРМО в Ялте. Однако исследователями не выявлены причины позднего открытия в Крыму отделений ИРМО. Описание музыкально-исполнительской жизни Симферополя и полное отсутствие научной информации о Керченском отделении ИРМО требуют дальнейшей исследовательской активизации в области гуманитарного знания.

* Translated by Anton Rovner.

**Keywords:**

Imperial Russian Musical Society (IRMS), pre-revolutionary musical life, Crimea, Yalta, Simferopol, Kerch.

Ключевые слова:

ИРМО, дореволюционная музыкальная жизнь, ИРМО в Крыму, Ялте, Симферополе, Керчи.

For citation/Для цитирования:

Dubrovskaya M.Yu. The Imperial Russian Musical Society in Crimea. Towards Researching its Activities // ICONI. 2019. No. 1, pp. 83–91. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.083-091.

The unceasing process of cognition by Russian scholars of the landmarks of the pre-revolutionary history of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), which ascertained the dynamic formation of the professional tradition of academic musical education, performance and enlightenment in Russia, has generated towards the present time an impressive mass of research works and publications. Along with the fundamental works in the sphere of musicology, culturology and local musical history, extensive research has been carried out of the historical processes of formation of the IRMS in the two capitals of the country [4; 7], as well as its respective sections in the European part of the Russian Empire [4; 5; 8; 12; 13], in the South of Russia [1], in the Urals region [15], in Siberia [2] and in the Far East [3]. Many important research works have also been completed in recent times, as well [3; 5; 8; 13], which makes the issue particularly relevant. The works by Russian scholars published during the last decade reveal the reasons and methods of rigorous concealment during the Soviet period of facts of unprecedented personal participants of the royal family in the shaping, functioning and financing of the IRMS.

At the same time, analysis of the existent scholarly literature makes it possible to assume that, notwithstanding the apparent reactivation of search in the sphere of history and development of the activities of the IRMS on the boundless expanses of tsarist Russia, there have been plenty of lacunae remaining in the cognition of this phenomenon, which was momentous

not only for the ascent of Russian musical culture of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th, but also for its entire subsequent existence. The scholars' immersion into the problem range of study of the subject has revealed that not all of the boundaries, circumstances or results of the historical mission of the IRMS have yet been thoroughly researched and comprehended, especially in the regional aspect.

Thus, among the concrete forms of activities of this musical institute studied and described in insufficient detail we must count its functioning in that part of the territory of the Tauric Gubernia of Russia which was taken up by Crimea. In this connection especially exemplary is the content of the brief article by Krasnodar-based musicologist Sergei V. Anikienko "Krym-Kuban': iz istorii Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva" ["Crimea-Kuban: from the History of the Imperial Russian Musical Society"] published in 2017 [2]. In this article the author, a researcher of the multifaceted musical, social and creative activities of Mikhail F. Gnessin in Ekaterinodar, informs of the latter's contact with the regional section of the IRMS. At the same time, Crimean Sevastopol is mentioned only one single time in the context of description of the fruitful activities of Piotr M. Tatarchevsky, who was not only an engineer-constructor, but the director of the Ekaterinodar Section of the IRMS from 1908 to 1912 [1, p. 15].

Attention must be paid to an exemplary fact of the history of the opening of 54 sections of the IRMS in pre-revolutionary

Russia: compared with the Ekaterinodar Section, which was founded in 1900, the Crimean sections in the cities of Yalta of the Yalta District and Kerch of the Kerch-Yenikal Borough were established considerably later — in 1905. And only three years later, in 1908 the IRMS section in Simferopol (the Simferopol District) was founded, which may be perceived to be peculiar, if we consider the latter city's population to exceed that of Yalta four times. The reasons of the relatively belated establishment in Crimea of the sections of the IRMS have not found elucidation or, especially, summarization in research literature up to now. And, after all, we have a historical-cultural paradox before us! All the published sources testify of the fact that the level of musical education and performance in the large-scale Crimean cities has been quite advanced already starting from the second half of the 19th century — the remarkable climatic conditions attracted the greatest activists of art in the capital cities to the peninsula.

The global goal of the IRMS was the furtherance of dissemination of musical education in Russia and the development of all branches of the art of music. The resulting character of its decision became the consequence of the presence in those places of objective premises which stipulated the effectivity of dissemination on the territory of the Russian Empire of these grandiose innovations of musical culture.

This “formula of tri-unity” necessary for the achievement of its success was, to cite one example, constructed in the dissertation for the degree of Doctor of Arts of Tatiana Yu. Zima (2015), in which it is argued that the “sociocultural realities (of the RMS) could emerge and develop only upon three indispensable conditions: 1. When there was a *bearer of ideas* (or enthusiast) present; 2. When there was social commissioning available; and 3. When the idea and the demand for it on the part of society was consolidated by *financial assistance* [italics of the author. — T. Z.]” [3, p. 15]. Similar conclusions are arrived at by Svetlana S. Radchenko, disclosing the

problems of popularization of orchestral music in the gubernia cities of the Central Black Earth Belt, which in her opinion “depended on a set of factors: professionalism and the organizational capabilities of the leaders of the respective sections and educational institutions of the IRMS, the financial opulence of these organizations, the level of education of the auditorium of listeners” [8, p. 156].

The analytical approaches proposed by these authors to a holistic view of the phenomena of the implementation of the IRMS (prior to 1873, as is well-known, indicated as RMS) in the capitals and a number of regions of Russia, undoubtedly, may be conducive to the definition and systematization of the specific circumstances of the appearance and the aspects of the activities of the respective sections of the IRMS in Crimea. This is seen as being especially topical, since in the works of Russian musicologists there has not been any special examination of the given subject.

At the same time, it must be noted that during the course of study of the musical culture of Russia of the late 19th and early 20th century by representatives of Russian musicology, many significant events of the formation of the IRMS in Crimea have, nonetheless, been fixated: they are presented, in particular, in the chronograph of one of the volumes of the fundamental “Istoriya russkoy muzyki” [“History of Russian Music”] (2011) [4]. As an example, in the section “Kontsertnaya zhizn' provintsii” [“The concert life of the Provinces”] prepared by a group of authors (Alexander V. Komarov, Olga P. Kuzina, Svetlana K. Lashchenko, Alexei A. Naumov, Vladimir I. Sorokin, Natalia Yu. Tartakovskaya, Leonid L. Tumarinson), the enumerations of other cultural activists of that time period include several names of the enthusiasts of the professionalization of Crimea's musical life. Their ardent service to their favorite art helped carry out the present project in the county towns and cities. Here the concert actions carried out under the aegis of the IRMS in the aforementioned centers



of the new musical culture of Crimea are mentioned [Ibid.].

In the given chronograph our attention is drawn by the fact that among the performances which took place in Crimea there is a prevalence of concerts which took place in Yalta¹, which was justifiably considered to be the center for musical life on the peninsula already starting from the end of the 19th century. Certain valedictions of this regular occurrence may be drawn from recent Russian publications dedicated to the masters of Russian musical performance of the examined period of time. For example, in the compilation “Nash starik. Aleksandr Goldenveyzer i Moskovskaya konservatoriya” [“Our Old Man’. Alexander Goldenweiser and the Moscow Conservatory”] (2015) [7] for the first time the chronograph of the life and artistic activities of the great pianist, pedagogue and enlightener, which include, among other things, valuable information about Goldenweiser’s concerts in Crimea: Yalta, Kerch, Feodosia and Simferopol. Thus, in December 1912 the pianist presented in the Yalta Health Resort Hall (Kurzal) two sonata evenings with the famous Moscow-based violinist Boris O. Sibor, and on January 3, 1913 he already played a solo concert in the Yalta Public Meeting Hall [Ibid., p. 476]. In March of the same year in Feodosia and Yalta there were two more joint sonata evenings were given by the same ensemble, while on August 19–21, 1913 the musicians performed in Feodosia, Kerch and Simferopol [Ibid., p. 477]. Goldenweiser’s active concert life embraced most of the large-scale cultural center of the European part and the South of Russia (including Ukraine), but in those years his special sympathy for Yalta can be discerned.

Plenty important assertions about the musical life of pre-revolutionary Crimea may also be drawn from publications of Simferopol-based culturologists, who during the last decade began to turn actively to this theme. However, judging by the articles available in free access, the authors are primarily interested by questions of

culturological regional studies, rather than the influence of the IRMS on the musical life of the peninsula. As examples from previous publications we must cite articles of Alexander V. Yatskov (2010) [9] and Karina Rikman (2014) [15].

Alexander V. Yatskov justly asserts that while in the aspect of folk music studies the regional distinctness of the musical heritage of the peoples of Crimea are developed to a certain degree, “musical education and the formation of musical professionalism in Crimea, the functioning of the tradition of concert performance on its territory” presents “a peculiar lacuna” [Ibid., p. 190]. While setting the goal of tracing out “the steady character of development of academic music all over the entire peninsula of Crimea”, the author specifies that its solution becomes more complicated, since “the process of formation of the musical culture of the peninsula of Crimea, if one bears in mind its geographical ‘attractiveness’ and the breadth of the ‘horizon’, was from the start not a single-line entity, but it was to a greater degree characterized by the phenomenon of a peculiar *bicentricity* [italics of the author — A. Ya.]” [Ibid.].

Since in the venues of the rise of “Crimea’s turbulent cultural life”, which began from the second half of the 19th century, “first of all, Yalta and Simferopol demonstrated themselves as peculiar ‘bohemian’ centers of the peninsula”, Alexander V. Yatskov concentrates his attention particularly on them. He asserts that “by that time Yalta became one of the massive inhabited localities on the southern coast of Crimea, the summer residence of the royal family of the Romanovs and the most fashionable resort of the entire Russian empire” [Ibid.], and also lists the names of famous concertizing musicians who performed in that city.

The author devotes only a few lines to the establishment of the regional section of the IRMS in Yalta: “A special role in the city’s musical life was also played by the Russian Musical Society, established due to the initiative and efforts of Anton



Rubinstein. Subsequently it was patronized for a long time by Cesar Cui, and Anton Arensky was also a frequent guest there. The society's main goal was to promote Russian music, which made it possible to demonstrate large-scale concert programs, to invite touring musicians, etc". [Ibid., p. 191]. Next Alexander V. Yatskov turns to the Simferopol Section of the IRMS. Pointing out that "previously established musical classes function on its basis", he accentuates attention that "the swift development of musical education in these first institutions of specialized purpose achieves in short period of time such a level, that soon on its basis the Simferopol Music College emerges", while "with the appearances of task-oriented educational musical classes the center of the academic, purely professional musical tradition gradually begin to shift towards Simferopol" [Ibid.] "Particularly from that period", the author asserts, "Simferopol becomes the main bearer of the idea of the academic trend in music" [Ibid.]. And further on: "From here, virtually, a certain reference point begins in the emergence of the bicentricity in the zone of Crimea's regional culture, where Yalta and Simferopol become the predominating centers and the bearers of the lofty tradition of the art of academic music" [Ibid., p. 192]. Thus, the aforementioned work confirms that particularly Yalta was initially the main phenomenon of the musical life of Crimea and, moreover, contains the substantiation of the high status of musical education enjoyed by Simferopol, which has been preserved up to the present day².

Examining in her article the musical event-related processes of the present-day compositional art of Crimea, Karina Rikman, just as Alexander V. Yatskov, considers that "at present the history and contemporaneity of Crimea's musical culture is illuminated rather sparsely, notwithstanding the fact that Crimea is one of the most complexly cross-connected regions in the sense of history, culture and art" [9, p. 98]. A most precise judgment!

The article of Anna E. Semilet (2014) [11] makes the attempt to uncover the problem range of the formation and development of musical education in Crimea during the denoted period. The author also indicates at the fact that the present situation "had not presented a subject for special research in the Tauric Gubernia, including private educational institutions" [Ibid., p. 185]. And although the questions about the establishment of regional sections of the IRMS on the Crimean peninsula are not touched upon in this work, during the process of analysis of the essence and principles of the activities of these musical educational institutions in Simferopol, Kerch, Livadia, etc. all of the institutions existing under the patronage of the aristocracy, including the members of the imperial family, are examined here. By way of summarization Anna Semilet comes up with the following conclusions: "In the private educational institutions of the Tauric Gubernia, as well as in the institutions administrated by the imperial court, administrated by the institutions subservient to Empress Maria, in the Kerch Kushnikov Institute for Maids musical education and upbringing held and important position and was distinguished by a significantly better organization and financial assistance in comparison with the state-run educational institutions." [Ibid., p. 188].

Popular editions belonging to Crimean authors make their additional contribution to description of the musical situation emerged in the beginning of the 20th century in Crimea. One example which could be cited is the book by Lidia G. Rozanova-Sverdlovskaya "Yalta muzykal'naya. 1888–1920" ["Musical Yalta. 1888–1920"] (2011) [10]. The author of the enlightening sketches compiled in this edition proposes a popular explanation for the special role of Yalta and its significance in the musical life of Crimea of that epoch: not only the members of the imperial family, but all the conspicuous figures of the Russian musical Olympus came here, to the "summer capital of the Empire" to improve their health.

Citing rather well-known facts, enumerating the names of the most significant Russian composers of that time period who came to Yalta and resided there³, Rozanova-Sverdlovskaya also describes lesser-known circumstances: “among the visitors to the city it was possible to meet... N.N. Amani, V.I. Pol”, and she summarizes: “Yalta could not do otherwise than charm, and many activists of the musical culture stayed here for lengthy periods of time, and some remained here for the rest of their lives. For example, such a choice was made by composers A.A. Spendiarov, K.D. Agrenev-Slavyansky, F.M. Blumenfeld, singers D.A. Usatov, E.K. Mravina, as well as the director of the ‘Slavic Cappella’ D.A. Agrenev-Slavyansky” [Ibid., p. 4]. We discover portraits of the most brilliant activists of the Yalta musical culture on the pages of this book.

At the same time more veracious information about many of them may be drawn from other sources, as well. For example, in Sergei K. Makovsky’s fundamental book of memoirs “Na Parnase Serebryanogo veka” [“On the Parnassus of the Silver Age”] (2000) a separate chapter is devoted by the notable pianist, composer and public figure Vladimir I. Pol [6]. Thus, the author informs us about the beginning of his work at the Yalta Section of the IRMS: in 1904 Pol «acquired an illness of his lungs due to over-fatigue and at the insistence of the doctors moved to Crimea, where he became acquainted with the lady friend of the rest of his subsequent life, Anna Mikhailovna Petrunkevich, — she studied singing, residing in the abode of her friends the Vsevolzhsky family in Yalta. His acquaintance with Cesar Cui, which soon

after that evolved into a friendship, pertains to that same time. Having evaluated Vladimir Ivanovich’s giftedness, Cui enabled him to obtain the position of the ‘Crimean Section’ of the Imp[erial] Russian Musical Society. While undergoing medical treatment and giving lessons, V.I. perfected himself in his piano performance, composed art songs» [Ibid., p. 367]. His final activities have also not been forgotten: “Soon after his arrival [to Paris. — *M.D.*] V.I. along with a group of musicians and music lovers organized the ‘Russian Musical Society⁴,’ which was the organization that provided refuge to the ‘Russian Conservatory.’ Its ‘honorary director’ was chosen to be Rachmaninoff, and after his decease — V.I. Pol” [Ibid., p. 384].

Thus, because in the literature familiar to us the authors do not set as the aim of their works to trace out the historical destinies and the IRMO’s functioning on the Crimean land, correspondingly, they do not aim to inquire of the reasons for the belated establishment of the IRMS in Yalta and Kerch and an even belated one in Simferopol. There is an insufficient amount of a similar immersion into the sphere of musical performance in Simferopol in the beginning of the 20th century. However, judging by the published materials, the Kerch Section of the IRMS remained the most problematic and insufficiently studied phenomenon. All the author’s attempts at disclosing and recreation of the paths of its formation and subsequent activities remained futile.

Thereby, there still remains a large number of aspects of regional activities of the IRMS in Crimea in the beginning of the 20th century which preserve prospects of research.

NOTES

¹ It is not by accident that among the documents published at that time — the reports of the respective sections of the IRMS — among the Crimean organizations, only the Yalta Section presented its reports [8, p. 20].

² In view of her own experience of research

in the sphere of musical legacy of one of the indigenous peoples of Crimea, the Karaites, the author of the present article is also ready to concur with another astute observation of Alexander V. Yatskov, who, although he observes that the prioritized position of Yalta



and Simferopol “relegated to the background the formation of academic musical traditions in other Crimean cities, for example, in Yevpatoria, Feodosia, Bakhchisarai, etc.”, but states a productive hypothesis: “At the same time, in view of the formed conditions, the authentic manner of playing and singing of the folk music tradition was preserved there” [15, pp. 191–192].

³ They are Vassily S. Kalinnikov, Vladimir I. Rebikov, Nikolai A. Rimsky-Korsakov, Modest P. Mussorgsky, Sergei V. Rachmaninoff, Anton S. Arensky, Alexander K. Glazunov; we are reminded of the tours of Daria M. Leonova, Feodor I. Shalyapin, Leonid V. Sobinov; the prima donnas for the Mariinsky Theater Evgenia I. Zbruyeva, Maria I. Dolina, Alexandra K. Runge-Semyonova, Marianna B. Cherkasskaya, Natalia S. Yuzhina and David H. Yushin; the artist of the Sergei I. Zimin Theater Maria D. Turchaninova; soloist of the imperial theaters Dmitri A. Smirnov; performers of Gipsy art songs Natalia I. Tamara, Varvara V. Panina, Vera A. Zorina and Maria A. Karinskaya, performer of Russian art songs Anastasia D. Vyaltseva, and performer of folk songs — Nadezhda V. Pletitskaya. “During one season

Yalta transformed itself into the main venues for musical performance in Russia”, Lidia K. Rozanova-Sverdlovskaya observes. — “In the city garden there were symphony orchestras performing under the direction of A.I. Orlov, A.A. Eichenwald, D.A. Shmuklovsky and F.V. Kuchera; the string orchestra under the direction of Frederico and Vincenzo Palladino; the orchestra of Willi Ferrero” [10, p. 4].

⁴ This is how Sergei K. Makovsky describes its constituency: “The first directorate of the R. M. S-ty included: N.A. Konovalov (former Minister of Trade of the ‘Interim Government’ and a pupil of Rachmaninoff), E.L. Rubinstein (legal consultant in Russian affairs at the ‘League of Nations’), N.A. Tcherepnin, F.A. Hartmann, P.Ya. Strimer (composer and pedagogue) and V.I. Pol. The first chairman of the Society was chosen to be I.A. Konovalov, then — Princess Elena Altenburg and, finally, V.S. Naryshkina (née Lisanevich). Prince Sergei Mikhailovich Volkonsky was chosen as the first director of the Conservatory. He was followed by N.I. Tcherepnin, I.A. Kovalev, A.K. Terebinsky (composer) and V.I. Pol (successively elected in that order)” [6, p. 284].

REFERENCES

1. Anikienko S.V. Krym — Kuban': iz istorii Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Crimea — Kuban: from the History of the Imperial Russian Musical Society]. *Chernomorskie chteniya: Trudy III Mezhdunarodnoy nauchnoy istoricheskoy konferentsii, g. Simferopol', 5 aprelya 2016 g.* [Black Sea Readings: Proceedings of the III International Scholarly Historical Conference, Simferopol, April 5, 2016]. V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Simferopol, 2017, pp. 12–15.
2. Valitov A.A. Tobol'skoe otdelenie Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva: Stranitsy istorii [Tobolsk Branch of the Imperial Russian Musical Society: Pages of History]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2017. No. 1, pp. 54–59.
3. Zima T.Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX — nachala XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon in Russia in the Second Half of the 19th and the Early 20th Centuries. Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2015. 38 p.
4. Kontsertnaya zhizn' provintsii [The Concert Life of the Province]. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t. T. 10B. 1890–1917. Khronograf. Kn. II* [History of Russian Music: in 10 volumes. Volume 10B. 1890–1917. Chronograph. Book II]. Edited by E.M. Levasheva. Moscow, 2011, pp. 185–533.
5. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
6. Makovskiy S.K. Vladimir Pol' [Vladimir Pol]. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On Parnassus of the Silver Age]. Moscow: Nash dom — L'Aged' Homme; Yekaterinburg: U-Faktoriya, 2000, pp. 365–386.
7. “Nash Starik”. *Aleksandr Gol'denveyzer i Moskovskaya konservatoriya* [“Our Old Man”. Alexander Goldenweiser and the Moscow Conservatory]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ: Universitetskaya kniga, 2015. 704 p.



8. Radchenko S.S. Simfonicheskie sobraniya otdeleniy Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v gubernskikh gorodakh Tsentral'nogo Chernozem'ya v kontse XIX — nachale XX veka [Symphonic Assemblies of the Sections of the Imperial Russian Musical Society in the Provincial Cities of the Central Black Earth Belt Region in the Late 19th and Early 20th Century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice]. 2017. No. 12. In 5 part. Part 5, pp. 152–156.
9. Rikman K. Muzykal'no-sobytiynye protsessy sovremennogo akademicheskogo iskusstva Kryma v aspekte kul'turologicheskoy regioniki [The Musical Event-Related Processes of Modern Academic Art of Crimea in the Aspect of Culturological Regional Studies]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [The Culture of the Peoples Living Near the Black Sea]. 2014. No. 276, pp. 98–102.
10. Rozanova-Sverdlovskaya L.G. *Yalta muzykal'naya: 1888–1920* [Musical Yalta: 1888–1920]. URL: <http://krimoved-library.ru/books/yalta-muzikalnaya1.html> (Accessed 01.09.2018).
11. Semilet A.E. Razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v chastnykh uchebnykh zavedeniyakh Tavricheskoy gubernii (konets XIX — nachalo XX veka) [The Development of Musical Education in Private Schools of the Tauric Gubernia (From the End of the 19th to the Beginning of the 20th Century)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University]. 2014. No. 3, pp. 185–189.
12. Siksimova M.V. Deyatel'nost' Tsaritsynskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i stanovlenie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v Tsaritsyne [The Activities of the Tsaritsyn Region of the Imperial Russian Musical Society and the Formation of the System of Musical Education in Tsaritsyn]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of the Volgograd State Pedagogical University]. 2011. Vol. 3, pp. 79–82.
13. Smetannikova A.Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [The Rostov Section of the IRMO: The First Decade of Work]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1, pp. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.
14. Shabalina L.K. Otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva na Urale [The Sections of the Imperial Russian Musical Society in the Urals]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarships*. 2010. No. 2, pp. 84–88.
15. Yatskov A.V. Spetsifika formirovaniya muzykal'noy kul'tury Kryma na rubezhe XIX–XX stoletiy v aspekte regional'no-kul'turologicheskoy problematiki [The Specificity of Formation of the Musical Culture of Crimea at the Turn of the 19th and 20th Centuries in the Aspect of the Regional and Culturological Problem Range]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [Culture of the Peoples Living Near the Black Sea]. Simferopol, 2010. Issue 177, pp. 188–193.
16. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. Vol. 67. No. 3, pp. 685–734.

About the author:

Marina Yu. Dubrovskaya, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Ethnomusicology Department, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (630099, Novosibirsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-2001-2805, m_dubrovskaya53@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникиенко С.В. Крым — Кубань: из истории Императорского Русского музыкального общества // Черноморские чтения: Труды III Международной научной исторической конференции, г. Симферополь, 5 апреля 2016 г. / Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского. Симферополь, 2017. С. 12–15.
2. Валитов А.А. Тобольское отделение Императорского Русского музыкального общества: страницы истории // Культурное наследие России. 2017. № 1. С. 54–59.



3. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX — начала XX века: автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 38 с.
4. Концертная жизнь провинции // История русской музыки. В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Книга 2 / под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М., 2011. С. 185–533.
5. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
6. Маковский С.К. Владимир Польш // На Парнасе Серебряного века. М.: Наш дом — L’Aged’Homme; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 365–386.
7. «Наш Старик». Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. 704 с.
8. Радченко С.С. Симфонические собрания отделений Императорского Русского музыкального общества в губернских городах Центрального Черноземья в конце XIX — начале XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12: в 5 ч. Ч. 3. С. 152–156.
9. Рикман К. Музыкально-событийные процессы современного академического искусства Крыма в аспекте культурологической регионики // Культура народов Причерноморья. 2014. № 276. С. 98–102.
10. Розанова-Свердловская Л.Г. Ялта музыкальная: 1888–1920. Симферополь: Новая Орианда. 2011. 119 с. URL.: <http://krimoved-library.ru/books/yalta-muzikalnaya1.html> (дата обращения: 01.09.2018).
11. Семилет А.Е. Развитие музыкального образования в частных учебных заведениях Таврической губернии (конец XIX — начало XX века) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 3. С. 185–189.
12. Сиксимова М.В. Деятельность Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества и становление системы музыкального образования в Царицыне // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. Т. 3. С. 79–82.
13. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: Первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.
14. Шабалина Л.К. Отделения Императорского русского музыкального общества на Урале // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 84–88.
15. Яцков А.В. Специфика формирования музыкальной культуры Крыма на рубеже XIX–XX столетий в аспекте регионально-культурологической проблематики // Культура народов Причерноморья. Симферополь, 2010. Вып. 177. С. 188–193.
16. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864 // Journal of the American Musicological Society. 2014. Vol. 67, No. 3, pp. 685–734.

Об авторе:

Дубровская Марина Юзефовна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия),
ORCID: 0000-0002-2001-2805, m_dubrovskaya53@mail.ru





ISSN 2658-4824 1997-0854 (Print)
УДК 786.2
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.092-101

И. В. АЛЕКСЕЕВА
О. В. КИРСАНОВА

*Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова*
г. Уфа, Россия,
ORCID: 0000-0002-6344-1706
alexeevaiv@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1039-3955
chipa-2001@mail.ru

IRINA V. ALEKSEYEVA
OLGA V. KIRSANOVA

*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov*
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-6344-1706
alexeevaiv@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1039-3955
chipa-2001@mail.ru

**«Нотные тетради»
Леопольда Моцарта
(«Die Notenbücher der
Geschwister Mozart»)
как образец инструктивных
сочинений**

Одной из интересных областей современного музыкознания является проблема изучения и оценки старинного, удалённого от нас во времени музыкального текста раннеклассической эпохи. Не менее значимым становится постижение его дидактического потенциала, а также адаптации научных результатов исследования и их применения в педагогической практике. Наиболее актуально изучение приёмов взаимодействия исполнителя с таким текстом. Статья знакомит читателей с уникальным, а также отсутствующим в российской исполнительской и педагогической практике альбомом для клавира — «Die Notenbücher der Geschwister Mozart» в его оригинальной версии. Его изучение даёт возможность проникнуть в специфику художественного содержания и педагогических «секретов» одного из opus'ов инструктивной направленности, отражающих специфику инструментального музицирования XVIII века. Аналитическому погружению в текст «Нотных тетрадей» (такова версия перевода названия аналогичных альбомов И.С. Баха у ряда российских издателей)

**The “Notebooks”
of Leopold Mozart
(“Die Notenbücher der
Geschwister Mozart”)
As a Specimen of Instructive
Compositions**

One of the interesting realms of contemporary musicology is the issue of study and evaluation of the historical musical text of the early classical period, remote from us in terms of time. No less significant is the comprehension of its didactic potential, as well as the adaptation of scholarly results of research and their application in pedagogical practice. More relevant is the study of the techniques of interaction on the part of the performer with this musical text. The article acquaints the readers with the unique album for clavier, absent in Russian performing and instructive practice — “Die Notenbücher der Geschwister Mozart” in its original version. Its study presents the possibility to immerse into the specificity of the artistic content and pedagogical “secrets” of one of the opuses of the instructive direction reflecting the specificity of 18th century instrumental music-making. Analytical immersion into the musical text of the “Notebooks” (such is the version of the translation of the title of the analogous albums of J.S. Bach, according to Russian publishers) as a historical document of the epoch is aided by turning to its “intonational-lexical vocabulary”

как в исторический документ эпохи помогает обращение к его «интонационно-лексическому словарю», обусловленному культурологическим контекстом. Альбом раскрывает на практике особенности адаптации партитурной формы записи при её переводе в двухстрочник и демонстрирует признаки редукции текста в соответствии с особенностями клавишного инструмента. Для современного начинающего исполнителя креативный потенциал пьес альбома заключается в возможности обратного развёртывания клавирного двухстрочника в ансамблевую партитуру, способы которого зафиксированы в нотном тексте.

Ключевые слова:

клавир, уртекст, инструктивные сочинения, дидактический сборник, музицирование, Леопольд Моцарт, «Die Notenbücher der Geschwister Mozart».

stipulated by culturological context. The album discloses the practical secrets of adaptation of the musical score form of notation in its transcription into two-lined form and demonstrated signs of the reduction of the musical text in correspondence with the peculiarities of keyboard instruments. For a present-day beginning performer, the creative potential of the pieces in the collection consists in the possibility of reverse unfolding of two-line keyboard music into an ensemble score the means of which have been fixated into the musical text.

Keywords:

keyboard score, urtext, instructive compositions, didactic compilation, music-making, Leopold Mozart, “Die Notenbücher der Geschwister Mozart”.

Для цитирования/For citation:

Алексеева И.В., Кирсанова О.В. «Нотные тетради» Леопольда Моцарта («Die Notenbücher der Geschwister Mozart») как образец инструктивных сочинений для клавира // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 92–101. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.092-101.

Издание, которое стало предметом рассмотрения в статье, было опубликовано в 2005 году Вольфгангом Платом (издательство «Bärenreiter Kassel»)¹ на основе сборника пьес для клавира «Die Notenbücher der Geschwister Mozart» («Нотные тетради сестры Моцарта»²). Созданный Леопольдом Моцартом в 1759 году и посвящённый Вольфгангу Амадею Моцарту (1756–1791) и его сестре Анне Марии (1751–1829)³, он со всей очевидностью был задуман как своего рода инструктивное пособие для обучения начинающих музыкантов различным навыкам взаимодействия с инструментом и текстом.

Отметим, что сборник предназначался широкому кругу европейских читателей, так как содержащиеся в нём вербальные компоненты изложены на немецком и

английском языках⁴. В его структуре содержатся: Введение (Предисловие и Факсимиле), 2 тетради — «Нотная тетрадь Анны Марии (Наннерль) Моцарт» и «Лондонские этюды», а также Приложение.

В первой тетради помещены 64 пьесы-миниатюры. Среди них менуэты, Аллегро, клавирштюки, марши, полонезы и др. Значительная часть номеров представлена менуэтами, которые предваряются обозначением тональности (Менуэт *C dur* и т. п.). Во второй тетради содержатся 42 масштабные пьесы, не имеющие жанровых обозначений, кроме порядкового номера. В Приложение вошли 2 пьесы, дополняющие основные части сборника.

«Нотные тетради» — печатное издание, которое, по всей вероятности, опирается на подлинный авторский текст.



В этой связи обращают на себя внимание фотографии Посвящения сборника⁵ и Факсимиле отдельных пьес⁶, написанных рукой самого автора и расположенных в различных фрагментах «Нотных тетрадей». Введённые редактором в текст исторические документы становятся частью концепции сборника. Такого рода подлинные источники представляют ценность для учёного-специалиста и широкого круга любителей, интересующихся не только старинными изданиями, но и в целом историей создания произведений. Они дают возможность наглядно познакомиться с нотографией того времени, с почерком композитора и приблизиться к музыкальной культуре далёкой эпохи.

«Нотные тетради» были предназначены для клавира — инструмента, который в то время стремительно завоевывал популярность. Тенденцию развития клавишных инструментов, как правило, обозначают через движение от клавесина к фортепиано. С середины XVIII века фортепиано начинает оттеснять клавир на второй план. Так, Л.В. Кириллина отмечает, что в 1780-е годы на фортепиано постепенно перешли все крупные музыканты от К.Ф.Э. Баха до Й. Гайдна [4, с. 262]. Вместе с тем на титульных листах вплоть до начала XIX века в изданных произведениях, предназначенных для фортепиано, значится «для фортепиано и для клавира». Это происходило по той причине, что в домашнем музицировании XVIII века по-прежнему наблюдалось богатое разнообразие клавишных инструментов. Так или иначе, одни произведения Моцарта исполнялись на клавесине или на клавикорде, а другие — на фортепиано. М.С. Друскин пишет о том, что клавир занимал подчинённое положение и «служил преимущественно целям учебным» [2, с. 35]. Поскольку рассматриваемый сборник был предназначен для инструктивных целей и употреблялся в условиях домашнего музицирования, можно утверждать, что его

практическое применение предполагало звучание клавира.

Как известно, инструктивная пьеса — это законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В то же время понятие «инструктивных сочинений» в эпоху доминирования принципов домашнего музицирования трактовалось гораздо шире. Во времена барокко, по мнению Н.М. Кузнецовой, об этом свидетельствуют «предисловия к прижизненным изданиям и факсимиле серии пьес, составляющих основы танцевальных сюит, партит, а также таких известных в репертуарной практике альбомов, как «Нотная тетрадь Анны Магдалены Баха», «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», «Инвенции» [6, с. 10]. К этой группе инструктивных сочинений относятся и «Нотные тетради» семьи Моцарта.

На первых этапах развития клавирного искусства, как известно, пьесы для инструментов преимущественно не выписывались, а создавались каждый раз заново в момент исполнения. Именно в это время оформились импровизационные черты инструментального исполнительства XVII–XVIII веков [2, с. 105]. Так, например, великий композитор и педагог И.С. Бах требовал от своих учеников тщательно упражняться в четырёхголосном ведении генерал-баса, пользуясь при этом правильной аппликатурой для связанного исполнения. Аналогичные задания Л. Моцарта содержат «Нотные тетради». Среди них, к примеру, «Три упражнения на модулированный генерал-бас» [13, с. 60]. Его представляют небольшие построения в виде нотированных басовых голосов, которые, по словам Вольфганга Плата, «дают нам представление о том, каким образом дети Моцарта обучались гармонии и модуляции на базе практики генерал-баса в стиле барокко» [там же, с. 8]. Такова же комментированная «Таблица интервалов» [там же, с. 89], предназначенная для выполнения заданий

по гармонизации и голосоведению. Она, по словам издателя, «показывает, как рано Леопольд Моцарт доверил своим детям элементы музыкальной теории» [там же, с. 8]. Включённые в сборник «Пять технических упражнений» [там же, с. 86] дают представление о приёмах и технике орнаментации и развёртывания вертикальных образований в фигурации, пассажах и других инструментальных клише.

Как и многие упомянутые выше инструктивные сочинения барокко, «Нотные тетради» были нацелены на воспитание у маленького музыканта не только исполнительских, но и композиторских навыков. В ходе игры обучающийся мог применять различные формы преобразования нотного текста: адаптировать партию к возможностям различных инструментов, изменять регистры, добавлять украшения и мн. др. Несмотря на то, что педагогическое «руководство» сборника, в отличие от баховских инструктивных сочинений, изложено Моцартом частично, тем не менее экстра- и интрамузыкальные компоненты свидетельствуют о принадлежности «Нотной тетради» именно к этой области, тем более что эпоха классицизма самым непосредственным образом стала преемницей главного свойства функционирования инструктивных сочинений барокко — свободного сосуществования разнообразных форм инструментального музицирования и инструктивных упражнений-пьес. В эпоху барокко инструктивный репертуар был достаточно широк, а также разнообразен по содержанию и по предназначению. Музыканты адресовали свои произведения как для публичного музицирования, так и для учебных целей.

«Нотные тетради» Леопольда Моцарта принадлежат к уртекстам инструктивной направленности. В сборнике присутствуют немусикальные дидактические компоненты. Среди них, помимо заголовка, содержатся комментарии и предисло-

вия, в которых издатель Вольфганг Плат даёт читателю информацию об истории создания и посвящения тетрадей, а также о дальнейшей судьбе сборника. В Предисловие вошло и обращение издателя «К авторам тетради («Zu den Autoren im Nannerl-Notenbuch»), где представлены результаты исследования явного и скрытого сходства некоторых пьес с произведениями иных композиторов [13, с. 6–7]. Здесь же даны «Примечания к отдельным пьесам» и комментарии, а также краткий анализ избранных номеров [там же, с. 7–8]. Во втором разделе Введения помещено Факсимиле — фотографии Посвящения и нескольких пьес сборника. Кроме того, в Предисловии к сборнику содержатся подробные *комментарии* к избранным издателем пьесам (№ 11, 23, 39 и мн. др.).

В зависимости от выполняемых в «Нотных тетрадях» функций комментарии образуют несколько классификационных групп. В первую вошли *истотографические комментарии*, которые предоставляют читателю информацию о времени и месте создания тех или иных пьес, а также сведения о сроках их изучения юным Моцартом. Вторая группа — *нототографические комментарии* — содержит сравнительные характеристики оригинального текста «Нотных тетрадей» и вновь изданного. Третью группу образуют *источниковедческие комментарии*, повествующие о заимствованиях некоторых пьес или их сегментов из других более масштабных произведений различных композиторов. Так, к примеру, пьеса № 39, по версии В. Плата, была создана К.Ф.Э. Бахом, а пьеса № 45 является композицией И.И. Агреля. В четвёртой группе — *исполнительские комментарии* — даны рекомендации издателя по артикуляции, динамике, агогике и орнаментации той или иной пьесы.

Издание «Нотных тетрадей» обозначено понятием уртекст (Urtext), обретающим в настоящее время значительную популярность. Такой текст является под-

линным первоисточником, изданным непосредственно с рукописи автора⁷. При подготовке к работе над переизданием уртекста специалисты обращаются не только к авторским рукописям, нотным текстам, но и к иным источникам, относящимся ко времени жизни композитора, — к примеру, архивным документам учеников и коллег. Уртекст подразумевает отсутствие редакторских комментариев, указаний темпа, фразировки, расстановки аппликатуры и мн. др. Условная, «конспективная» форма нотографической фиксации музыки барокко в уртекстах, по словам М.С. Друскина, «воспринималась скорее как творческий импульс и расшифровывалась в каждом конкретном случае по-новому, с учётом индивидуальных художественных представлений, а также, что не менее важно, с учётом технической оснащённости исполнителя» [2, с. 196]. В уртексте ярко запечатлены специфические для исполнительских традиций формы интонирования, а также акустические и технические особенности формирующихся в то время инструментов. Вариативный и открытый для многочисленных преобразований уртекст был максимально приближен к исполнительскому тексту, поскольку отобразил свойственную эпохе стилевую, жанровую, композиционную, тембровую мобильность.

Обращение к музыкальному содержанию «Нотных тетрадей» свидетельствует о том, что в нём доминируют жанры пластической этимологии. Среди них марш, менуэт, лендлер, полонез и др. В этой связи формирование технической оснащённости, а также развитие навыков юного пианиста происходило в условиях домашнего музицирования на материале широко распространённых в практике того времени жанров. Знакомство с их интонационной лексикой, грамотное исполнительское «произнесение» становится залогом знакомства юного музыканта с культурной традицией целой эпохи. Как отмечает А.Г. Коробова,

«...В танцах запечатлевались нормы поведения, типы коммуникации, а ещё — особого рода „характеры“, как их тогда называли» [5, с. 147]. Со временем исчезла хореографическая составляющая, однако и без её участия инструментальная музыка «продолжала воспроизводить „характеры“ танцев, которым уже были найдены чисто музыкальные эквиваленты» [там же]. В пьесах рассматриваемого сборника, где отсутствует заголовок и обозначение какого-либо танца, так или иначе «проступают» черты танцевальности или характерные для определённого танца фигуры. К примеру, в Пьесе № 4 *D dur* («Лондонские этюды») стремительное движение «затактовой» мелодии и фигур вращения, пробежек, скольжения свидетельствует о присутствии черт *контрданса*. А характерные повторения фраз в мелодии формируют диалогические структуры (пример № 1, верхняя строка т. 1–3), отображают ситуацию диалога танцующих контрданс пар дам и кавалеров, которые выстроились в круг (*round*) или в линию (*lines*) друг против друга.

Пример № 1
Пьеса № 4 *D dur*



«Проводниками» прикреплённости менуэтных «па», фигур лендлера или контрданса к той или иной ситуации и отображения в музыкальном тексте сборника являются этикетные формулы

или иные пластические знаки. Они становятся своего рода «ключевыми интонациями» (термин Л.Н. Шаймухаметовой)⁸ и носят образный характер, поскольку в основе их семантизации лежит принцип уподобления реально исполняемым «па» и классическим жестам [9]. Сформированные в практике бытового музицирования семантические фигуры затем переходили в инструментальную музыку, поэтому вполне закономерным представляется присутствие в «Нотных тетрадах» менуэтов, лендлеров, полонезов, контрдансов разнообразных по ритмопластической структуре, но сохраняющих инвариантные черты.

Бытовая, концертная и инструктивная музыка формировала общее, достаточно широкое композиторское и исполнительское пространство в эпоху В.А. Моцарта. В этом смысле роль танцев в «Нотных тетрадах» заключалась не только в знакомстве начинающего музыканта с широко бытующими в то время пластическими фигурами, но и закреплении в слуховом опыте различных интонационных представлений. Одновременно через их освоение происходило обучение исполнительским и композиторским навыкам. При этом изучение «интонационного словаря эпохи» явилось прекрасной базой для формирования общей музыкальности начинающего исполнителя-клавириста прошлого. В этой связи современное эстетическое воспитание, особенно актуальное на начальном этапе музыкального образования, должно также осуществляться благодаря знанию интонационного тезауруса эпохи и активному использованию его смысловых структур в слуховой и исполнительской практике. «Расшифровка» уртекста учит самостоятельному (без редакторских указаний) «выстраиванию» примарного для каждого танца темпа, динамики и артикуляции [9].

В прошлом одной из самых распространённых форм общения было ансамблевое музицирование. Композиторы

эпохи барокко создавали произведения, в которых априори содержалась возможность для многократного переизложения и вариативного исполнения их различным количеством участников и разнообразным по тембровому «наполнению» исполнительским составом. В этом смысле уникальными и в то же время универсальными стали сочинения, предназначенные для клавира. Они обнаруживают отображённые в тексте признаки ансамблевого музицирования. В их роли в клавирных «тетрадах» выступает интонационная лексика распространённых в то время инструментов. Важную роль играют также организующие и адаптирующие её в клавирном уртексте универсальные смысловые структуры. Л.Н. Шаймухаметовой было замечено, что «в клавирном тексте танцевальных пьес наряду с изображением танца (а иной раз и вместо него) присутствуют признаки неклавирной природы — „игры в ансамбле и оркестре“» [9, с. 157]. При этом в тексте запечатлеваются сцены музицирования, участниками которых являются исполнители на разнообразных инструментах. А «двухстрочник — редуцированная клавирная запись — сохраняет признаки *quasi*-партитуры и воплощает акустические образы различных инструментов: сольных и звучащих в ансамбле» [там же].

В клавирном уртексте «Нотных тетрадей» выявляются признаки акустических образов инструментов, организованных по принципу партитуры⁹. Так, в Менуэте № 35 *F dur* в свёрнутой ансамблевой партитуре видны акустические образы трёх инструментов (пример № 2). На верхней строке изображены сходные по тесситуре и лексике (с участием группетто и трелей) партии двух скрипок или двух флейт (возможно, их дуэта), взаимозаменяемых в старинной музыке. Сопровождающий басовый инструмент запечатлён на нижней строке текста. Названное сочетание голосов-партий — два и один — характерно для трио-сонаты. Приём *divisi* —

распределение сольной партии между двумя инструментами (партии излагались на двух строках партитуры) — был достаточно распространённым в ансамблевом музицировании. В клавирном двухстрочнике *quasi*-партии двух инструментов записаны на одном верхнем нотном острове. Нижний аккомпанирующий голос по диапазону и тембровой палитре соответствует виоле да гамба. Эффект *quasi*-ансамблевого звучания галантного танца рождается посредством *quasi*-трио состава с соответствующими тембровыми аллюзиями и интонационной лексикой менуэта.

Пример № 2
Менуэт № 35 *F dur*



Диалогические структуры создают эффект свёрнутой в клавирном двухстрочнике ансамблевой партитуры, открытой для дальнейшего развёртывания. Такая практика преобразования клавирного

текста, известная со времён барокко, лежала в основе многочисленных обработок и переложений. Она предполагала возможность создания новых его версий посредством развёртывания двухстрочного музыкального текста в *quasi*-партитуру. В этой связи пьесы сборника могли служить основой для обучения юного музыканта начальным приёмам и методам работы композитора-импровизатора с текстовыми моделями.

В «Нотных тетрадах» Моцарта и его сестры как образце инструктивных сочинений XVIII века содержатся креативные возможности для обучения современных юных музыкантов взаимодействию с уртекстом. Отсутствие редакторских включений приучает к самостоятельному выбору стратегии при создании исполнительского «сценария». Отправной точкой является семантический анализ: выявление границ лексики, определение этимологии и круга значений, логики её смысловой организации в уртексте. Приёмы вариантного «прочтения» уртекста, изложенные в многочисленных трудах и изданиях Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова, дают возможность юному исполнителю обрести комплекс навыков работы над текстом по заданной модели-инварианту¹⁰. Навыки преобразования уртекста позволяют приблизиться к заложенным в самом инструктивном сочинении «Нотных тетрадей» Моцарта и его сестры ситуациям свободного музицирования, утраченного в современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ему предшествовало издание одноимённого сборника в 1982 году (Базель, Лондон, Нью-Йорк, Прага).

² В дальнейшем принимается сокращение «Нотные тетради». Название изданий Леопольда Моцарта в дословном переводе с немецкого — «Нотные книги» — звучит несколько громоздко. Вероятно, в этой

связи вместо слова «книга» в издательскую традицию перевода этого и аналогичных опусов И.С. Баха в России вошёл вариант заголовка «Тетради». Кроме того, существует близкий названному жанр детского фортепианного альбома, который стал своеобразным атрибутом XX века. В нём, как и в «Нотной тетради», нашли отражение



высказывания особого камерного, задушевно-доверительного тона.

³ Заметим, что предположительно он был создан, когда музыкантам было 3 и 8 лет соответственно. К тому времени юные дарования проявили себя как опытные исполнители, концертирующие в Мюнхене, Вене, Линце. Их выступления собирали полные залы. Слушатели были в восторге от маленьких, но искусных музыкантов.

⁴ Здесь и далее все ссылки на вербальные компоненты даны в переводе автора статьи.

⁵ Так, две фотографии [14, с. 20] представляют титульные листы посвящения, соответственно, Анне Марии Моцарт (1759) и Вольфгангу Моцарту (1764), написанные рукой Леопольда Моцарта.

⁶ Фотографии [14, с. 21, 22] сделаны с рукописи пьес № 20 (Клавирштюк *C dur*, автограф Вольфганга Амадея Моцарта) и № 46 (автограф Леопольда Моцарта) из подлинника «Нотной тетради» соответственно или пьесы № 13 [14, с. 23] с авторской рукописи из подлинника «Лондонских этюдов». Они помогают включиться юному исполнителю в процесс творческого диалога с её создателем.

⁷ Вместе с тем существует мнение, что понятие «уртекст» является условным, поскольку «оно обозначает отнюдь не сам

авторский текст, но печатное издание, опирающееся на авторский текст».

При этом «публикация адекватно передаёт авторский нотный текст, но в типографской нотной графике» [7, с. 122].

⁸ Разнообразные обозначения относительно устойчивых и узнаваемых интонационно-лексических оборотов с закреплёнными значениями были адаптированы к музыкальной педагогике в категории «ключевые интонации» текста.

⁹ Признаки ансамблевого инструментального состава, выраженные посредством различных смысловых структур, рассматриваются М.А. Гареевой в 19 менюэтах «Нотных тетрадей».

Работа иллюстрирует использование различных приёмов творческого преобразования текста в процессе развёртывания «клавирной схемы» в «ансамблевую партитуру» [11].

¹⁰ С концепцией и разработками, а также креативными формами работы с музыкальным текстом можно познакомиться на сайтах Лаборатории музыкальной семантики (ufaart.ru/.../laboratoriya-muzyikalnoj-...), журнала «Проблемы музыкальной науки» (journalpmn.com/) и других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И.В. Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 93–97.
2. Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Собр. соч. в 7 тт. Т. 1. СПб.: Композитор, 2007. 750 с.
3. Казанцева Л.П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и образование: Материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 25-летию Красноярской гос. академии музыки и театра. 14–16 декабря 2003 г. Красноярск, 2004. С. 49–57.
4. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
5. Коробова А.Г. О старинной танцевальной музыке и возможностях её изучения в детской музыкальной школе // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 145–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
6. Кузнецова Н.М. Семантика музыкального диалога в пьесах Анны Магдалены Бах // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. С. 39–57.
7. Милка А.П. Занимательная Бахиана. Вып. 1: Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. Ред. А.П. Милка, Т.В. Шабалина. Изд. 2-е. СПб.: Композитор. 2001. 208 с.
8. Мешкова А.С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 32–39.
9. Шаймухаметова Л.Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев

в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

10. Шаймухаметова Л.Н., Бабарыкина С.В. Креативная работа с текстом в классе фортепиано: учебно-методическое пособие для обучения профессионалов и хобби-музыкантов. Германия: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 80 с.

11. Gareyeva M.A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 1, pp. 57–67.

12. Küstler K. Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit. K. Küstler. Laaber-Verlag, 2001. 263 s.

13. Mozart W.A. Die Notenbücher der GeschwisterMozart [Noten]. Herausgegeben von Wolfgang Plath. Basel; London; New York; Praga: Bärenreiter Kassel, 2005. 171 s.

14. Rampe S. Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch. Bärenreiter, 1995. 2. Aufl. 2006. 85 s.

15. Rummenhöller P. Die musikalische Vorklassik: Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik. Kassel: Bärenreiter, 1983. 196 s.

16. Shaymukhametova L.N. The migrating intonational Formula as a Phenomenon of musical thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

17. Официальный сайт Лаборатории музыкальной семантики:
<http://ufaart.ru/sveden/struct/laboratoriya-muzyikalnoj-semantiki/>

Об авторах:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки; научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

Кирсанова Ольга Юрьевна, выпускница кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0003-1039-3955, chipa-2001@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I.V. Rol' instrumental'noy leksiki v formirovanii klavirnogo teksta barokko [Alexeyeva I.V. The Role of Instrumental Vocabulary in the Formation of Baroque Clavier Text]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2012. No. 1, pp. 93–97.

2. Druskin M.S. *Klavirnyaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov* [Keyboard Music from Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany in 16th–18th centuries]. *Sobr. soch. V 7 tt. T. 1* [Collected works in 7 vol. Vol. 1]. St Petersburg: Kompozitor, 2007. T. 1. 750 p.

3. Kazantseva L.P. Zagolovok kak slovesnyy atribut muzykal'nogo teksta [Title as a Verbal Attribute of Musical Text]. *Nauka i obrazovanie: Materialy Vseros. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 25-letiyu Krasnoyarskoy gos. akademii muzyki i teatra. 14–16 dekabrya 2003 g.* [Science and Education: Materials of the All-Russia Scientific Practical Conf., Dedicated to 25th Anniversary of the Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater. December 14–16, 2003]. Krasnoyarsk, 2004, pp. 49–57.

4. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Ch. III: Poetika i stilistika* [Classic Style in Music of the 18th — beginning of the 19th century. P. III: Poetics and Style]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.



5. Korobova A.G. O starinnoy tantseval'noy muzyke i vozmozhnostyakh ee izucheniya v detskoj muzykal'noy shkole [About Historical Dance Music and the Possibilities of Studying it in Children's Music Schools]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. № 1, pp. 145–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
6. Kuznetsova N.M. Semantika muzykal'nogo dialoga v p'esakh Anny Magdaleny Bakh [The Semantics of Musical Dialogue in the Plays of Anna Magdalena Bach]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [Musical Text and Performer: Compilation of Articles]. Ed. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratoriya muzykal'noy semantiki, 2004, pp. 39–57.
7. Milka A.P. *Zanimatel'naya Bakhiana. Vyp. 1: Ob Ioganne Sebast'yane, Anne Magdalene i nekotorykh zanyatnykh nedorazumeniyakh* [Interesting Bahiana. Issue 1: About Johann Sebastian, Anna Magdalena and Some Amusing Misunderstandings]. Ed. by A.P. Milka, T.V. Shabalina. 2nd edition. St. Petersburg: Kompozitor. 2001. 208 p.
8. Meshkova A.S. Mezhdu proizvedeniem i improvizatsiyey: o forme sushchestvovaniya muzyki na peresechenii kul'turnykh traditsiy [Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. № 2, pp. 32–39. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.
9. Shaymukhametova L.N. Polifonicheskie proizvedeniya v forme starinnykh tantsev v usloviyakh ansamblevogo muzitsirovaniya [Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. № 1, pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
10. Shaymukhametova L.N., Babarykina S.V. *Kreativnaya rabota s tekstem v klasse fortepiano: uchebno-metodicheskoe posobie dlya obucheniya professionalov i khobbi-muzykantov* [Creative Work with Text in the Class of Piano: an Teaching Manual for Professionals and Hobby Musicians]. Germany: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 80 p.
11. Gareyeva M.A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.
12. Küstler K. *Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit*. K. Küstler. Laaber-Verlag, 2001. 263 s.
13. Mozart W.A. *Die Notenbücher der Geschwister Mozart* [Noten]. Herausgegeben von Wolfgang Plath. Basel; London; New York; Praga: Bärenreiter Kassel, 2005. 171 s.
14. Rampe S. *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*. Ein Handbuch. Bärenreiter, 1995. 2. Aufl. 2006. 85 s.
15. Rummenhöller P. *Die musikalische Vorklassik: Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*. Kassel: Bärenreiter, 1983. 196 s.
16. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
17. Official site of Laboratory of Musical Semantics:
<http://ufaart.ru/sveden/struct/laboratoriya-muzyikalnoj-semantiki/>

About the authors:

Irina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Music Theory Department, Research Assistant of the Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

Olga Yu. Kirsanova, Graduated from the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0003-1039-3955, chipa-2001@mail.ru





ISSN 2658-4824

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.102-115

А. И. ДЕМЧЕНКО*Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова**г. Саратов, Россия**ORCID: 0000-0003-4544-4791**alexdem43@mail.ru***ALEXANDER I. DEMCHENKO***Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia**ORCID: 0000-0003-4544-4791**alexdem43@mail.ru***Семантика
революционной образности**

Становление революционной образности в творчестве российских композиторов XX века оказалось длительным. Решающий этап приходится на 1950-е годы и связан прежде всего с творчеством Шостаковича. Среди основных критериев революционной семантики в статье выделяются: прямые или опосредованные связи с фольклором Революции и Гражданской войны; действенность и драматизм, что предполагает воссоздание высокого напряжения жизненных преодолений, обрисовку конфликтных противоборств; строгость, мужественность и суровость тона, подчёркнутая гражданственность высказывания, боевой наступательный дух. Разновидности этого комплекса рассматриваются по принципу парных контрастов: маршевый — вихревой, песенный — инструментальный, потенциальный — кинетический. При этом подчёркивается, что маршевость во всевозможных её преломлениях, открытая или завуалированная, всегда остаётся основой революционной образности. Присущая ей диалектичность особенно показательно раскрывается в сопряжении таких, казалось бы, несовместимых образных характеристик, как гневная настроенность и дух лучезарности. В системе рассматриваемой семантики они предстают взаимодополняющими сущностями, образующими органичное единство.

**The Semantics
of Revolutionary Imagery**

The formation of revolutionary imagery in the works of 20th century Russian composers turned out to be a lengthy process. Its decisive stage coincides with the 1950s and is primarily connected with the musical legacy of Dmitri Shostakovich. Among the main criteria of revolutionary semantics, the following are highlighted in the article: the direct or indirect connections with the folklore of the Revolution and the Civil War; efficacy and drama, which presumes the recreation of the high tension of life experience, outlining of confrontations of life; the audacity, virility and sternness of tone, a highlighted civic consciousness of utterance, a martial, assertive spirit. The varieties of the examined complex are viewed according the principles of paired contrasts: the march-like vs. the swirling, the songlike vs. the instrumental, the potential vs. the kinetic. At the same time, it is emphasized that the attribute of the march in all of its possible interpretations, open or concealed, always remains the foundation of revolutionary imagery. The dialectic quality inherent to it always becomes unfolded in conjugacy with such seemingly incompatible pictorial characteristic features as being tuned at an irate mood and the spirit of radiance. Within the system of the examined semantics, they appear as mutually complimentary essences forming an organic whole.

Ключевые слова:

музыка России XX века, революционная образность, Дм. Шостакович, фольклор Революции и Гражданской войны.

Keywords:

20th century Russian music, revolutionary imagery, Dmitri Shostakovich, the folklore of the Revolution, the folklore of the Civil War.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Семантика революционной образности // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 102–115.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.102-115.

В разработке темы Революции отечественные композиторы XX века в ряде случаев добивались создания такой музыкальной образности, которая без поэтического текста и литературной программы способна ассоциироваться в восприятии с воплощением соответствующих событий начала прошлого столетия. Ядро такой выразительности сложилось в революционных песнях, и для профессионального творчества оно всегда служило определяющим семантическим ориентиром. Для начальных этапов становления самыми яркими вехами были следующие: 1900-е годы — песня Н. Лысенко «Вечный революционер», 1910-е — финал симфонии-кантаты С. Людкевича «Кавказ».

В 1920-е годы на первых порах делались попытки раскрыть происходящие события посредством аллюзии. Таковы, к примеру, функция мелодии «Марсельезы» в хоре А. Кастальского «Русь» или использование тем «Карманьолы» и «*Ca ira*» для обрисовки революционных празднеств в финале Шестой симфонии Н. Мясковского.

В симфонических концепциях нередко встречалась тенденция к запечатлению образов Революции в символической плоскости. Так, в I и особенно во II части той же Шестой симфонии Мясковского Революция воспринимается как стихия неукротимого, всепоглощающего, но очистительного урагана, а в оркестровом разделе Второй симфонии Д. Шостаковича она рождается словно бы

из космического хаоса как обновляющее и проясняющее начало.

Однако при всей интенсивности обращения композиторов к данной тематике, революционная образность долгое время не складывалась как стилистика, ясно отличающаяся от других видов музыкальной выразительности. Отдельные опыты оставались скорее пробами пера, интуитивными поисками.

В целом, в музыке о Революции главенствовали общедраматические формы, то есть такой тип музыкальной стилистики, посредством которой могут быть воплощены всевозможные конфликтные ситуации и которая не несёт в себе конкретных примет социального противоборства первых десятилетий XX века.

Подлинное становление революционной образности началось для отечественной музыки в 1950-е годы. В числе факторов, способствовавших её успешному формированию, следует назвать проявившийся в этот период чрезвычайно высокий интерес к образам Революции, развёртывание самым широким фронтом смелых, инициативных поисков, стремление к реализации свободных и многообразных художественных замыслов, связанных с художественным воссозданием событий начала XX столетия.

В общей траектории формирования рассматриваемого жанрово-стилевого слоя хорошо различаются три последовательные фазы. Фундаментальные основы революционной образности были заложены в 1950-е годы усилиями компо-

зителей старшего и среднего поколений. Родоначальником революционно-пролетарской стилистики выступил Д. Шостакович (в эволюции от Десяти хоровых поэм и кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» к Одиннадцатой и Двенадцатой симфониям), другие важнейшие стилевые модели выдвинули в своих ораториях Г. Свиридов и В. Салманов.

1960-е годы стали временем расширения и углубления трактовки рассматриваемого комплекса, раздвижения его состава и выразительности, в частности посредством включения в его разработку новейших систем музыкальной технологии. Художественный поиск на этом этапе продолжили, в основном, представители следующего композиторского поколения. На 1970–1980-е годы приходится фаза утверждения и закрепления стилевых норм, выработанных за предшествующие десятилетия. В целом для этих лет характерна стабилизация ясно очерченных, чётко дифференцированных, семантически откристиализовавшихся форм революционной образности.

Уже на первом этапе развития этого жанрово-стилевого слоя в кругу складывающихся критериев определилась сумма тех предварительных условий, вне которых реализация революционной образности немыслима. Первое из них — действенность и драматизм, что предполагает воссоздание высокого напряжения жизненных преодолений, обрисовку конфликтного противоборства с предельной остротой и динамизмом.

Разумеется, речь идёт не о том, чтобы в повествованиях о Революции всё было «насквозь» действенно-драматическим. Возможны, а в крупных сочинениях почти неизбежны, лирические отступления, личностные медитации, гимнические славления, отстранения в жанрово-бытовую сферу.

Но всеми этими проявлениями не может затеняться и подменяться главное для драматической эпопеи начала XX столетия. Поскольку Революция — это преж-

де всего сфера активных действий, то и в произведениях, ей посвящённых, должно господствовать действенно-драматическое начало. Редкие исключения допустимы только в случае постановки специфических художественных задач.

Главенство действенности, драматизма, конфликтности — важнейшее, необходимое, однако недостаточное условие для возникновения революционной образности. Действенно-драматическую основу дополняют такие качества, как строгость, мужественность и суровость тона, подчёркнутая гражданственность высказывания, боевой наступательный дух. Картины социальной борьбы должны воссоздаваться во всей жёсткости и бескомпромиссности, при этом необходимо ощущение того, что главный герой происходящего — активно действующие массы.

Категория Революции не согласуется с понятиями обыденности, ординарности, прозаичности — отсюда как само собой разумеющееся вытекают черты романтической приподнятости, повышенной экспрессии, героической настроенности, открытой патетики, то есть всего того, что характеризует высокий подъём человеческих сил.

Наконец, в неразрывном диалектическом сопряжении с современной направленностью музыкального стиля должна неизменно присутствовать особая «дымка времени», ощущение легендарного колорита, исторической дистанции, временной отстранённости — ощущение, которое сообщает обрисовке революционной действительности столь желательную конкретно-историческую осязаемость и достоверность.

Историческая заслуга «первооткрытия» революционной образности принадлежит Д. Шостаковичу. В некоторых из «Десяти хоровых поэм» (1951) он вплотную приближается к этому семантическому слою (более всего — в призывно-ораторском пафосе I, III, VIII и IX частей).

В среднем разделе кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), призванном напомнить о революционном прошлом, композитор добивается уже вполне отчётливого выявления революционной образности: героика и активно-действенное возбуждение массовых преодолений, боевая наступательность стремительных маршевых ритмов и при всей суровой сосредоточенности, при всём патетическом строе — лучезарная устремлённость тона.

Наконец, во II части Десятой симфонии (1953) в материале чисто инструментального и к тому же непрограммного произведения Шостакович в ярко изобразительной, плакатно-театральной манере с впечатляющей наглядностью рисует картину баррикадных баталлий.

Делается это на основе теперь уже вполне сформировавшейся по стилистике революционной образности, которую композитор затем упрочил и многосторонне разработал в ряде последующих сочинений, особенно в Одиннадцатой симфонии (1957), ставшей кульминацией развёртывания революционной тематики в его творчестве.

Мимо опыта Шостаковича не прошёл, по существу, никто из отечественных авторов, обращавшихся впоследствии к образам давней эпохи, и ответы его революционной звукописи в той или иной степени коснулись большинства подобных произведений.

Важнейшей заслугой Шостаковича является то, что ему первому удалось отыскать наиболее приемлемые пути во взаимоотношениях современного музыкального творчества с боевым рабочим фольклором. Дело в том, что выдвинутый некоторыми композиторами в первой половине 1950-х годов метод пассивного цитирования не обеспечил хоть сколько-нибудь примечательных результатов. Сказанное касается даже лучших из фольклорных партитур — таких, к примеру, как симфоническая поэма Б. Шехтера «Слушай!» или «Увертюра-

фантазия на темы революционных песен» В. Рубина.

С другой стороны, как это ни парадоксально, оказалось, что использование соответствующих мелодий отнюдь не даёт гарантии выхода к революционной стилистике. Так, во Второй симфонии Ю. Александрова приведены напевы песен «Море в ярости стонало» и «Здравствуй, свободы вольное слово», но это не позволило музыке подняться над уровнем общедраматических форм.

Или, скажем, во II части Четвёртой симфонии Б. Кожевникова основной тематизм связан с начальной фразой песни «Смело, товарищи, в ногу», трансформированной, правда, в плоскость бодрого и радостного молодёжного марша, по настроенности своей созидательного, но никак не конфликтно-драматического плана, хотя в программном заголовке данной части заявлено: «Призыв к восстанию. Баррикады».

Шостакович выступил основателем метода инициативного цитирования, причём осуществляемого в условиях такого общемузыкального контекста, который вполне удовлетворял бы современным представлениям о грандиозных социальных столкновениях.

Этот метод базируется на свободном переинтонировании фольклорных прототипов, подразумевая своего рода авторизацию. Даже при сохранении основных контуров известных напевов происходило их активное преобразование, чаще всего в целях всемерной динамизации.

Суть инициативного подхода состоит в том, что используются, как правило, только наиболее выразительные, «ударные» фрагменты фольклорных мелодий, которые заключают в себе интонационно-смысловое ядро образа, и в ходе разработки этих тематических элементов композитор обращается с ними, как с собственными.

В качестве хрестоматийного образца подобного метода можно напомнить



экспозиционное изложение тематизма, связанного с мелодией «Варшавянки» из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (ц. 140). Цитируется, по существу, только первая фраза песни, и из неё исключается какая бы то ни было распевность, контуры предельно заострены (произнесение восьмыми и шестнадцатыми при метрической единице в четверть, авторская ремарка *marcatissimo*).

Подобным образом модифицированная фраза повторяется дважды, затем к ней присоединяется сильно трансформированная вторая фраза песни, втянутая в общий склад ритмического движения и усиленная призывностью заключительных реплик-сигналов — то есть демонстрируется полная свобода в развёртывании темы, ничуть не стесняемая исключительным авторитетом одной из лучших песен Революции.

Сурово-экспансивный склад, подчёркнутый чеканно-отрывистой артикуляцией, дополняется общей аскетичностью звучания верхнего (мелодического) фактурного слоя с его опорой на терпкость большесекундовых, квартовых и квинтовых созвучий. Автономной выразительностью наделена нижняя (басовая) линия. В гулкой экспансивной поступи низких струнных запечатлелась мощная, сосредоточенно-монолитная, целеустремлённая и «дисциплинированная» энергия преодоления. В этом смысле обращают на себя внимание неуклонно вздымающиеся «захваты» новых и новых высот (*sib-sol*, *do-sol*, *reb-sol* и т. д.).

Сопряжение фактурных рельефов отражает не просто движение маршево-напористого революционного потока, но создаёт ощущение конфликтности происходящего. Возникает оно во многом благодаря разноладовости (натуральный минор верхнего слоя и локрийское наклонение нижней линии), которая отчасти предопределяет и линейное переченье: в первой и второй фразах *do + sol-sib*, *reb + sol*, а в третьей фразе *sib + sol-la*, *do + sol-re*, *reb + sol-sib*, *la + sol-sib*, *reb + sol-re*...

Конечной целью метода инициативного цитирования становится, как видим, максимальная динамизация фольклорного материала, что находится в полном соответствии с природой и требованиями воссоздаваемых действенно-конфликтных процессов. Используемые для этого различные приёмы чрезвычайно деятельной напряжённо-драматической разработки складываются в особый тип симфонизма, ток которого непременно пронизывает любое из значительных произведений о Революции. Причём данная особенность не зависит от того, к какому жанру принадлежит то или иное произведение.

В качестве конкретного пояснения можно привести оперу Г. Ставонина «Олеко Дундич», где цитируемый напев «Варшавянки» (он становится здесь лейтмотивом революционных свершений) звучит всегда только в хоровой фактуре. Уже в экспозиционном изложении (сцена 3 из 1-й картины) в мелодии с исключительной рельефностью подчёркнуты динамизм и устремлённость, столь свойственные пролетарской песне.

Осуществляется это посредством целого ряда используемых приёмов:

- предельное ускорение темпа, когда в стремительном потоке коллективное пение начинает походить на призывное скандирование;

- ритмическое заострение путём всемерного внедрения пунктирности;

- непрерывное, оригинально выполненное модуляционное скольжение внутри напева (*f-e-f-e*);

- и наконец, при выходе в параллельный мажор наложением на основную линию запева песни «Смело, товарищи, в ногу» (такое контрапунктическое сочетание двух ярких революционных символов даёт особый эффект воздействия).

Путь инициативного цитирования не был единственным, а к середине 1960-х годов он перестал быть и преобладающим. На ведущие позиции со временем выдвинулся иной метод — творчество по

законам революционного фольклора, то есть создание новых, чисто композиторских образцов в духе и стилистике боевой пролетарской песенности, без утраты семантики жанра.

И вновь следует отметить роль Д. Шостаковича, который в следующем своём произведении о Революции — Двенадцатой симфонии — воспользовался только одной фразой, процитированной из мелодии «Смело, товарищи, в ногу», в остальном опираясь на собственный авторский материал (особенно ярко образность такого типа представлена в тематизме главной партии I части).

По характеру отношений с фольклорными архетипами во вновь создаваемых мелодиях можно отметить две разновидности.

В первой (своего рода переходной от метода инициативного цитирования) ещё ощутимы хотя бы отдалённые, но всё же непосредственные связи с конкретными образцами пролетарской песенности (допустим, тематизм II части симфонии-оратории А. Спадавеккиа «Ленин — сердце земли» несомненно отталкивается от интонаций «Варшавянки»).

Во второй разновидности, не обнаруживающей подобных связей, возможны, в свою очередь, два по-своему противоположных варианта:

— с одной стороны, стремление выявить самую суть, костяк, «соль» типичнейшей ритмоинтонационности пролетарской песни, представленной вублимированной, плакатно выпуклой форме (одна из тем IV части симфонических картин Г. Фрида «Заре навстречу», ц. 62);

— с другой стороны, максимальное обогащение образа, привнесение в него существенно новых качеств, насыщение его ярко индивидуальными штрихами (обе темы Симфонического антракта из оперы С. Слонимского «Виринея»).

В любом своём преломлении метод свободного творчества по законам революционного фольклора определился для

современной музыки как наиболее плодотворный и перспективный.

Революционно-пролетарская песенность стала основой, питательной почвой рассматриваемого жанрово-стилевого слоя. Однако в его разработке композиторы продвигались не только путём прямых, непосредственных связей с фольклором. Большое, художественно существенное русло революционной образности возникло и в значительно более косвенных, опосредованных отношениях с рабочей песенностью.

Именно такая непосредственность или, напротив, опосредованность связей с фольклором во многом определяет целый ряд последовательных различий внутри данного типа образности, на основе которых можно выделить следующие пары контрастов: песенный — инструментальный, маршевый — вихревой, потенциальный — кинетический.

Если обратиться к первой из отмеченных пар, то легко убедиться, что песенный вид, как правило, связан с пролетарским фольклором прочно, прямо, открыто и характеризуется большей распевностью, известной простотой певочного материала, строфичностью формы (в числе наиболее отчётливых образцов можно назвать Песню рабочих из 1-й и 3-й картин оперы В. Мурадели «Октябрь»).

Тематизму инструментального типа присущи жёсткость и заострённость ритмоинтонационных очертаний, усложнённость всех компонентов музыкального языка, активное тяготение к чисто разработочным приёмам развёртывания.

Так, в музыке эпизода штурма Зимнего из III части кантаты Б. Кравченко «Октябрьский ветер» (с ц. 46), как это постоянно бывает, разработочность уже в рамках экспозиционного изложения становится не только формообразующим, но и собственно темообразующим принципом, поскольку всё здесь основано на многоповторной фиксации (в различных



ладогармонических, фактурных и динамических условиях) краткой фразы-ядра, представленной в двух вариантах — в облике энергичного, вращательно-раскручивающегося, стремительно взмывающего вверх мотива (т. 1–4) и в виде напряжённо-призывной, почти пронзительной в своей сигнальности реплики (с т. 5).

Между отмеченными крайними, явно контрастными вариантами (открыто песенный — и подчёркнуто инструментальный) располагаются всевозможные промежуточные модели, в различных пропорциях синтезирующие черты обоих типов.

При этом, естественно, чаще встречаются случаи, когда в песенную основу широко внедряется инструментальное начало (во всех своих проявлениях — от артикуляции до столь свойственного ему повышенного динамизма), в результате чего песенная структура трансформируется настолько, что становится адаптированной к практически любой форме симфонического развития.

Следующая пара «антитез» революционной образности опирается на противостояние маршевого и вихревого видов.

Маршевый тип движения ведёт своё прямое происхождение от боевого рабочего фольклора и выражается (при достаточном разнообразии внутренних вариаций) в твёрдой, динамичной, «отчеканивающе-печатающей» поступи основной фактурной массы (прежде всего её басовой линии) и в активно разработанной пунктирной ритмике мелодических голосов, нередко с дробным, стремительно-напористым рисунком.

Любопытно, что в соответствии с общей тенденцией к обогащению и детализации средств выразительности, наряду с открытой маршевостью, в музыке о Революции примерно с середины 1960-х годов стали появляться образцы и более тонко преломлённой маршевости, в которой «шаговый» ритм воспроизводится опосредованно, скорее, в отдельных штрихах.

В качестве одного из подтверждений можно привести оркестровую тему III части кантаты И. Цветкова «Дорогой отцов» (ц. 2), в которой сильная доля вуальруется в 4 тактах из 8, а ненаполненными «шаговостью» остаются 17 метрических биений из 29.

С постепенным развитием инструментальной стихии в революционно-пролетарской образности на всё более видное место выдвигался вихревой вид. В данном обозначении подчёркивается то, что темпоритмической особенностью вихревого вида является не чеканный маршевый шаг, а различные типы вихреобразного движения.

Ведущая разновидность подобной образности представляет собой стремительный ритмический поток тарантелльного типа с триольным кружением по типу «волчка» (одну из вариаций такого вращательного бурления даёт начальная тема I части кантаты Д. Тихомирова «Главная улица»).

Другая разновидность опирается на пунктирную ритмику, поданную в непрерывном, безостановочном движении и чрезвычайно быстром темпе. Широкую опору на трактованную таким образом пунктирность встречаем в целом ряде эпизодов вокально-симфонической фрески Е. Гохман «Баррикады» (первый из них — с ц. 21).

Меньшее распространение получила третья разновидность вихревой образности, связанная с токкатными формами. Образцом подобного моторно-пассажного бега можно считать тематизм партии двух роялей и ударных в V части «Патетической поэмы» А. Петрова.

Отмеченные варианты разновидностей (триольная, пунктирная и токкатная) не изолированы одна от другой и нередко выступают в различных сочетаниях. К примеру, смешанный тип вихревой образности в основном тематизме I части Двенадцатой симфонии Д. Шостаковича возникает в результате соединения резко подчёркнутых пунктирных

ритмов, стремительных токкатных движений и бурных тират.

Следует признать, что при всей образно-характерной автономности и специфичности вихревого вида в его «подпочве» лежит та же маршевость, незримо пронизывающая музыкальную ткань чаще всего движением баса (пусть и «шагающего» порой в чрезвычайно стремительном темпе).

Следовательно, маршевость во всевозможных преломлениях, в различных темпоритмических вариантах, открытая или завуалированная, всегда остаётся основой, лейтжанром революционной образности. Трудно переоценить значение этого поистине краеугольного камня для рассматриваемой семантики.

Именно революционная маршевость с её динамичной, отчеканивающей поступью является главным фактором, передающим черты подчёркнутой собранности, подтянутости и целеустремлённости, — фактором, возводящим стихийно-массовое на уровень коллективистски-дисциплинированного, порождающим в конечном счёте то ощущение организованности, которое было столь присуще пролетариату и не покидало его даже в катастрофических ситуациях, способных вызвать панику, разброд, хаос в других социальных группах.

Характерна в этом смысле суровая, «насуспенная» решимость маршевой поступи рабочего класса в Письме пятом из кантаты Л. Балая «Россия пишет Ильичу», сюжет которого связан с ранением Ленина.

Здесь же уместно заметить, что усилению ощущения организованности в определённой степени служит и характернейший для революционной образности фактурный приём мелодического развёртывания цепочками параллельных терций.

Причём данная тенденция направлена чаще всего не к терцовости вообще, а к движению малыми терциями, и в этой наиболее тесной, сжатой, уплотнённой

интервалике любопытным образом отражается подчёркнуто коллективистская природа пролетарских действий, тяготение к предельной собранности, монолитности (одно из многочисленных проявлений подобной направленности представлено в вокально-симфонической фреске Е. Гохман «Баррикады», ц. 26).

Именно в силу организованности социально-массового потока революционная образность с наибольшей концентрированностью и целеустремлённостью передаёт энергию конфликтно-драматических преодолений. Но в самой этой энергии отчётливо различаются два контрастных проявления, которые выше уже были условно обозначены как потенциальный и кинетический.

В своём потенциальном роде такая энергия обыкновенно представлена в двух основных разновидностях.

Первая из них носит призывно-агитационный характер, выражает себя в открыто публицистической настроенности с соответствующими патетико-декламационными оборотами, с музыкальным воссозданием стихии энергичных ораторских жестов, возбуждённых кличей и возгласов, и часто опирается на сигнальную интонационность вообще и фанфарную в частности.

Вполне типично подобная атмосфера запечатлена в упоминавшейся уже теме из IV части симфонических картин Г. Фрида «Заре навстречу» (ц. 62): мелодический рельеф наполнен активными бросками вверх вначале на октаву, а затем и на дециму, призывность подчёркнута настойчивыми повторами однотипной фразы, в которой почти осязаемо прослушивается клич «*Вставайте! Вставайте!*», во всём осязаемом запале, наступательный тон, мятежная страстность.

Вторая разновидность потенциальной энергии проявляет себя во всякого рода шествиях, через ритмы которых передаётся собирание революционных сил или радостная поступь победившего народа,



но чаще всего — наступательное движение восставших масс, их устремлённость к решительным действиям.

Очень характерно этот могучий напор организованной пролетарской энергии, её готовность, собранность и решимость воссозданы в хоре «Смелей, друзья» из цикла А. Ленского «1905 год», где в суровых маршево-гимнических звучаниях подъёмно-лучезарного склада выражен горячий энтузиазм, активное стремление вперёд, навстречу социальным битвам.

Две отмеченные разновидности потенциальной энергии имеют между собой немало общих стилевых черт, недаром их признаки часто и совершенно свободно соединяются в различных сочетаниях.

Скажем, в лейттеме призыва из оперы В. Успенского «Интервенция» (исходное появление в 1-й картине, ц. 27) в полной мере выявлено агитационное начало (в открыто ораторском строе мелодики с интенсивнейшей отработкой интонации кварты), и одновременно в музыке с наименьшей силой воплощён дух наступательного шествия — в чеканных пунктирных ритмах верхних голосов, в напористо-экспансивном движении баса, в общем характере уверенной, смелой и решительной поступи.

В некотором отдалении от основной линии потенциальной энергии стоят особые образы, связанные с обрисовкой состояний затаённости, насторожённых ожиданий, своего рода напряжённых взглядываний-вслушиваний в тишину неведомого. Такое безмолвие почти всегда оборачивается впоследствии драматическими взрывами, вспышками бурной конфликтности.

Если потенциальный вид революционной образности базируется, как правило, на песенной и маршевой разновидностях, то кинетический вид всей своей природой предрасположен прежде всего к инструментальному и вихревому типам движения. Только с их помощью удаётся в полной мере воплотить пафос

могучих всенародных преодолений, пламенное бушевание революционной битвы, предельное напряжение бескомпромиссного социального противоборства.

Эта энергия открытой, непосредственной конфликтности раскрывается через соответствующий комплекс выразительных средств:

— обострённый, лихорадочно-возбуждённый ритмоинтонационный строй с попетками декламационно-речевого или сигнального склада;

— мобильность ладогармонической стороны, непрерывно модулирующий тональный план, тяготение ко всякого рода альтерационным трансформациям;

— подчёркнуто динамичная фактура, облик которой определяется, с одной стороны, повышенной импульсивностью, а с другой — обнажённой фиксацией ключевых оборотов и тяготением к форсированным по акцентности остигнутым ритмам;

— широкое использование приёмов батальной звукописи, первостепенное место при этом отводится ударным инструментам (глухие «залпы» низких ударных, строчащие «очереди» малых барабанов и т. п.);

— драматургия в целом складывается из ряда нарастающих волн с неуклонными регистровыми, фактурными и динамическими нагнетаниями, со всё большим обострением драматизма, что, вместе взятое, продвигает звуковой поток к решающей кульминации.

Подобные «сцены борьбы» создавались на всём протяжении развития историко-революционной музыки. Среди наиболее ярких примеров — финал симфонии-кантаты С. Людкевича «Кавказ» (1913), I часть Шестой симфонии Н. Мясковского (1923), VI часть «Кантаты к XX-летию Октября» С. Прокофьева (1936), финал Одиннадцатой симфонии (1957) и I часть Двенадцатой (1961) Д. Шостаковича, VIII часть оратории А. Лемана «Атланты» (1966), кульминационные разделы оперы М. Карминского «Десять

дней» (1970), вокально-симфоническая фреска Е. Гохман «Баррикады» (1977).

Одним из самых впечатляющих воплощений кинетически раскрывающей себя энергии революционного движения является II часть Десятой симфонии Д. Шостаковича. Для краткости ограничимся рассмотрением экспозиционного проведения основной темы.

Её важнейшим компонентом становится фактурная ткань, с самого начала поражающая необычайной возбужденностью и стремительностью темпоритма (половинная = 116, при том что счётной единицей на самом деле является четверть, представленная преимущественно движением восьмых и шестнадцатых).

В ритмической организации подчёркнуты исключительная собранность, сосредоточенность и наступательный динамизм звукового потока. В частности этот динамизм связан с акцентуацией слабой доли, в результате чего дополнительно усиливается интенсивность энергетического пучка.

Предрасположенность к развитию, мобильности, экспансии заложена и в самой тоникальности с её постоянной опорой на сурово и драматично звучащий тонический секстаккорд *b moll*. Самый существенный элемент фактуры — краткий трёхзвучный «мотив преодоления».

Каждая из трёх звуковых линий его наступательно-«стреляющей» аккордики (цепочка *b-c-A*) вносит в общую энергию преодоления свою грань: нижний голос (на ступенях мелодического минора *fa-sol[♯]-la[♯]*) — особую напористость, чрезвычайную настойчивость; средний (в объёме тонической терции *sib-do-reb*) — сумрачно-драматическую экспрессию; верхний (с пониженной квинтой лада *reb-mib-mi[♯] = fab*) — предельную, почти болезненную напряжённость.

Характер данного мотива определяет его в роли активнейшего стимула для развёртывания социального конфликта, в функции динамичнейшего импульса, который обостряет накал происходяще-

го и непрерывно подталкивает действие вперёд. Мелодическая линия темы поддерживает и развивает напряжённейший динамизм фактурной ткани.

Её движение выстроено по принципу раскручивающейся пружины: вначале — вращательное расшатывание устоев (на протяжении 14 тактов мелодия постепенно завоёвывает новые и новые «плацдармы» — III, IV, IV[♯], V) и этим как бы накопление взрывчатой энергии, затем (с ц. 72) — резкая вспышка активности, выраженная в стремительном взлёте от *solb* второй октавы к *solb* четвёртой, а после завершающей «раскачки» — последний бросок-достижение «высшей» тоники *sib* четвёртой октавы.

Это целеустремлённое и напряжённейшее преодолевающее восхождение в масштабах трёхоктавного диапазона находит отражение и в ладоинтонационной сфере (неуклонное «разматывание» звукового пучка с альтерационным варьированием ступеней *mib-mi[♯], solb-sol[♯], lab-la[♯]*), а его вихревой, «шквальный» дух воплощается в пронзительных тембрах «свистящих» *Fiati*, причём звучащая в конце периода (ц. 73) острая и сухая дробь малого барабана вносит открыто батальный оттенок, напоминая в своей яркой изобразительности «треск пулемётов».

В итоге рождается картина революционного штурма, основанного на массово-коллективном порыве высочайшей активности и пронизанного несравненным пафосом ниспровержения.

Возвращаясь к общим наблюдениям, необходимо отметить следующее: потенциальный и кинетический виды революционной образности так или иначе связаны между собой, поэтому естественно, что всё пространство от сугубо потенциальных состояний до радикально кинетических заполнено всякого рода промежуточными разновидностями.

Многие из средств выразительности, характерные для потенциальной энергии, в результате общей активизации и особенно благодаря усилению черт пози-



тивной экспансивности приобретают кинетическое качество. Ещё важнее то, что в рамках развёрнутого повествования эти два вида революционной образности оказываются одинаково необходимыми, в равной степени взаимодополняющими.

Хрестоматийный пример такого переплетения даёт финал Одиннадцатой симфонии Шостаковича и в частности его начальный раздел. Цитируемая здесь первая фраза мелодии «Беснуйтесь, тираны» интонируется монолитным унисоном открыто звучащей меди с предельной остротой и чеканностью и с мощной акцентуацией синкопированных окончаний. Исключительная концентрация этих средств позволяет с театральной зримостью передать пламенный пафос публицистического обращения, категоричность призывных повелений, словно бы указующих путь революционному энтузиазму.

И каждый раз (впервые с ц. 122) они вызывают как непреложную необходимость бурное пунктирно-вихревое движение оркестровых масс, полное взрывчатости и атакующего динамизма, пронизанное духом бескомпромиссности и героического самоотречения. Так взаимодействие ключевой лейтфразы с последующими вспышками чрезвычайной активности отражает «потенциально-кинетическую» диалектику: призыв — действие.

Пожалуй, с наибольшей яркостью диалектичность, присущая революционной образности, раскрывается в сопряжении таких, казалось бы, несовместимых образных характеристик, как гневная настроенность и дух лучезарности, которые в системе рассматриваемой семантики предстают (при внешней парадоксальности) не взаимоисключающими, а взаимодополняющими сущностями, образующими органичное единство.

Достоверное, правдивое воссоздание революционной стихии неотделимо от выражения настроений народного гнева, социальной ненависти, «святой злобы».

Иначе и не может быть, поскольку революционная действенность — это высшее выражение социального протеста, а восстание — неизбежное насилие над насилием: можно напомнить ленинский тезис «Революция есть война» [5, с. 212].

Поэтому гневная настроенность является важнейшей гранью общего тонуса революционной образности, раскрываясь в таких качествах, как предельная суровость, «насупленность», сумрачность колорита, характер открытого и действенного возмущения, негодования, переходящего в предельных своих проявлениях в яростное ожесточение и даже в неистовство непримиримой борьбы.

В сумме выразительных средств, формирующих дух гневной настроенности, едва ли не самым примечательным является ладообразование. Его характерный облик прежде всего определяется стремлением ко всякого рода минорным ладам с понижением различных ступеней (II, IV, V и один из важнейших индикаторов революционной образности — VIII^b). В предельном выражении эта тенденция ведёт к уменьшённым ладам типа «тон — полутон» или «полутон — тон».

Уменьшённые лады настолько активны, что нередко вытесняют привычные созвучия и в тонической функции, закрепляя тоникальность, основанную на уменьшённых трезвучиях и септаккордах. Наконец, общее тяготение к уменьшённой ладовости воздействует даже на ход модуляционных процессов, которые чаще всего протекают по линии малотерцового восхождения в кругу минорных тональностей. Одно из законченных выражений такого ладотонального движения встречаем в «Баррикадах» Е. Гохман, где в оркестровом эпизоде ц. 30 возникает цепочка *c-es-fis-a-c-es*.

Разумеется, искомый эффект подобные ладообразования дают в условиях интонационного контекста, восходящего к маршевой пролетарской песенности. Тот же контекст определяет «революционные» очертания и всех других параме-

тров, в том числе главного из них, связанного со стихией конфликтной энергии.

При всей активности настроений гнева, протеста, негодования, при исключительной силе напряжения социального противоборства, революционной образности неизменно сопутствует дух лучезарности, определяемый неодолимым устремлением в грядущее, непоколебимой верой в неизбежную победу социальной справедливости. Эта яркая действительно-оптимистическая краска нередко присутствует как бы в глубинах бурлящих остродраматических процессов, подспудно освещая их.

Так, во II части Десятой симфонии Шостаковича линия светлых утверждений вырастает, как из зерна, от вершинного *A dur* в «мотиве преодолений» и постоянно высвечивает пафос борьбы многократным включением мажорной субдоминанты, а также колорированием цепочек других мажорных трезвучий (к примеру, в зоне ц. 77 последование *Es–F–Ges*, затем *As–B–Cis–Des–D–C–D–Es*, а перед ц. 79 хроматическое восхождение мажорных квартсектаккордов в объёме полной октавы).

Чаще всего вспышки лучезарности возникают на гребнях-кульминациях потока конфликтно-драматических преодолений. Очень показательны в этом отношении два аналогичных эпизода из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (ц. 134–135 и 136–137), где напряжение яростных действований в ходе колоссального нарастания, сопровождаемого предельным, почти кричащим пафосом, прорывается к огненной, восторженно клопочущей, гимнически-апофеозной краске *F dur*.

Прямой контакт высокого накала суровых битв Революции с ощущениями радостной лучезарности породил и в этой сфере специфическое ладообразование в виде доминантового лада с VIII^b. Фрагмент из I части кантаты Ю. Корнакова «Песни об Ильиче» (ц. 4) даёт отчётливое представление об исключительном

натяжении энергии преодоления (с кульминацией в неистовом четырёхкратном достижении аккорда-вершины *la+fa+lab*), выступающей в неразрывном сочленении со светоносной победностью (замыкание исходных и завершающих пунктов трезвучием *A dur*).

Наряду с рассмотренным типом образности, восходящим к боевому рабочему фольклору, развивались и такие, которые опирались на иную жанрово-интонационную почву. Один из них был обращён к обрисовке мятежно-бунтарских настроений. Его важнейшие особенности определяются выдвиганием на передний план мотивов вызова и сопротивления, раскрытием образов вольницы, акцентом на стихийности.

Прочнее всего облик данной образной сферы связывается в сознании с традицией крестьянских восстаний. И вполне естественно, что её жанровой основой является размашистая молодецкая песня, представляющая в активной модернизации (II, IV и IX части кантаты А. Репникова «Песни русских рабочих, 4-я картина оперы А. Холминова «Анна Снегина»).

С мятежно-бунтарской образностью перекликаются метафорические модели, апеллирующие к ассоциациям с теми явлениями природы, которые созвучны представлению о революционной стихии (ветер, буря, гроза, шторм).

Большое распространение получил мотив вьюги. Его разработка вызвала к жизни целую систему картинно-образительных средств: нижний слой фактуры опирается на колыхание грузных фигураций и бурление всевозможных *tremoli*, её верхний пласт соткан из вихревых пассажей, многозвучных тират-форшлагов и интенсивнейшей вибрации трелей. И при всей массивности звуковой поток отличается «взмывающей» направленностью (за счёт устремлённых вверх зигзагообразных линий и призывных кличей-провозглашений).

В целом, атмосфера отмечена суровым, даже сумрачно-угрюмым колоритом

(вследствие преимущественно хроматического интонирования и опоры на тритоновость). Различные варианты этого комплекса находим в серии интерпретаций блоковской поэмы «Двенадцать» (оратория В. Салманова, балет Б. Тищенко и др.).

Важный семантико-стилевой слой связан с отображением событий Гражданской войны. Фольклорными прототипами служили различные песенные жанры того времени (от походной до частушки), но особое предпочтение отдавалось кавалерийской песне, которая стала в полном смысле лейтжанром данной образности и получила два основных темпоритмических выражения:

— ритм «скачки», порождающий ощущение стремительного полёта, напористого динамизма, удали (V часть хорового цикла Б. Кравченко «Оды Революции»);

— размеренное движение «трусцой», тяготеющее к характеру повествования, раздумья, воспоминания.

В любом случае в качестве основы сохраняется остигатный пульс, часто дополняемый сурово-просветлённой дорийской окраской.

Особенностью данного типа образности является господство песенных принципов на всех уровнях — от ритмоинтонационной лексики до способов драматургического развёртывания. Этим объясняется исключительная приверженность к «песенным» жанрам (оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А. Николаева, «Песнь о Первой Конной» Г. Портнова, «На Гражданской на войне» А. Флярковского).

Опора на сложившуюся, широко разветвлённую семантическую систему позволяет в необходимых случаях добиваться чёткой хронологической и си-

туационной дифференциации в художественном моделировании событий, относящихся к различным этапам революционной истории.

К примеру, интонационная драматургия оперы С. Слонимского «Виридея» определяется эволюцией от мятежно-бунтарской образности (концентрируется в первом антракте, символизируя Февральскую революцию) к твёрдой маршевой поступи организованных масс (кульминирует в последнем антракте, олицетворяя Октябрьскую революцию).

В вокальном цикле М. Кусс «Огненные годы» семантические ориентиры меняются вместе с движением повествования во времени: I часть (Первая русская революция) — преломление традиций пролетарских похоронных гимнов, II (Октябрь) — сурово-победный пафос боевых революционных напевов, III (1919-й) — собранно-тревожная маршевость, идущая от песенности Гражданской войны...

Произведения, связанные с рассмотренными типами образности, составляют ядро историко-революционной музыки, выявляя своеобразное, неповторимо-специфическое в её облике, а революционная образность как таковая — одно из самых серьёзных эстетико-стилевых приобретений музыки о Революции и, безусловно, высшая форма музыкально-художественного отображения драматических событий начала XX века.

Как политическая история нашей страны и мира в целом не имеет права отрешиваться от реалий трёх русских революций и Гражданской войны, так и наследники художественной истории не могут игнорировать столь уникальный опыт отечественного искусства прошлого столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А.И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 450 с.
2. Демченко А.И. Летопись слома времён // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 3. С. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.



3. Демченко А.И. Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки, 2016, № 1. С. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
4. Кулапина О.И. Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 2. С. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013.
5. Ленин В. План петербургского сражения. ПСС, т. 9. М., Политиздат, 1960. С. 212–262.
6. Холопова В.Н. Семантическая глубина и фактор художественности в «Концерте-элегии памяти Славы Ростроповича» Е. Фирсовой // Проблемы музыкальной науки, 2016, № 3. С. 122–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.122-130.
7. Kazantseva L.P. Tonality: the Semantic Aspect // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 4. С. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.
8. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 1. С. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Demchenko A.I. *Ilyuzii i allyuzii. Mifopoetika muzyki o Revolyutsii* [Illusions and Allusions. Mythopoetics of Music about the Revolution]. Moscow: Kompozitor, 2017. 450 p.
2. Demchenko A.I. Letopis' sloma vremen (Pyataya i Shestaya simfonii N.Ya. Myaskovskogo) [Chronicle of the Destruction of the Time Period (Nikolai Myaskovsky's Fifth and Sixth Symphony)]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.
3. Demchenko A.I. Skif-neofit nachala XX veka [The Scythian Neophyte of the Early 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
4. Kulapina O.I. Problemnye voprosy sovremennoy muzykovedcheskoy terminologii [The Problem Questions of Contemporary Musicological Terminology]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017, No. 2, pp. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013.
5. Lenin V. Plan peterburgskogo srazheniya [Plan of the St. Petersburg Battle]. *Polnoe sobranie sochineniy, t. 9* [Complete Works, vol. 9]. Moscow, Politizdat, 1960, p. 212–262.
6. Kholopova V.N. Semanticheskaya glubina i faktor khudozhestvennosti v «Kontserte-elegii pamyati Slavy Rostropovicha» E. Firsovoy [Semantic Depth and the Factor of Artistry in the Concert-Elegy in Memory of Slava Rostropovich by Elena Firsova]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 3, pp. 122–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.122-130.
7. Kazantseva L.P. Tonality: the Semantic Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.
8. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017, No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru





ISSN 2658-4824

UDC 78.1

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.116-124

OLEKSANDR O. PEREPELYTSIA*Odessa National A.V. Nezhdanova
Music Academy**Odessa, Ukraine*

ORCID: 0000-0001-5206-205X

*o.perepl@gmail.com***А. А. ПЕРЕПЕЛИЦА***Одесская национальная музыкальная
академия имени А.В. Неждановой**г. Одесса, Украина*

ORCID: 0000-0001-5206-205X

*o.perepl@gmail.com***The Performance Gesture
as a Theatrical Reflection
of New Contexts of Genre
and Style in Contemporary
Piano Music***

The article deals with the expressive role of gestures in the art of piano performance in relation to both classical and contemporary music. According to theoretical analysis, it is demonstrated that the issue of the performance gesture in contemporary music, in connection with the theatricalization of performance, as well as due to the fact that performance in many cases acquires the features of visual play-acting, stands out from the overall issue of artistry.

The general provisions of the artistic gesture in contemporary piano music are complemented by multiple positions related to the art of playing the clusters, strings, pedals, using sound gestures, as well as theatricalization of the performed musical material.

The article provides a detailed description of the categories of gestures adopted in the practice of modern music. They are: gestures related to performance of clusters; interspersed with verbal sounds in the process of playing

**Исполнительский жест как
театрализованное отражение
новых жанрово-стилевых
контекстов в современной
фортепианной музыке****

В статье рассматривается выразительная роль жестов в искусстве фортепианного исполнительства в отношении как классической, так и современной музыки. На основании теоретического анализа показано, что проблема исполнительского жеста в связи с театрализацией исполнения, приобретением им черт перформанса, выделилась из общей проблемы артистизма. Общие положения искусства жеста в современной фортепианной музыке дополняются ещё множеством позиций, связанных с искусством извлечения кластеров, игрой на струнах, педалях, со звуковыми жестами, с театрализацией исполняемого.

Даётся подробное описание категорий жестов, принятых в современной музыкальной практике: относящиеся к извлечению кластеров, связанные с вкраплением словесных звуков в процесс фортепианного исполнительства (так называемые вербально-звуковые

* The present article is the translation of an article originally published in Ukrainian: Olsksandr Perepelitsya. Zhestikulyatsiya pianista yak zasib vykonas'koy vyrazovosti [The Pianist's Gesture as a Means of Contemporary Expression] // Lvivs'ko-Ryashivs'ki naukovi zoshyty [Lviv-Ryashiv Scholarly Works]. 1st Issue. Lvov-Ryashiv. Lviv National Ivan Franko University, 2013. pp. 170–181. Translated by Anton Rovner.

** Данная публикация — перевод статьи, вышедшей на украинском языке: Олександр Перепелиця. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості // Львівсько-Ряшівські наукові зошити. 1-й номер. Львів-Ряшів, Львівській національний університет ім. Івана Франка, 2013. С. 170–181.

the piano, the so-called verbal and sound gestures; related with playing on the strings by using fingers, sticks or other items; associated with playing pedals; theatricalized gestures.

In conclusion: the expansion of the boundaries of musical language, and the emergence of performances and theatricalized compositions in performance practice has led to the expansion of the thesaurus of performance gestures' and of its informative functions. In contemporary music gesture has become a bearer of meaning and forms one of the strata providing meaning to composition.

Keywords:

the pianist's gesticulation; the conductor's gesticulation; sound (cluster, voice, percussive effects in the strings) and non-sound (theatricalized) gestures; new music; the art of performance.

жесты), с игрой на педалях, на струнах с помощью пальцев, палочек или других предметов, а также театрализованные жесты.

Делается вывод о том, что расширение границ музыкального языка, появление в практике исполнения перформансов, театрализованных произведений привело к расширению тезауруса исполнительских жестов и его содержательных функций. В современной музыке жест становится носителем смысла и составляет один из смыслообразующих слоёв произведения.

Ключевые слова:

пианистический жест, дирижерский жест, звуковые (кластер, голос, ударные эффекты на струнах) и не звуковые (театральные) жесты; новая музыка; исполнительское искусство.

For citation/Для цитирования:

Perepelytsia O.O. The Performance Gesture as a Theatrical Reflection of New Genre and Style Contexts in Contemporary Piano Music. ICONI. 2019. No. 1, pp. 116–124.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.116-124.

The subject of performance gesture in piano performance has not been sufficiently studied. In the practice and pedagogy of piano performance the problem of performance gesture remains concealed in the overall issue of artistry. At the same time, we must acknowledge that in contemporary music the issue of performance gesture disaffiliates from the overall category, in connection with endowing performance with theatrical elements, and requires special study.

Usually, the power of the pianist's impact on the audience is ascribed to the presence of certain special "forces", certain traits of the psyche the possession of which is not granted to every single musician. There exists the widespread conviction that the pianist creates an impact on the audience by the force of infusion, a "magnetic force", certain fluids, etc. While not refuting the possibility of the performer's psychic influence on the audience, it must be acknowledged that

there also exists the additional art of gesture, poses, mimicry, willful message, etc. without which it is not possible to perform in public.

It must be said that pianists are in a privileged position in comparison with all the other instruments. The piano essentially imitates the orchestra.

Performance on the piano requires the mastery of an extensive circle of patterns of motion which are generalized under the general appellation of technique. One of the most important preconditions of acquisition and development of technique is a free possession of one's body. Heinrich Neuhaus said: "in piano playing there exist the same elements as in any game, and that a good ping-pong or tennis player may teach a pianist a thing or two by his dexterity" [9, p. 148].

Nonetheless, the majority of piano methodologies do not pay a sufficient amount of attention to the art of gesture, with the exception of the winged words of

the great virtuosi, for example, the utterance of Franz Liszt: “The hands must hover over the keyboard more than crawl on it” [9, p. 148]. It is considered that the gesture is the expression of the inner content of the music, and that it would manifest itself in full measure on the condition of the freedom of the pianist’s full control over his body and freedom of expression. In all likelihood, to a certain degree this is how it is, but it is hard to imagine that the performer would not think about gestures and would not especially prepare them during his practice.

The art of gesture plays a very important role in piano performance. The principal rule for gesture is that the entire body, as well as the hands must be free, the pianist must make use of the natural heaviness of his or her hand to achieve the necessary tactile contact upon the requisite to use the weight of the entire body. The movements of the body, legs and hands may be of the most diverse kind — and must arise in the gradation from almost an immobile pose to an almost extreme exaltation — the main thing is that everything would be artistically justified and the motions would arise from out of the content of the performed music. However, all of this still turns out to be insufficient in performance of contemporary music.

The general conditions of the art of gesture in contemporary music are also supplemented by a multitude of positions connected with the art of performance of clusters, playing on the strings, pedals, sound gestures and theatricalization of the performed music [1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14].

Gertrud Meyer-Dankmann’s book [14] examines a number of gestures used in contemporary music. Gestures in contemporary music are structured landmarks.

Thus, Gertrud Meyer-Dankmann begins her study of gestures accepted in contemporary piano music with performance of clusters. She distinguishes six types of clusters.

I. The fixed cluster:

– clusters of diverse breadth and intervallic structure

– the finger cluster of major and minor seconds:



– the cluster with the palm of the hand: performed on the hand on white or black keys or simultaneously on white and black keys:



– the faustcluster (a cluster with a fist):
– the elbow cluster — performed by the entire arm from the tips of the fingers to the elbow:



The cluster may be either short or long in duration of sound in gradations from pianissimo to fortissimo.

II. The reduced (abridged) cluster:

1. a) the cluster is pressed by the entire hand — all the tones are pressed from the highest to the lowest, and gradually the notes are gradually released from the highest note to the lowest, or vice versa;

b) the clusters are pressed with two hands from the middle to the top, or from the highest note to the middle, or, on the other hand, the gradual pressure of the keys with two hands grows into a cluster:



2. The cluster-glissando. The cluster shifts along the keyboard as the result of the gliding motion of the hands, one of which glides along the white keys, and the other — along the black keys:

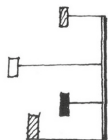


III. Superposition of a large quantity of short clusters.

Several small clusters are assembled into one large one, moreover, they are sustained

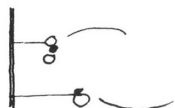


by pedals, and the difference in the sound must be evened out between the deep and the high clusters, possibly, through a hierarchy and/or various loudness:



IV. Filtration from the cluster:

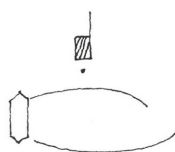
From the strike of a large cluster, the pianist must make it possible for only certain small sections to continue sounding, for example, the finger cluster — certain particular intervals, a separate sound, or even a chord:



V. The harmonic-cluster:

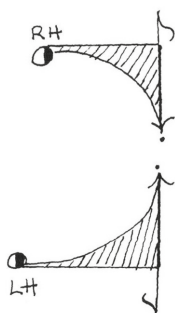
The hand presses on the cluster (or interval, a separate sound) mainly in the low position SILENTLY, while the other hand presses a separate sound, chord, etc. swiftly for a short duration.

The same strike may be on the upper part of the keyboard, only the silent cluster shortens, and only several sounds remain in its reverberation:



VI. The unfolded cluster.

A strike with clasped hands or elbow, and in such a position to unfold the motion in different sides:



Endowing Cluster Forms with Musical Features

The following graphical examples emphasize the motion of the strike or thrust. Beating with slaps of arms, fists, the sharp of the hand or elbow. All of this is not hooliganism, but differentiation of endowing cluster forms with musical features (Example 1).

Example 1
Gertrud Meyer-Dankmann:
"Vorsicht! Hacker und Schläger!"

VORSICHT! HACKER UND SCHLÄGER!

Sound gestures. Frequently composers insert sonar phrases or separate exclamations into the musical texture. Undoubtedly, these impregnations of conversation must be relegated to the category of gestures, particularly sound gestures. Their performance demands from the pianist almost an actor's artistry, in such a way it is necessary to control the voice and endow it with one or another intonation, force, capaciousness, etc. (Example 2).

The following form of gestures used by contemporary music is playing on the strings with the help of fingers, mallets or other objects. They may be indicated, following Gertrud Meyer-Dankmann, as gestures of tactile contact. Such gestures are used upon playing on the strings of a grand piano. In this sense several positions are used:

- playing on the strings upon a pressed right pedal, when with the edges of his fingers the pianist reaches the strings, deriving gentle, rustling sounds;

Example 2
Karmella Tsepkolenko “Strashilka”
 [“Spook Story”] from the cycle “Tonokol’ory”:

Andante misterioso ♩ = 63

– *playing on the strings with the use of the echo effect.* The right pedal is pressed several times sharply — the sound of the overtones remains from the touch of the dampers. Then with the pressed right pedal it is possible to knock on the body of the piano or throw objects on the strings, etc.;

– *playing on the strings with the use of mallets, threads, plucked nails, etc.* On the Tenth International Contemporary Music Festival “Two Days and Two Nights of New Music” (Odessa, April, 2006), Kiev composer Maksim Shorenkov demonstrated a very original composition called “Skvoz' sfery” [“Through the Spheres”] for piano and threads, in which he made use of threads of various lengths interspersed through the strings of the piano. Several threads were freely dangling, having been tied from one side to strings of an open grand piano, and from the other side to a string stretched over the stage. By pulling the strings, Maksim brought to light wondrously beautiful sounds, and periodically pressed his hands over the piano keys. The musician performed in the dark, illuminating himself and the construction made from a classical

instrument and adjunct materials by means of luminescent lamps radiating a thickly blue light (Photo 1);

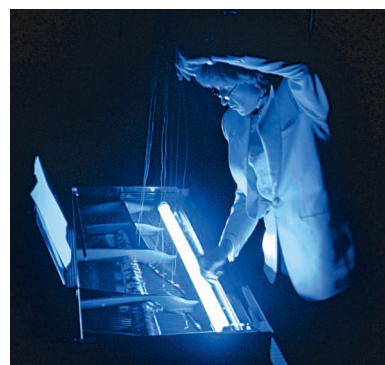


Photo 1. Maksim Shorenkov.
 Composition “Skvoz' sfery” [“Through the Spheres”] for piano and threads

– *playing on the pedals.* Traditionally the three pedals of the piano are used as auxiliary means of color: the right hand lifts up the dampers and lets the string overtones sound, while the left pedal shifts the keyboard, so that the hammer strikes only one string, the middle pedal leaves only one sound to continue. But there do

Example 3

Karmella Tsepkoenko "Vecherniy pasyans"
 ["Evening Solitaire"]:



occur examples when the pedals are used as specific percussive complexes: strikes by the right pedal create a din of the entire string section of the piano; moreover, the strikes on the pedals themselves create a specific effect resembling percussion instruments (Example 3).

– *theatricalized gestures*. These must include gestures used by the performer preparing a particular performance. At first, the term performance, which denote a form of *contemporary art* in which the composition is comprised by actions of an artist or a group in a particular venue and time pertained only to the visual arts.

A performance may include any situation which includes four basic elements: *time*, place, the artist's *body* and the attitude of the artist and the *audience members*. Subsequently, such traditional forms of artistic activity, such as *theater*, *dance*, music, circus performances, etc., began to be labelled as performance. However, in the context of contemporary art the term "performance" usually pertains to various forms of *avant-garde* or *conceptual art*, the heir to the tradition of the visual arts.

In music the word "performance" was first used in application to a musical composition by composer John Cage in 1952, when he performed his 4'33" (4 minutes and

33 seconds of silence) on stage. The poster and program of the concert bore the word "performance" on it.

In summary, it may be asserted that contemporary music broadly expanded the boundaries of performance gesture, forcing the performer to play literally with all the parts of the body. Performance gesture became a reflection of the new contexts incorporated into contemporary music. Strikes, shouts, harsh sounds, deafening noise, swift changes of feelings — all of these are expressions of living contexts contained in contemporary musical compositions.

According to composer Alexei Shmurak, in contemporary music the integration with the natural sound environment is expressed much less than, for instance, in classical music [13]. Rather contemporary music forms its own sound environment, ciphered by the contexts of contemporaneity, and withdraws into imaginary art, into pure art. The reverse process — that of the return to the context of the real world (Reich's "Clapping music," Lachenmann's incorporation of radio sounds, noises, etc.) does not as much bring music closer to reality, as it endows the reality reflected in music with fantastic attributes, similarly to the "rational ocean", described by Stanislav Lemm in "Solaris", which evoked images of

reality, relying on reason, the noosphere, and the contexts surrounding the human being. These images, with all their impressions of being objective reality, were also projections of the mind.

It may be considered a firmly established fact that contemporary music avoids established genre-related and stylistic constants and departs from stable elements of compositional form to the direction of mobile and mutable genres and forms. The contemporary composer of the new musical trends creates with each new musical composition a new genre, as well as a new form and a new style. Such diversity of genre and style brought to life a new musical language which appeals not only to traditional means of extraction of sound, but also to other musical effects. In the scores of virtually every contemporary composer it is possible to find a list of symbolic indications of performance instructions which the score abounds in.

These symbolic indications of performance instructions, basing themselves on the general principles of newspeak (use of sound clusters, non-traditional uses of the musical instruments — playing on the other side of the bridge on string instruments, on mouthpieces on wind instruments, etc.) display no less diversity in their particularities.

It may be said that, when writing a new musical work, the composer supplements the existent musical language. Thereby, the language of music transforms itself from an unfaltering, stable sphere into a stably altering sphere, fluctuating in dependence of various artistic contexts of the musical composition.

In its turn, the extension of the boundaries of the language of music, the desire to acquire new, unexpected meanings and effects leads to an expansion of the thesaurus of performance gestures. The gesture becomes not only the expression of the content, but a symbol of new content. From hence arises the deliberateness and theatricalization of the performance gesture. In some compositions the gesture becomes the bearer of meaning,

and the absence of performance gesture removes one of the sense-making strata of the musical composition, which leads to a loss of the compositions content-based structure.

Nothing of the sort exists in traditional, classical music. In the latter the performance gesture brings in the colorfulness of perception, but does not bear any sense-making significance. As such, herein lies the main distinction of the performance gesture in contemporary and classical music. Having taken on the sense-making role, the performance gesture has acquired traits of theatricality, prominence, signification.

The contemporary composer forms a particular gestural scenario for each concrete composition. The performance gesture is elaborated and rehearsed the same way the musical text of a composition is. In this regard the contemporary performer becomes akin to a conductor, who also works on a system of gestures in each concrete composition.

It must be remembered, as has been indicated above, in classical music the performance gesture forms the prerogative of impulsive, subconscious emotional energy, and the performer does not prepare a musical score of his or her gestures; these may change depending on his or her mood, and almost always are the manifestation of his or her artistry, and not of an especially thought-out program.

When speaking of performance gesture, we must also consider the fact that contemporary music has obtained another dimension, which previously had been inaccessible for classical music, — namely, the internet. Music becomes disseminated through social media, and often the listener may come into contact with the music one on one, without attending concerts. Thereby, frequently the perception of contemporary music becomes bereft of that collective intelligence which elevates each concrete listener in a “concert”, which develops the sense of taste and inculcates aesthetic ideals, but, on the other hand, the inquisitive listener may play back numerous



times the musical composition of his or her liking (either in entirety or in part) and, ultimately, shape the working stereotypes of perception of contemporary art. In

this sense performance gesture, being an inherent part of the performance, becomes the means for attraction, a peculiar “appeal” for the listener.

REFERENCES

1. Gontsov Yu. *Nekotorye osobennosti notatsii v muzyke XX stoletiya* [Some Peculiarities of Notation in 20th Century Music]. Rostov-on-Don: Foliant, 2005. 164 p.
2. Dubinets E.A. *Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal'noy notatsii* [The Signs of the Sounds: About Contemporary Musical Notation]. Kiev: GAMAYUN, 1999. 309 p.
3. Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Kohoutek C. Compositional Technique in 20th Century Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 367 p.
4. Mazikov A.A. *Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo v kul'trnom prostranstve postmodernizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Art of Piano Performance in the Cultural Space of Postmodernism. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2008. 151 p.
5. Minayev E.A. *Muzykal'no-informatsionnoe pole v evolyutsionnykh protsessakh iskusstva: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Musical-Informational Field in the Evolutionary Processes of Art. Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2000. 52 p.
6. Muzhchil V.S. *Osobennosti ispolneniya sovremennoy fortepiannoy muzyki i ee graficheskie simvol'y* [Peculiarities of Performance of Contemporary Piano Music and its Graphic Symbols]. *Muzychna osvita v Ukrainy: teoriya i praktyka: zbirka statey. Naukovyy visnyk Nats. muz. akademii im. P.I. Tchaikovskogo* [Musical Education in Ukraine: Theory and Practice: Collection of Articles. Scholarly Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Musical Academy]. 2003. Issue 29, pp. 219–243.
7. Musin I.A. *Yazyk dirizherskogo zhesta* [The Language of the Conductor's Gesture]. Moscow: Muzyka, 2006. 52 p.
8. Musin I.A. *Tekhnika dirizhirovaniya* [The Technique of Conducting]. Leningrad: Muzyka, 1967. 352 p.
9. Neigauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [Neuhaus H.G. About the Art of Piano Playing: Notes of a Pedagogue]. 4th Edition. Moscow: Muzyka, 1982. 300 p.
10. Rabinovich A. *Portrety pianistov* [Portraits of Pianists]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1962. 267 p.
11. Syrov V.N. *Zhizn' muzykal'nogo shedevra v izmenyayushchemsya mire. Dialog ili potreblenie* [The Life of the Musical Masterpiece in the Changing World. Dialogue or Consumership]. *Iskusstvo XX veka. Dialog epokh i pokoleniy* [20th Century Art. Dialogue of Epochs and Generations]. T. 2. Nizhny Novgorod: Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 1999, pp. 205–221.
12. Tarasti E. *Muzyka kak znak i kak protsess* [Music as a Sign and as a Process]. *Homo musicus. Almanakh muzykal'noy psikhologii* [Almanac of Musical Psychology]. Moscow, 1999, pp. 61–78.
13. Shmurak A. *Sreda sushchestvovaniya sovremennoy kompozitorskoy muzyki* [The Milieu of the Existence of Contemporary Composers' Music]. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=6454.0> (accessed February 17, 2019).
14. Meyer-Dankmann G. *Korper-Gesten Klange: Improvization, Interpretation und Komposition Neuer Musik am Klavier* [Body Gesture Sounds: Improvisation, Interpretation, and Composition of New Music for Piano]. Saarbrücken: Pfau, 1998. 167 s.

About the author:

Oleksandr O. Perepelytsia, Ph.D. (Arts), Faculty Member at the Department of Opera Training, Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy (65023, Odessa, Ukrain), **ORCID: 0000-0001-5206-205X**, o.perepl@gmail.com

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Гонцов Ю. Некоторые особенности нотации в музыке XX столетия. Ростов-на-Дону: «Фолиант», 2005. 164 с.
2. Дубинец Е.А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев: ГАМАЮН, 1999. 309 с.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
4. Мазиков А.А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 151 с.
5. Минаев Е.А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М.: 2000. 52 с.
6. Мужчиль В.С. Особенности исполнения современной фортепианной музыки и её графические символы // Музична освіта в Україні: теорія і практика : збірка статей / Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. К.: Національна музична академія ім. П.І. Чайковського, 2003. Вип. 29. С. 219–243.
7. Мусин И.А. Язык дирижёрского жеста. М.: Музыка, 2006. 52 с.
8. Мусин И.А. Техника дирижирования. Л.: Музыка, 1967. 352 с.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 4. М.: Музыка, 1982. 300 с.
10. Рабинович А. Портреты пианистов. М.: Советский композитор, 1962. 267 с.
11. Сыров В.Н. Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире. Диалог или потребление // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений. Т. 2. Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1999. С. 205–221.
12. Тарasti Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1999. С. 61–78.
13. Шмурак А. Среда существования современной композиторской музыки. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=6454.0> (Дата обращения 17.02.2019).
14. Meyer-Dankmann G. Korper-Gesten Klange: Improvization, Interpretation und Komposition Neuer Musik am Klavier [Body Gesture Sounds: Improvisation, Interpretation and Composition of New Music for Piano]. Saarbrücken: Pfau, 1998. 167 p.

Об авторе:

Перепелица Александр Александрович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры оперной подготовки, Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой (65023, г. Одесса, Украина),
ORCID: 0000-0001-5206-205X, o.perepl@gmail.com





ISSN 2658-4824

UDC 78.072.2

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.125-134

LYUBOV I. BUSHUYEVA*Chuvash State Institute
of Humanitarian Sciences**Cheboksary, Russia*

ORCID: 0000-0002-1132-7055

niclub7@gmail.com

Л. И. БУШУЕВА*Чувашский государственный
институт гуманитарных наук**г. Чебоксары, Россия*

ORCID: 0000-0002-1132-7055

niclub7@gmail.com

**Musicological Issues
in the Research Works
of Mikhail Kondratiev***

Musicologist Mikhail G. Kondratiev is known in the scholarly circles of Russia as the author of over five hundred publications, as well as a number of monographs. In his research of Chuvash folk music, he developed an original methodology and brought numerous categories into scholarly circulation of Chuvash and regional musicology, such as quantitative rhythm, aphoristic song plot line, musical dialects, polysyllabic form and the Volga-Urals musical civilization. The monographs and articles devoted to professional art examine the musical legacy of the Chuvash composers of various generations — from the founders to contemporaries, and elaborate on questions of style, genre, form, thematicism and musical language. Mikhail Kondratiev is not only an authoritative scholar, but also the creator of the academic school of Chuvash musicology. The author of the article presents the main problem range of his research, also touching upon pedagogical and social activities, along with the scholarly component.

**Проблемы музыковедения
в научно-исследовательских
работах М. Г. Кондратьева****

Музыковед Михаил Григорьевич Кондратьев известен в научных кругах России как автор свыше пятисот публикаций, в том числе ряда монографий. В его исследованиях чувашского музыкального фольклора разработана оригинальная методология, введены в научный оборот чувашского и регионального музыковедения такие категории, как квантитативная ритмика, афористическая песенная сюжетика, музыкальные диалекты, многослоговая форма, Волго-Уральская музыкальная цивилизация. В монографиях и статьях, посвящённых профессиональному искусству, им рассматривается творчество чувашских композиторов разных поколений — от основоположников до современных, разработаны вопросы стиля, жанра, формы, тематики, музыкального языка. Михаил Кондратьев является не только авторитетным учёным, но и создателем научной школы чувашского музыковедения. Автор статьи представляет основную проблематику его исследований, наряду с научной составляющей затрагивая также педагогическую и общественную деятельность.

* The article was published in Russian in the Russian journal for Academic Studies “Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship”. 2018. No. 4, pp. 8–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.008-015. Translated by Anton Rovner.

** Данная статья была опубликована на русском языке в российском научном журнале «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship», 2018. № 4. С. 8–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.008-015.

**Keywords:**

musicologist Mikhail Kondratiev, Chuvash musicology, regional ethnomusicology, the art of traditional and professional music, the Volga-Urals musical civilization.

Ключевые слова:

музыковед Михаил Кондратьев, чувашское музыковедение, региональное этномузыковедение, традиционное и профессиональное музыкальное искусство, Волго-Уральская музыкальная цивилизация.

For citation/Для цитирования:

Bushuyeva Lyubov I. Musicological Issues in the Research Works of Mikhail Kondratiev // ICONI. 2019. No. 1, pp. 125–134. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.125-134.

Over five hundred publications belong to scholar, pedagogue and public figure Mikhail Kondratiev, about twenty of them being monographs about the art of music. His academic activities are connected with his regular participations in international and Russian scholarly conferences in Cheboksary, Moscow, St. Petersburg, Tallinn, Yoshkar-Ola, Kazan, Izhevsk, Saransk, Astrakhan, Ufa, and Saratov and his lectures in the leading Russian conservatories. A member of the dissertation boards of the Kazan and Novosibirsk Conservatories, he has demonstrated himself as an expert in questions of the theory and history of the music of Chuvashia and the republics of the Volga-Urals region, and has acted as an opponent in numerous defenses of dissertations for degrees of Candidate of Arts and Doctor of Arts in Moscow, St. Petersburg, Novosibirsk, and Kazan. Kondratiev's works elaborate an edifice of scholarly concepts on which researchers of various regions of Russia and the countries of the near abroad rely upon.

His point of departure in scholarship has been musical folkloristics, which has revealed to him, primarily, in the field expeditions he had taken part through the localities of Chuvashia, Tataria, Bashkiria, and the Orenburg Region organized in the 1970s by the Chuvash State Institute for Humanitarian Sciences (previously — the Scholarly-Research Institute for Language, Literature, History and Economics). The

work on recording Chuvash songs, their subsequent deciphering, scrupulous analysis of recordings made by preceding folk music scholars, study and systematization, as well as scholarly summarizations and generalizations comprised the scholar's main forms of academic work from the 1970s to the 1990s. He compiled and prepared for publication such collections of folk songs as "Anatri chävashsen yurrisem" [24; 25] and "Anat yenchi chävashsen yurrisem" [26], which presented compilations of previously unpublished original dialect varieties of Chuvash folk music. Extremely abundant musical material, hundreds of examples of folk songs were elaborately analyzed by him with the goal of disclosing their structural and content-based laws, and the techniques of musical notation and transposition were also contemplated by him. With all the diversity of the manifestations of its constituent components, the Chuvash system of folk music and poetry has found elaboration in hundreds of articles, a number of monographs and dissertational research works.

The uncommon features of Chuvash musical literature, its distinctive character and originality were noted by researchers over a hundred years ago. This assertion as a sort of axiom has not been contested by anybody. However, neither have there been any attempts to determine the nature of the phenomenon, to disclose its essence. The scholar's reflections about the metro-



rhythmic system of Chuvash folk songs morphed first into separate articles, and then into the book “O ritme chuvashskoy narodnoy pesni: K probleme kvantitativnosti v narodnoy muzyke” [“Concerning the Rhythm of Chuvash Folk Song: Towards the Issue of Quantitativeness in Folk Music”] [13] and a dissertation for the degree of Candidate of Arts. An elegant and unexpected application of the conception of quantitativeness, — well-known in literature, — to the realm of musical thinking of a presently existing people made it possible not only to explain rhythmically complex figures of national art through the concepts and categories of the overall theory of rhythm, but it also placed the musical culture of the Chuvashes into the context of world culture on a par with the Ancient and Medieval poetical traditions of Asia and the Mediterranean region: India, Iran, Ancient Greece and Rome. The author was supported by the professors of the Leningrad State Nikolai Rimsky-Korsakov Conservatory, where in 1984 the defense of his dissertation for the degree of Candidate of arts took place, — his research advisor being Irina Vyzgo-Ivanova, and his opponents included prominent theoretician of folk art Izalia Zemtsovsky, and other specialists. Representatives of the Moscow musicological school were also responsive to his achievements: according to the most significant specialist in rhythm, Doctor of Arts, Professor of the Moscow Conservatory, Valentina Kholopova, “the proof of existence of a quantitative system not in the ‘Iliad’ and the ‘Odyssey’, ... but in 20th century culture ought to be evaluated as a ‘world discovery’” (cit. from: [19, p. 166]). Presently, as Elena Smirnova notes, the hypothesis once subject to incertitude by local musicians “about the given region as a zone of quantitativeness, uttered by Kondratiev during his research of the rhythm of the Chuvash folksong, with the establishment of quantitative norms in the Tatar musical-poetical tradition receives a convincing affirmation” [27, p. 432]. At the same time, the personal techniques of notation of folk tunes developed by the

scholar, supported as far back as the 1990s by the prominent Russian folklorist Eduard Alexeyev,¹ are in use everywhere, they are acknowledged and relied upon by the folklorists of the Volga-Urals region.²

For more than one decade Kondratiev systematically elaborated the issue of parallels existing between ethnic cultures, having turned his attention to the folk songs of the neighboring peoples of the Volga region — the Mari, the Udmurts, the Mordovians, the Tatars and the Bashkirs, also touching upon the ancient sources of the Bulgarians and Hungarians. His research approach, in the opinion of the well-known musicologist Grigoriy Golovinsky, his opponent during the defense of his dissertation for the degree of Doctor of Arts, which took place in 1995, combines “thoroughness of study... issues and discretion in conclusions” [6, p. 81]. The Chuvash folk system, thoroughly studied in historical evolution, presents a peculiar reference point in the disclosure of centripetal features inherent in various degrees to cultures, and the determination of their “specific density” in the overall regional system. The books devoted to it “O ritme chuvashskoy narodnoy pesni: K probleme kvantitativnosti v narodnoy muzyke” [“Concerning the Rhythm of Chuvash Folk Song: Towards the Issue of Quantitativeness in Folk Music”] [13], “Chuvashskaya savra yurā i yeyo tatarskie paralleli” [“The Chuvash Savra Yurā and its Tatar Parallels”] [18], “Chuvashskaya muzyka: ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya professionalizma” [“Chuvash Music: From Mythological Times to the Formation of Present-Day Professionalism”] [17] convincingly prove the deep structured quality of all the components comprising the system and the existence in it of a number of regional traits. In addition to their absolute scholarly merit, scholars see in these work a high spiritual meaning, “a great sensitizing significance,” and fascination [3, p. 83], turning to issues of issues of the non-musical variety: philosophical, moral-ethical, existential and ontological [2, p. 108].



Every one of the scholar's works is unique not even as much by the researched material, each time absolutely new and previously unstudied, as by his original progressive methodology of theoretic reconstruction, which leads the readers onto a universal level, into broad temporal spaces.³ In continuation of research of a rhythmical system of conceptions of the general cultural level the study of the phenomenon of the folk-song poetry of *yoavrayur* =, analogues of which exist in a number of Eastern cultures, first of all, the Tatar, and also in the world traditions of Persian, Japanese, Indian, and Korean poetical aphorisms.

The observations which disclose in the culture of the Chuvashes inimitably original features, which at the same time are also close to other peoples of the world, are well-known to the scholarly elites of Moscow, St. Petersburg, and the Volga-Urals region, they are frequently incorporated by colleagues from other republics, who see in them foundations for their own research.⁴ The significance of the given works is acknowledged in Kazan: "There is no doubt that M.G. Kondratiev is the most cited musical scholar in the region, one of the most cited (first of all, in the sphere of ethnomusicology) in the scope of our country" [4, p. 87].

For the first time in the field of regional folklore studies the scholar brought into scholarly use and substantiated the fundamental concepts of quantitative rhythm, aphoristic song subject matter, musical dialects, the South Chuvash mode, and multisyllabic form. The arrangement of this information and examination of it on a principally new level — as a single integral meta-culture, labeled as the Volga-Urals musical civilization by the example of the abstractions of present-day scholarship — all of this was carried out in his monograph "Chuvashskaya muzyka v zerkale paralleley" ["Chuvash Music in the Mirror of Parallels"] [16]. Among many texts written in line with contemporary folk music studies, the present research work positions music of the Chuvash

people and the entire region in general from a new angle in a weighty and demonstrable manner, presenting "the author as one of the brightest Russian musicologists in the realm of ethnomusicology, possessing his own deeply professional and scientifically original perspective on many questions."⁵

The folkloristic vector of Kondratiev's scholarly activities is endowed with an immense practical issuance. The remarkably estimable material of the anthologies of Chuvash folk songs compiled by him in the 1980s and 1990s, complemented by new books which came out already in the 21st century: a reprint of the pre-revolutionary collection of Chuvash folk songs compiled by Valentin Moshkov [20] and the manuscript legacy of the most talented of folklorist, who was repressed in the Soviet years, Timofey Paramonov "Chuvashskie narodnye pesni" ["Chuvash Folksongs"] [23], — all of this has served as a source for local composers and folklorists. The book "Sër savra yurä" ("A Hundred Verses") has not lost its significance, its second edition in three languages in remarkable polygraph printing, with profound multivalent illustrations by Stanislav Mikhailov-Yukhtar [28] presents in a worthy manner the national branch of aphoristic poetry. Kondratiev has also substantively influenced the movement for the dissemination of folk music: with his assistance in 1989 the Folk Music Department of the Cheboksary Feodor Pavlov Music College was established, a class for instruction of performance on the helmet-shaped *gusli kësle* at the Cheboksary Victor and Dora Khodyashevs Children' Music School No.4 was opened. For several decades he collaborated closely with the Ethnomusicology Department of the Kazan Conservatory, with the Republican Palace of Culture and Folk Art (previously — the Republican House of Folk Art, Cheboksary), routinely conducting lectures and practical seminars.

Nonetheless, Kondratiev is by no means a scholar devoted merely to one single subject, albeit such a boundless one as traditional

musical culture. For quite a long time he worked in one of the most complex genres of art studies: writing annual overviews of the musical events of Chuvashia. The activities of the “chronicler” of the musical culture of the republic has turned out to be remarkably beneficial, it has allowed the musicologist to be aware of everything occurring in artistic life, to know relevant knowledge from the leading musical organizations. As a member of the Composers’ Union of the USSR (from 1978) Kondratiev has taken part in discussion of new compositions at congresses, plenary sessions, and Days of Culture, where everybody waited for his professional evaluation of various musical events. His impressions have expressed themselves not only in scholarly reviews and research articles: his accumulated rich experience has been concentrated in a large number of critical journalistic works — reviews, memorandums, interviews and articles in newspapers and journals.

The professional art of music of Chuvashia in all of its main directions, — compositional oeuvres, the field of performance, the sphere of professional preparation, — along with folk music, has received extensive and thorough elaboration in his works.⁶ His extremely diverse works in terms of genre — from extensive monographs to articles, textbooks and booklets — have characterized the main genres of opus-music, the musical legacy of the masters, musical ensembles, and the history of educational institutions. There is not a single composer of Chuvashia who has not been influenced by Kondratiev and his research works. A large number of personalia articles deals with the representatives of the art of performance. A large number of surveying characterizations are devoted to topical issues of the national and the international, the general and the individual, history and contemporaneity, tendencies of development of Chuvash art in the broad musical-aesthetical context. Questions of style, genre, form, subject matter and musical language are touched upon; a thorough analysis of the oeuvres of

masters from various generations has made it possible for him to reveal traits typical for the national compositional school. The scholar has introduced numerous concepts related to style, which are crucial to understanding the music of the masters of the second half of the 20th century (“national-traditional”, “national-non-traditional” and “non-Chuvash”), differentiated according to their intonational sources [15].

While researching the musical culture of the Soviet period, the scholar reconstructs the genuine history of Chuvash music, basing himself on a historiographic foundation and on unique materials which became accessible after the “archival revolution” of the early 1990s. Many things are reinterpreted in already acquired knowledge and the existent “mythology”, and new approaches and evaluations have been found to the contradictions common during the Soviet period. The sphere of examined themes is broad, and it involves representatives of various professions of the Chuvash artistic intelligentsia: masters of literature, theater and the visual arts.

The large stratum of new documents which Kondratiev turned his attention to has lain at the basis of the trilogy of monographs devoted to the biographies and musical output of the first generation of Chuvash professional musicians: Feodor Pavlov [11], Stepan Maksimov [14], and Vassily Vorobiev [12]. The abundantly illustrated editions with large numbers of photograph documents and musical examples which came out in the prestigious series of the Chuvash publishing house “Zamechatel'nye lyudi Chuvashii” [“Remarkable People of Chuvashia”] illuminated massively the period of formation of national professional art and aroused grateful responses from throughout Russia and other countries (see: [7]). Upon the musicologist’s initiative for the first time a compilation of compositions of the outstanding Chuvash composer of the pre-war time Gennady Vorobiev has been published. A whole set of publications of monographic character compiled and

edited by the musicologist are devoted to the composers who asserted themselves during the second half of the 20th century Grigoriy Khirbyu, Filipp Lukin, Victor Khodyashev, Alexander Vassiliev. In them a large amount of materials is disclosed to the attentive reader, while the protagonists of the books, in the opinion of many specialists, present themselves in new light.⁷

The depth of perceptions of national art is solidified by books and booklets which demonstrate the main stages of appearance and development of the oldest musical organizations of the republic: the State Ensemble of Song and Dance, the Stepan Maksimov Children's Music School and the Feodor Pavlov Cheboksary Music College. The sections about the art of music in collective monographs on the history and culture of the Chuvash people, as well as hundreds of articles in encyclopedic editions, belong to the pen of the musicologist. Longstanding observations and facts brought together have allowed him to reevaluate and formulate anew a new integral periodization of the "general" history of Chuvash music. The early historical stages of development, the enlightening transformations of the late 19th century, and observations of the art of the Early Modern Period and Contemporary History have organically fit into it, having been reconstructed by the scholar through the depth of the centuries. Kondratiev's publications and public presentations have amazed his audiences each time by their erudition, the breadth of their culturological context and the originality of understanding of the stated themes. They include many references to the world art of the past and present, poetry and philosophy. He has frequently been invited as an authoritative art scholar to various events: artistic presentations and openings of exhibitions, wishing to hear professionally precise, capacious characterizations in the sphere of art culture. As part of his activities of promoting Chuvash art, Kondratiev frequently appears on the radio, television, in periodical press,

and in conferences devoted to questions of art and culture, where he demonstrates profound competence of understanding of problems, lucidity and argumentativeness of reasoning, enthusiasm and an extraordinary gift of a narrator.⁸ Genuine professionalism, impeccable logic, scholarly reasonableness and forethought of ideas have allowed him to hold and express in many questions his independent opinion, at times running counter to the official point of view.

Kondratiev's research work is successfully combined with pedagogical activities. For a long period of time he taught at the Cheboksary Feodor Pavlov Music College. At the present time the professor transmits his rich experience of accumulated knowledge to the students of the Chuvash State Ilya Ulyanov University and the Chuvash State Ivan Yakovlev Pedagogical University, and to post-graduate students of the specialization "The Art of Music" of the Music Theory and Methodology of the selfsame educational institution. As the research adviser of Candidates of Art Irina Danilova [8], Svetlana Ilyina [9] and Lyubov Bushuyeva [9], he is spoken of as the creator of the academic school of Chuvash musicology.

Doctor of Arts, Professor Kondratiev is full of artistic ideas and does not perceive himself outside of the realm of musical scholarship. The author of unmatched discoveries in the field of research and the master of original solutions of new problems is engaged in work the essence of which is in minimum routine, the inimitability of each new goal and the opportunities for new discoveries.





NOTES

¹ Back in 1990 Alexeyev noted in regard to the musical notation of folk melodies: “As far as the means of indication of the original sounding pitches, several of them exist. Certain musicians cite the real pitch of the initial tone of the melody immediately after the first key indications as a whole note placed in parenthesis or a rhombic note-head (sometimes shaded, as in the two-volume collection ‘Pesni nizovykh Chuvashy’ [‘Songs of the Lowland Chuvashes’] compiled by M.G. Kondratiev — Cheboksary, 1981, 1982)” [1, p. 64].

² A similar notation system with the use of square-shaped note-heads is used by the specialist in Udmurt folk music, Doctor of Arts Irina Nuriyeva in her compilations [21; 22].

³ Abram Yusfin, his research adviser during the years of study at the Kazan Conservatory, reflecting on the method discovered by Kondratiev, evaluated it in the following manner in his letter from 2010: “Your Chuvash history struck me not only by its most interesting facts and testimonials, but, above all — by the methodology, disclosing great opportunities for immersion into the history of musical culture, virtually ‘from its depths’. I perceived in this methodology something similar to what was elaborated by paleontologist Cuvier, who was able to reconstruct an entire organism with one discovered bone. Maybe it would make sense to describe the technology of work on reconstructing the seemingly forever departed past elaborated by you? However, one may presume that each different culture would also require its own respective methodological version as well. And, of course, I was extremely happy about the bibliographical reference book. As far as I can judge, few scholars from your generation are capable of displaying something similar to that. I wish you to continue adding to it” (from Kondratiev’s personal correspondence).

⁴ From the letter of Candidate of Arts Khatira

Gasanzade (Baku): “I have read your book about ‘savra yurä’ with great interest. As you note, there exist parallels with the Azerbaijani song texts as well <...> Your research works are well-known in Baku, Azerbaijani musicologists frequently cite them” (from M.G. Kondratiev’s personal correspondence).

⁵ From Alexander Maklygin’s review of the publication: [16].

⁶ In this regard Kondratiev has undoubtedly demonstrated himself as the successor to the first Chuvash musicologist Yuri Ilyukhin (1925–2014), researching on a new round and in a different scope the issues touched upon in the works of his predecessor.

⁷ Irina Mitta. Review of the book “Filipp Lukin. Muzykant. Obshchestvenny deyatel’. Sbornik statey, vospominaniy, materialov” [“Philip Lukin. Musician. Public Figure. Compilation of Articles, Memoirs and Materials”] (from M.G. Kondratiev’s personal correspondence).

⁸ Kondratiev is engaged in broad public activities as a counselor to the head of the Chuvash Republic, a member of the Commission for State Premiums in the Sphere of Literature and Art subservient to the head of the Chuvash Republic, and a member of the directorate of the Composers’ Union of the Chuvash Republic. He was awarded many honorary titles: Honored Activist of the Arts of the Chuvash Republic (1991), Honored Activist of the Arts of the Russian Federation (2001); Laureate of the Premium of the Komsomol of Chuvashia in the Fields of Science and Technique (1982), Laureate of the State Premium of the Chuvash Republic in the Field of Literature and Art (2004); Academician of the National Academy of Sciences and Arts of the Chuvash Republic (1994), Academician of the International Academy of Sciences of Pedagogical Education (1999). He was awarded the medal of the Order “For the Merits before the Chuvash Republic” (2008).

REFERENCES

1. Alexeyev E.E. *Notnaya zapis' narodnoy muzyki: teoriya i praktika* [Musical Notation of Folk Music: Theory and Practice]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 168 p.
2. Artemiev Yu.M. Istoricheskie sud'by savra yurä [The Historical Destinies of the Savra Yurä]. *Izvestiya Natsional'noy akademii nauk i iskusstv Chuvashskoy Respubliki* [News of the National Academy of Sciences and Arts of the Chuvash Republic]. 1997. No. 6, pp. 107–110.
3. Boyarkin N.I. Iz otzyvov o trudakh M.G. Kondrat'eva [From Reviews about the Works of M.G. Kondratiev]. *Mikhail Grigor'evich Kondrat'ev: bibliograficheskiy spravochnik*

[Mikhail G. Kondratiev: Bibliography]. Cheboksary, 2008. 90 p.

4. Brazhnik L.V. Natsional'naya khudozhestvennaya kul'tura v trudakh chuvashskikh iskusstvovedov [National Artistic Culture in the Works of Chuvash Art Critics]. *Gumanitarnye nauki v istorii i sovremennom razvitií obshchestva* [Humanitarian Sciences in the History and Modern Evolution of Society]. Cheboksary. 2006, pp. 84–90.

5. Bushuyeva L.I. *Fenomen obrabotki chuvashskoy narodnoy pesni v tvorchestve kompozitorov: k probleme kompozitorskogo fol'klorizma: diss. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Processing of the Chuvash Folk Song in the Music of Composers: Concerning to Issue of Composer's Folklorism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Cheboksary, 2009. 269 p.

6. Golovinsky G.L. Iz otzyvov o trudakh M.G. Kondrat'eva [From Reviews about the Works of M.G. Kondratiev]. *Mikhail Grigor'evich Kondrat'ev: bibliograficheskiy spravochnik* [Mikhail G. Kondratiev: Bibliography]. Cheboksary, 2008. 81 p.

7. Golubchikova M.V. Otzyv na: M.G. Kondrat'ev: Kompozitory Vorob'evy. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2006. 336 s. [Review of: M.G. Kondratiev: The Vorobiev Composers. Cheboksary: Chuvash Book Publishing House, 2006. 336 p.]. *Chuvashskiy gumanitarnyy vestnik* [Chuvash Humanitarian Bulletin]. Cheboksary, 2007. No. 1, pp. 204–208.

8. Danilova I.V. *Etapy razvitiya chuvashskoy professional'noy muzyki: k probleme stanovleniya natsional'noy kompozitorskoy shkoly: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stages of Evolution of Chuvash Professional Music: Concerning to Issue of Formation of a National Compositional School: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Cheboksary, 2002. 253 p.

9. Il'ina S.V. *Ritmicheskie osnovy traditsionnogo pesennogo tvorchestva volzhskikh tatar i chuvashy: k probleme formul'nosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Rhythmical Foundations of Traditional Song Legacy of the Volga Tatars and Chuvashes: Concerning to Issue of Formularity: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Cheboksary, 2004. 150 p.

10. Ilyukhin Yu.A. "Vsyudu Pravda..." ["The Truth is Everywhere..."]. *Rossiyskaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 2003. No. 9, p. 7.

11. Kondrat'ev M.G. "Gora zolotaya..." *Fedor Pavlov i ego vremya* [Kondratiev M.G. "The Golden Mountain..." Feodor Pavlov and His Time]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2017. 399 p.

12. Kondrat'ev M.G. *Kompozitory Vorob'evy* [The Vorobiev Composers]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2006. 336 p.

13. Kondrat'ev M.G. *O ritme chuvashskoy narodnoy pesni: k probleme kvantitativnosti v narodnoy muzyke* [About the Rhythm of Chuvash Folk Song: Concerning the Issue of Quantitativeness in Folk Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 144 p.

14. Kondrat'ev M.G. *Stepan Maksimov: muzykant-prosvetitel'* [Stepan Maksimov: Musician-Enlightener]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2010. 319 p.

15. Kondrat'ev M.G. *Stilevye poiski v kamerno-instrumental'nom tvorchestve kompozitorov Chuvashii* [The Search for the Style in the Chamber-Instrumental Music of the Composers of Chuvashia]. *Chuvashskoye iskusstvo. Poiski i reshenia* [Chuvash Art. Search and Solutions]. Cheboksary, 1983, pp. 35–63.

16. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya muzyka v zerkale paralleley: k probleme Volgo-Ural'skoy muzykal'noy tsivilizatsii* [Chuvash Music in the Mirror of Parallels: Concerning the Issue of the Volga-Urals Musical Civilization]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2018. 447 p.

17. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya muzyka: ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma* [Chuvash Music: from Mythological Times to the Formation of Modern Professionalism]. Moscow: Per Se, 2007. 288 p.

18. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya savra yurã i ee tatarskie paralleli* [The Chuvash Savra Yurã and its Tatar Parallels]. Cheboksary: Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences, 1993. 80 p.

19. Makarova S.I. "Udivitel'no, kak on smog stol'ko sdelat'..." (M.G. Kondratiev) ["It's Fascinating How He Could Do So Much..."] (Mikhail G. Kondratiev). *Mastera muzykal'nogo iskusstva: ocherki* [Masters of the Art of Music: Essays]. Cheboksary, 2009, pp. 164–174.

20. Moshkov V.A. *Melodii Volgo-Kam'ya* [The Melodies of the Volga-Kama Region]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2011. 366 p.

21. Nuriyeva I.M. *Pesni zavyatskikh udmurtov* [The Songs of the Zavyat Udmurts]. Issue 1. Izhevsk: Udmurtian Institute of History, Language and Literature, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, 1995. 232 p. (Udmurtskii fol'klor [Udmurtian Folklore]).

22. Nuriyeva I.M. *Pesni zavyatskikh udmurtov* [The Songs of the Zavyat Udmurts]. Issue 2. Izhevsk: Udmurtian Institute of History, Language and Literature, Ural Branch of the Russian



Academy of Sciences, 2004. Issue 2. 332 p. (Udmurtskii fol'klor [Udmurtian Folklore]).

23. Paramonov T.P. *Chuvashskie narodnye pesni* [Chuvash Folk Songs]. Cheboksary. Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences, 2012. 368 p.

24. *Pesni nizovykh chuvashy* [Songs of the Chuvashes from the Lowlands]. Vol. 1. Compilation, Preface, Comments, Indexes by M.G. Kondratiev; Preparation for Publication of the Chuvash Poetical Texts and Russian Translations by M.G. Kondratiev and E.S. Sidorova. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 1981. 144 p.

25. *Pesni nizovykh chuvashy* [Songs of the Chuvashes from the Lowlands]. Vol. 2. Comp. by M.G. Kondratiev. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 1982. 176 p.

26. *Pesni srednenizovykh chuvashy* [Songs of the Chuvashes from the Middle and Lowlands]. Comp. by M.G. Kondratiev. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 1993. 336 p.

27. Smirnova E.M. *Ritmicheskiy stroy muzykal'no-poeticheskogo fol'klora tatar-musul'man Volgo-Ural'ya* [The Rhythmical Tune of Folk Music and Poetry Folklore of the Tatar-Muslims of the Volga-Urals Region]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2008. 580 p.

28. *Sër savra yurã — Sto strof. Iz chuvashskoy narodnoy aforisticheskoy poezii* [Sër savra yurã — One Hundred Stanzas. From Chuvash Folk Aphoristic Poetry]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2017. 127 p.

About the author:

Lyubov I. Bushuyeva, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate at the Department of Art Studies, Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID: 0000-0002-1132-7055**, niclub7@gmail.com

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика. М.: Советский композитор, 1990. 168 с.

2. Артемьев Ю.М. Исторические судьбы савра юрã // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики. 1997. № 6. С. 107–110.

3. Бояркин Н.И. Из отзывов о трудах М.Г. Кондратьева // Михаил Григорьевич Кондратьев: библиографический справочник. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 2008. 90 с.

4. Бражник Л.В. Национальная художественная культура в трудах чувашских искусствоведов // Гуманитарные науки в истории и современном развитии общества. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 2006. С. 84–90.

5. Бушуева Л.И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2008. 269 с.

6. Головинский Г.Л. Из отзывов о трудах М.Г. Кондратьева // Михаил Григорьевич Кондратьев: библиографический справочник. Чебоксары, 2008. С. 81.

7. Голубчикова М.В. Рецензия на: М.Г. Кондратьев. Композиторы Воробьёвы. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2006. 336 с. // Чувашский гуманитарный вестник. 2007. № 1. С. 204–208.

8. Данилова И.В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки: к проблеме становления национальной композиторской школы: дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2002. 253 с.

9. Ильина С.В. Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности: дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2004. 150 с.

10. Илюхин Ю.А. «Всюду правда...» // Российская музыкальная газета. 2003. № 9. С. 7.

11. Кондратьев М.Г. «Гора золотая...». Фёдор Павлов и его время. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2017. 399 с.

12. Кондратьев М.Г. Композиторы Воробьёвы. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2006. 336 с.
13. Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Советский композитор, 1990. 144 с.
14. Кондратьев М.Г. Степан Максимов: музыкант-просветитель. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2010. 319 с.
15. Кондратьев М.Г. Стилиевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения: сб. ст. Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики. Чебоксары, 1983. С. 35–63.
16. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2018. 447 с.
17. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма. М.: Пер Сэ, 2007. 288 с.
18. Кондратьев М.Г. Чувашская савра юрă и её татарские параллели. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 1993. 80 с.
19. Макарова С.И. «Удивительно, как он смог столько сделать...» (М.Г. Кондратьев) // Мастера музыкального искусства: очерки. Чебоксары, 2009. С. 164–174.
20. Мошков В.А. Мелодии Волго-Камья. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2011. 366 с.
21. Нуриева И.М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: Удмуртский ин-т истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 1995. Вып. 1. 232 с. (Удмуртский фольклор).
22. Нуриева И.М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: Удмуртский ин-т истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 2004. Вып. 2. 332 с. (Удмуртский фольклор).
23. Парамонов Т.П. Чувашские народные песни. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 2012. 368 с.
24. Песни низовых чувашей [Анатри чăвашсен юррисем]. Кн. 1 / сост., предисл., коммент., указатели М.Г. Кондратьева; подгот. к печати чуваш. поэт. текстов и рус. пер. М.Г. Кондратьева и Е.С. Сидоровой. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 1981. 144 с.
25. Песни низовых чувашей [Анатри чăвашсен юррисем]. Кн. 2 / сост. М.Г. Кондратьев. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 1982. 176 с.
26. Песни средненизовых чувашей [Анат енчи чăвашсен юррисем] / сост. М.Г. Кондратьев. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 1993. 336 с.
27. Смирнова Е.М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, Казанская гос. консерватория, 2008. 580 с.
28. Сёр савра юрă — Сто строф. Из чувашской народной афористической поэзии. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2017. 127 с.

Об авторе:

Бушуева Любовь Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник искусствоведческого направления, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, г. Чебоксары, Россия),
ORCID: 0000-0002-1132-7055, niclub7@gmail.com





ISSN 2658-4824
УДК 78.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140

К. Н. МОРЕИН
Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

*Лаборатория музыкальной семантики
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»*

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-1355-9677

i2018n@yandex.ru

KSENIA N. MOREIN
LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA

*Laboratory of musical semantics
Scholarly-methodical center
“Innovation art studies”*

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-1355-9677

i2018n@yandex.ru

Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков

В эпоху барокко ансамблевое музицирование было излюбленным времяпрепровождением. Для знати и среднего класса «общение через музыку» являлось неотъемлемой частью жизни: на музыкальном языке выражали почтение, делали «музыкальные приношения» и признания в любви. В музыкальных соревнованиях виртуозы демонстрировали исполнительское мастерство, знатные дамы сопровождали игрой на арфе и лютне исполнение поэтических сочинений. Желанием музицировать в сольной и ансамблевой форме обладали исполнители на различных инструментах и с разным уровнем подготовки.

В результате этого «социального запроса» появилась двухстрочная форма записи, обладающая свойствами *quasi*-партитуры, которую принято называть *клавирным уртекстом*. Но «клавирными» эти тексты являются лишь в случае исполнения их на органе или клавесине. Структура двухстрочников XVII–XVIII веков обладает гораздо большими возможностями, так как является универсальной записью ансамблевых и оркестровых сочинений в свернутой форме. Благодаря свойствам *quasi*-партитуры клавирный уртекст барокко стал уникальным явлением, своеобразным «зеркалом эпохи», запечатлевшим множество

Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting

During the Baroque era ensemble music-making was a favorite pastime. For the nobility and the middle class “communication by means of music” was an inherent part of life: the musical language was the means of expressing respect, presenting “musical offerings” and confessions of love. In musical competitions virtuosi demonstrated their exceptional performing skills, and high-society ladies accompanied readings of poetical works with playing the harp or the lute. The desire to make music in the form of solo or ensemble performance was shared by players on various instruments endowed with different levels of preparedness.

This “social demand” resulted in the appearance of the two-staff form of notation, endowed with traits of a quasi-score, which it was customary to call the keyboard urtext. However, this music can be termed as being for the keyboard only upon the condition of their performance on the organ or the harpsichord. The structure of the “two-staff scores” from the 17th and 18th centuries possesses immense possibilities, since it presents a universal form of notation for ensemble and orchestral compositions in convoluted form. As the result of the traits of the quasi-score, the baroque urtext became a unique phenomenon, a peculiar “mirror of the epoch”, which registered numerous 17th and 18th century

клише музыкальных инструментов XVII–XVIII веков, сцены музицирования в дуэтах, трио и даже акустические образы групп барочного оркестра — solo и continuo. Своего рода зеркалом, отражающим картины музицирования и ансамблевые составы, явились полотна живописцев XVII–XVIII веков.

Ключевые слова:

ансамблевое музицирование, клавирный уртекст, музыкальные инструменты барокко, музыка и живопись, музыкальный натюрморт, художники XVII–XVIII веков.

musical instrumental clichés, scenes of music-making in duos, trios, and even images of groups of the baroque orchestra — the solo and the continuo. A sort of mirror reflecting pictures of music-making and ensemble groups was provided by the art canvases of 17th and 18th century painters.

Keywords:

ensemble music-making, clavier urtext, baroque musical instruments, music and painting, musical still-life, artists of the 17th — 18th centuries.

Для цитирования/For citation:

Мореин К.Н., Шаймухаметова Л.Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.

Среди музыкантов, играющих на различных инструментах, в картинах часто изображался *клавирный уртекст*. В центре натюрмортов из музыкальных инструментов обычно присутствовал текст сольной инструментальной партии или клавирная рукопись двухстрочника как свёрнутая партитура, которую предполагалось развёртывать в ансамбль в процессе игры (ил. 1, 2).



Ил. 1. Simone de Passe (1595?–1647).
“Musical company”, 1612 г.
Гравюра на медной пластине



Ил. 2. Antoine Pesne (1683–1757).
“Musical Couple”, 1718 г.

На картине «Леди и джентльмен» художника амстердамской школы XVII века

запечатлѣн дуэт клавесинистки и музыканта, играющего на виоле да гамба. Рядом с ним изображена барочная гитара как намѣк на возможность исполнения сочинения в трио-составе. Клавесинистка держит рукопись клавирного сочинения, которая является центром композиции (ил. 3).

На картине Йозефа ван Акена «Музицирующие на террасе» рядом с исполнителями, играющими на контрабасе, скрипке, духовых инструментах и лютне, изображены всего лишь две нотные рукописи (ил. 4). Одна из них — ноты, лежащие на полу рядом с лютнисткой. Вторая — рукопись, по которой исполняют свои партии трое ансамблистов, изображенных на заднем плане (текст держит певица).

На картине Карло Амальфи «Музыкальное собрание» (ил. 5) — девять персон (дамы и кавалеры в богатых одеждах). У шестерых в руках музыкальные инструменты (слева направо): лютня, теорба, блокфлейта, лютня, скрипка, барочная гитара. Инструменты двух музыкантов — клавесин и скрипка — лежат на столе, вокруг которого расположились исполнители.

Дама, придерживающая рукой ноты, стоящие на попире, возможно, является автором сочинения, озвучиваемого ансамблем. Лишь одна из участниц исполнения изображена без музыкального инструмента. Возможно, она — певица, и музыкальным инструментом является её собственный голос. Среди столь большого количества исполнителей изображены всего лишь две нотные рукописи. Эта примечательная особенность позволяет сделать вывод, что девять ансамблистов развёртывают свои партии на основе клавирного двухстрочника, представляющего собой *quasi*-партитуру.

Произведение Питера Ангелеса «Музыкальная ассамблея» (ил. 6) изображает дуэт гитаристки и скрипача. Рядом с исполнителями лежат духовые инструменты (намѣк на возможность музи-



Ил. 3. Амстердамская школа, XVII в., «Леди и джентльмен»



Ил. 4. Йозеф ван Акен, XVIII в. «Музицирующие на террасе»



Ил. 5. Карло Амальфи. «Музыкальное собрание», 1725 г.



Ил. 6. Питер Ангелис.
«Музыкальная ассамблея»



Ил. 7. Эваристо Баскенис, XVII в.
«Художник Баскенис и лютнист
Оттавио Ольярди»



Ил. 8. Эваристо Баскенис, XVII в.
«Натюрморт с музыкальными
инструментами»

цирования и исполнения в другом ансамблевом составе). На пюпитре перед гитаристкой расположен клавирный двухстрочник.

Свойства барочного уртекста как ансамблевой партитуры ярко запечатлены на полотне Э. Баскениса «Художник Баскенис и лютнист Оттавио Ольярди» (ил. 7). На картине мы видим двух музыкантов: клавесиниста (он является автором картины), играющего на переносном спинете, и лютниста, исполняющего партию теорбы.

Очевидно, что музыканты, расположенные так близко друг к другу, исполняют произведение по одному и тому же тексту, стоящему на пюпитре клавира. Рядом с ними на столе лежат ещё два инструмента — барочная гитара и контрабас, свидетельствующие о возможности исполнения сочинения и в ином инструментальном составе.

Один из музыкальных натюрмортов мастера XVII века Эваристо Баскениса открывается зрителю на фоне поднятого роскошного занавеса, символизирующего приглашение к музицированию, начало встречи, подобно открытию театрального спектакля (ил. 8).

На столе лежат пять инструментов (слева направо): две лютни, миниатюрный переносной клавир, барочная скрипка, барочная гитара. На пюпитре клавира и под клавиатурой изображены нотные рукописи, на которых чётко просматривается *одна партия*.

Живописное полотно служит ценным документом эпохи: оно информирует зрителя о традициях исполнения музыки в ансамблевой форме на основе свёрнутого текста. В распоряжении пяти музыкантов, по свидетельству живописного мастера, были только две нотные рукописи с одной записанной партией. Каждый из ансамблистов исполнял сочинение на своём инструменте — лютне, скрипке или клавире, развёртывая текст в соответствии с возможностями звукоизвлечения инструмента.

Для барочного клавирного уртекста как *quasi*-партитуры символично изображение, напечатанное на титульном листе издания «Сочинений для клавесина» Жана-Анри Англебера, французского композитора-клавесиниста XVII века (ил. 9).

На гравюре, размещённой на обложке сборника его *клавирных* сочинений, изображена персонификация (олицетворение) Музыки, которая восседает на вершине Сферы, играя на лире. Бесконечный свиток нот разворачивается, ниспадая с её колена. У подножия сферы — крылатые путти (маленькие ангелы) — поют и играют на органе, флейте и скрипке. Вокруг них другие инструменты — клавесин, скрипка, виола да гамба, харпсихорд, лютня и блокфлейта, а также открытый сборник нот. В левом верхнем углу изображён «трофей» из инструментов, который объединяет рог, флейту пана, гобой и трубу. Символическое изображение всего тембрового многообразия музыкального инструментария XVII–XVIII веков на сборнике сочинений для клавесина свидетельствует об особых структурных особенностях клавирных опусов барокко, а именно — о свойствах *quasi*-партитуры.

Примером подобного рода *opus*'ов служат знаменитые «30 Essercizi» Доменико Скарлатти. Его двухстрочники, фиксируя богатейшее разнообразие инструментальных клише ансамблевой и оркестровой музыки XVII–XVIII веков, представляют собой настоящую энциклопедию для изучения в нотографической форме практики музицирования эпохи барокко.

Изучение клавирных уртекстов Д. Скарлатти в контексте художественной культуры XVII–XVIII веков предоставляет большие возможности ознакомления с типичными дуэтами, трио и группами камерного барочного оркестра на материале даже нескольких сочинений. Практически каждый клавирный опус композитора в редуцированной форме содержит акустические образы лютни, арфы, семейства виол, органа,



Ил. 9. Титульный лист издания «Сочинения для клавесина» Жана-Анри Англебера. Гравюра д'Апреса П. Миньяра (1689)



Ил. 10. Доменико Скарлатти (1685–1757)

флейты, валторн и других старинных инструментов.

Современная практика озвучивания клавирных уртекстов барокко средствами разных инструментов является возрождением традиций музицирования XVII–XVIII веков, где клавирный уртекст представлял собой настоящую лабораторию ансамблевой и оркестровой музыки.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Алексеева И.В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Гордеева Е.В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
3. Мореин К.Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки, 2011. № 2. С. 165–170.
4. Мореин К.Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 98–102. DOI:
5. Шаймухаметова Л.Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

Об авторах:

Мореин Ксения Николаевна, научный сотрудник, Лаборатория музыкальной семантики.

Шаймухаметова Людмила Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, академик РАН, руководитель Лаборатории музыкальной семантики, председатель Научно-методического центра «Инновационное искусствознание» (450106, г. Уфа, Россия), ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Alekseeva I.V. Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Gordeeva E.V. Praktika ansamblevogo muzitsirovaniya i klavirnyy tekst barokko [The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
3. Morein K.N. Akusticheskie obrazy muzykal'nykh instrumentov v klavirnykh sonatakh D. Skarlatti [Acoustic Images of Musical Instruments in D. Scarlatti's Clavier Sonatas]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 165–170.
4. Morein K.N. Klavirnyy urtekst kak ansamblevaya partitura v khudozhestvennoy kul'ture barokko [Clavier Urtekst as an Ensemble Score in the Artistic Culture of the Baroque]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 98–102.
5. Shaymukhametova L.N. Polifonicheskie proizvedeniya v forme starinnykh tantsev v usloviyakh ansamblevogo muzitsirovaniya [Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

About the authors:

Xenia N. Morein, Researcher of Laboratory of musical semantics.

Liudmila N. Shaymukhametova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Head of the Laboratory of Musical Semantics, Chair of the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” (450106, Ufa, Russia), ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru

ISSN 2658-4824

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146

А. Н. МЕРЗЛОВ

Уральская государственная
консерватория имени М.П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-1056-5016
i_am_m-ars@mail.ru

ARSENY N. MERZLOV

Ural State Mussorgsky
Conservatoire
Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-1056-5016
i_am_m-ars@mail.ru

**С. В. Рахманинов
и М. А. Врубель:
творческие параллели**

Статья посвящена творческим взаимоотношениям Сергея Рахманинова и Михаила Врубеля. Сравнивая наследие двух художников, можно заметить определённый и неоднократный их «творческий диалог», проявляющийся в художественных темах и образах, к которым Рахманинов и Врубель последовательно обращались. Имеются в виду образы Сирени и «Фауста» И.В. Гёте. Автор рассматривает особенности их интерпретации художниками в таких произведениях, как романс «Сирень» op. 21 № 5 и Первая фортепианная соната op. 28 Рахманинова, триптих «Фауст» (1896) и картина «Сирень» (1900) Врубеля. Также анализируются некоторые биографические моменты, позволяющие говорить о том, что один творческий опыт оказал непосредственное влияние на другой.

С точки зрения исполнительского искусства, такое прослеживание творческих параллелей даёт возможность по-новому взглянуть на некоторые произведения Рахманинова именно с позиции интерпретации в контексте художественного направления *модерн*, к которому можно отнести большую часть наследия Врубеля.

Ключевые слова:

С.В. Рахманинов, М.А. Врубель, художественное направление модерн, «Фауст», «Сирень», творческий диалог.

**Sergei Rachmaninoff
and Mikhail Vrubel:
Creative Parallels**

The article offered to your attention is dedicated to the interrelations between Sergei Rachmaninoff and Mikhail Vrubel. Turning directly to the legacies of the two artists, it is possible to observe a definite and continued “creative dialogue” between them manifested in the artistic themes in images to which Rachmaninoff and Vrubel consistently turned. Most prominent among them are the images of the Lilac and Goethe’s “Faust”. The author examines the peculiarities of their interpretations by the two artists in such works as Rachmaninoff’s song “The Lilac” opus 21 No. 5 and the First Piano Sonata opus 28, as well as Vrubel’s “Faust” triptych (1896) and the painting “The Lilac” (1900). Also subjected to analysis are a number of biographical details, which make it possible to assert that one artistic experience had exerted direct influence on the other.

From the perspective of the art of performance, such tracing of artistic parallels makes it possible to glance anew at certain compositions by Rachmaninoff particularly from the position of interpretation in the context of the Art Moderne artistic direction, to which the greater part of Vrubel’s artistic legacy may be attributed.

Keywords:

Sergei Rachmaninoff, Mikhail Vrubel, the artistic direction of the “modern style”, “Faust”, “Lilacs”, creative dialogue.



Для цитирования/For citation:

Мерзлов А.Н. С.В. Рахманинов и М.А. Врубель: творческие параллели//ИКОНИ. 2019. № 1. С. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.

При размышлениях о необычайной ценности творческого наследия Сергея Рахманинова часто подчёркивают его далеко не лежащую на поверхности, скрытую связь и несомненную соотнесённость с духовной атмосферой прошлого столетия [5]. При этом не стоит забывать, что рубеж XIX–XX веков — период, в который непосредственно сформировались творческая личность и основные эстетические принципы Рахманинова, — принято называть эпохой модерна. Данное направление в тот момент могло претендовать на роль главного художественного стиля своего времени, во многом определившего дальнейшее развитие как зарубежного, так и русского искусства. Контекст модерна в творчестве Рахманинова немаловажен [6], в частности, потому, что на протяжении многих лет композитор пребывал в окружении людей, связанных с этим стилем, — таких как Савва Мамонтов, Валентин Серов, Сергей Дягилев, Виктор Васнецов, Михаил Врубель и других. И тут представляется интересной возможность выявить некоторые параллели между творчеством Рахманинова и Врубеля.

Этих двух, на первый взгляд, неблизких художников в своё время связали два других человека — Мамонтов и Надежда Забела-Врубель. Уделяя более пристальное внимание истории профессиональных взаимоотношений Рахманинова и Забелы-Врубель, можно выявить моменты переклички некоторых тем творчества композитора и Врубеля. Прежде всего, это тема Сирени. Одноимённый романс Рахманинова ор. 21 № 5 был записан им и издан в 1902 году. Однако современники композитора — Елена Крейцер, Елена Винтер-Рожанская и другие — утверждают, что романс «Си-

рень» они слышали в авторском исполнении много раньше, то есть в 1898–1899 годах [4, с. 162]. При этом одной из первых исполнительниц вокальной партии была именно Забела-Врубель [там же, с. 221–222]. Зная, какое место в творческой жизни Врубеля занимала, в частности, исполнительская деятельность его жены, правомерно предположить, что появление двух полотен художника 1900–1901 годов, озаглавленных «Сирень», могло быть вдохновлено именно исполнением романса Рахманинова.

Однако при непосредственном сопоставлении эмоционально-образных сфер данных произведений двух художников нельзя не отметить различия в художественной интерпретации ими одной темы. Рахманинов, в конце 1890-х годов переживавший глубокий творческий кризис, вызванный провалом его Первой симфонии, создаёт небольшой романс на стихи Екатерины Бекетовой. Сочинение характеризуют прозрачная, почти минималистичная фактура фортепианного сопровождения, приглушённая нюансировка, особая бесполутоновая «мягкость» вокальной партии. Как и стихотворение Бекетовой, музыка романса, с одной стороны, полна тихой, светлой радости, вызванной созерцанием природы, но в то же время очень трагична в своём утверждении мысли, что счастье — лишь в сирени. «...Имеется в виду круг эмоций, возникающих, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, чем дополнительно подчёркивается красота внутреннего мира человека...» [2, с. 84].

На рубеже XIX–XX веков Врубель находился на своеобразном жизненном и



Ил. 1. Михаил Врубель. Сирень. 1900.
Холст, масло

творческом перепутье; впереди был глубокий душевный кризис, на полотнах художника с 1898–1899 годов вновь появляется образ Демона. В 1900 году Врубель обращается к теме Сирени и создаёт масштабное полотно (ил. 1).

Картина полна противоречивых эмоций, в первую очередь, чувственного упоения красотой цветущего куста. Но образ нимфы, выступающей на первый план, привлекает и настораживает своей мистической загадочностью. Вторая картина с тем же названием, работа над которой велась в 1901 году, так и осталась незаконченной.

Всё же несмотря на отличия творческих интерпретаций одной темы двумя художниками Серебряного века, учиты-

вая их почти одновременное обращение к данной тематике и общее окружение, правомерно предположить, что один творческий опыт непосредственно повлиял на создание другого.

Ещё более интересным кажется то, что и Рахманинов, и Врубель в своё время обращаются к теме «Фауста» Иоганна Гёте. В 1907 году в Дрездене Рахманинов создаёт свою Первую фортепианную сонату (op. 28, *d moll*) — грандиознейшее полотно симфонического масштаба. Произведение представляет собой трёхчастный цикл, где крайние части, написанные в сонатной форме, разделены второй, облечённой в форму, характерную для многих оркестровых *Adagio*. В итоге Первая соната Рахманинова — одно из самых



продолжительных по звучанию произведений, написанных кем-либо и когда-либо в этом жанре (около 37–39 минут). Музыкальный тематизм всех частей произведения основан на нескольких темах, проведённых в экспозиции первой части. В окончательном виде Первая фортепианная соната Рахманинова лишена какой бы то ни было программы, однако имеется множество фактов, указывающих на её связь с «Фаустом» Гёте. Обратимся к письму композитора к Никите Морозову от 25 апреля 1907 года: «...Соната безусловно дикая и бесконечно длинная. Я думаю, около 45 минут. В такие размеры меня завлекла программа, т. е., вернее, одна руководящая идея. Это три контрастирующие типа из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподаю никакой не будет, хоть мне и начинает приходиться в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее...» [4, с. 330]. О том, какое именно литературное произведение подразумевает Рахманинов, мы узнаем от Константина Игумнова: «...Заехав после лейпцигского концерта к Рахманинову в Дрезден, я услышал от него, что при сочинении сонаты он имел в виду гётевского Фауста и что 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полёт на Брокен и Мефистофель...» [3, с. 85].

В истории музыки есть немало случаев, когда композиторы обращались к «Фаусту». В зарубежном искусстве эта тема начала проникать в музыку ещё в XIX веке. Известно, что у Бетховена была мысль воплотить величайшее произведение Гёте в опере. В начале 1830-х годов Феликс Мендельсон создаёт хоровую балладу «Вальпургиева ночь», вскоре после этого Рихард Вагнер пишет увертюру «Фауст». В конце 1840-х годов появляются «Сцены из Фауста» Роберта Шумана и Драматическая легенда Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста». Наконец, в середине XIX века рождаются такие шедевры мировой музыки, как опера Шарля Гуно «Фауст» и «Фауст-симфония» Ференца

Листа. И это только наиболее яркие из примеров развития данной темы, связанные с творчеством композиторов-романтиков первой величины. В начале XX века к теме Фауста обращаются одновременно Густав Малер (в Восьмой симфонии) и Рахманинов в своей Первой фортепианной сонате.

За 10 лет до написания композитором данного сочинения, в 1896 году, Врубель, при содействии архитектора Фёдора Шехтеля, получает заказ от известного коллекционера и мецената Алексея Морозова на создание полиптиха для готического кабинета в его доме. Полиптих должен был представлять собой пять панно в неоготическом стиле на тему произведения Гёте. Сюжет этих полотен очень близок «руководящей идее» Рахманинова, упомянутой им в разговоре с Игумновым. Вот что пишет по этому поводу Пётр Суздаев в книге «Врубель. Музыка. Театр»: «...Весь цикл решён, скорее, в декоративно-музыкальном ключе, как в опере. Даже выбор сюжетно-образных моментов как бы подчинён не столько их месту в интерьере готического кабинета и соответствующим размерам холстов, сколько основным зрелищным мизансценам: „Фауст в своём кабинете“, „Маргарита“ на фоне сада, „Мефистофель и ученик“ в том же кабинете Фауста, помолодевший и влюблённый „Фауст с Маргаритой в саду“ и, наконец, „Полёт Фауста и Мефистофеля“, этих сказочных всадников в ночном небе над готическим средневековым городом. Всё это — подтверждение влияния музыкального театра на видение художника» [7, с. 149–150].

В творчестве Рахманинова есть пример, когда композитор создаёт масштабное произведение под впечатлением от картины — симфоническую поэму «Остров мёртвых» ор. 29. Принимая во внимание тот факт, что поэма (созданная по мотивам полотна швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина) была написана Рахманиновым сразу вслед за Сонатой ор. 28, можно предполо-



Ил. 2. Михаил Врубель. Фауст.
Триптих. 1896. Холст, масло

жить, что случай взаимодействия живописи и музыки в творчестве композитора не является единичным.

Необходимо отметить ещё несколько примеров поразительного сходства концепций полиптиха и сонаты. В итоге пять

полотен Врубеля оформились в законченный триптих «Мефистофель и ученик, Маргарита, Фауст в своём кабинете» (ил. 2), центральным образом которого композиционно является образ Маргариты (так же, как и в сонате Рахманинова) и два «самостоятельных» панно на эту же тематику. В то же время необходимо помнить, что именно тема полёта (со слов Игумнова) являлась для Рахманинова доминирующей в финале Первой сонаты. Данная тема также является базовой для сюжета панно, не вошедшего в основную структуру триптиха («Полёт Фауста и Мефистофеля»).

Вполне вероятно, что Рахманинов, вступивший в должность второго дирижёра «Русской частной оперы» в 1897 году (по приглашению Мамонтова), каким-то образом (скорее всего, опять же при содействии Мамонтова и Забелы-Врубель) смог ознакомиться с работами Врубеля так же, как в то время он знакомился с работами Аполлинария Васнецова, Константина Коровина и Василия Поленова, которые, как и Врубель, работали тогда художниками-декораторами в театре Мамонтова.

Несомненно, факты взаимодействия двух великих художников Серебряного века дают возможность по-новому взглянуть на грани их наследия. С точки зрения исполнительского фортепианного искусства прослеживание некоторых творческих параллелей позволяет обогатить индивидуальный подход к интерпретации многих произведений Рахманинова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р.В. Першина, 2017. 276 с.
2. Демченко А.И. «Здесь русский дух...» К 145-летию со дня рождения С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
3. Из архива К. Игумнова // Советская музыка. 1946. № 1. С. 84–89.
4. Рахманинов С.В. Письма / Под ред. З.А. Апетян. М., 1955. 604 с.
5. С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года / ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. 294 с.

6. Скворцова И.А. Принципы модерна в творчестве Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. с. 111–119.
7. Суздаев П.К. Врубель. Музыка. Театр. М.: Изобразительное искусство, 1983. 368 с.
8. Bertensson S., Leyda J. *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, N. Y., 1956. 464 p.
9. D'Antoni C.A. *Rachmaninov — Personalità e poetica*. Roma: BardiEditore, 2003, 400 p.

Об авторе:

Мерзлов Арсений Никитич, аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия),
ORCID: 0000-0003-1056-5016, i_am_m-ars@mail.ru

 REFERENCES 

1. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S.V. Rachmaninoff: the Chronicle of Life and Work]. Tambov: Izdatelstvo R.V. Pershina, 2017. 276 p.
2. Demchenko A.I. Demchenko A.I. "Zdes' russkiy dukh..." K 145-letiyu so dnya rozhdeniya S.V. Rakhmaninova ["The Russian Spirit is Here..." Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff's Birthday]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2018, No. 1, pp. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
3. Iz arkhiva K. Igumnova [From the Archive of K. Igumnov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946. No. 1, pp. 84–89.
4. Rakhmaninov S.V. *Pis'ma* [Rachmaninoff S.V. Letters]. Edited by Z.A. Apetyan. Moscow, 1955. 604 p.
5. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15–16 maya 2013 goda* [Rachmaninoff and World Culture: Materials of the 5th International Scientific Practical Conference, May 15–16, 2013]. Ed. and comp. by I.N. Vanovskaya. Ivanovka: RIO MURI, 2014. 294 p.
6. Skvortsova I.A. Printsipy moderna v tvorchestve Rakhmaninova [Principles of Modernism in the Works of Rachmaninoff]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2014. No. 3, pp. 111–119.
7. Suzdalev P.K. *Vrubel'. Muzyka. Teatr* [Vrubel. Music. Theater]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1983. 368 p.
8. Bertensson S., Leyda J. *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. N. Y., 1956. 464 p.
9. D'Antoni C.A. *Rachmaninov — Personalità e poetica*. Roma: BardiEditore, 2003, 400 p.

About the author:

Arseniy N. Merzlov, Post-Graduated Student at the Department of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky Conservatoire (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-1056-5016, i_am_m-ars@mail.ru





ISSN 2658-4824
УДК 76.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.147-156

Э. Э. ПУРИК
М. Л. АХМАДУЛЛИН
М. Г. ШАКИРОВА

Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-8256-6937
elza.purik@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-6712-9058
ugntuprint@yandex.ru

Бирский филиал Башкирского государственного университета
г. Бирск, Россия
ORCID: 0000-0003-4905-8118
marinn.shakirova@yandex.ru

ELSA E. PURIK
MARS L. AKHMADULLIN
MARINA G. SHAKIROVA

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-8256-6937
elza.purik@mail.ru

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-6712-9058
ugntuprint@yandex.ru

Birsk Branch of the Bashkir State University
Birsk, Russia
ORCID: 0000-0003-4905-8118
marinn.shakirova@yandex.ru

Традиции и инновации в творчестве художника Талгата Масалимова

Статья посвящена творчеству заслуженного художника Республики Башкортостан Талгата Масалимова — живописца, графика, мастера декоративно-прикладного искусства. Его творчество рассматривается в статье в контексте процессов, происходящих в современном изобразительном искусстве, отмеченных поиском новых пластических средств. Авторы видят творчество Масалимова как яркий пример одновременного влияния народного искусства, его символики и образного строя, восточных (тюркских) традиций и традиций русского авангарда с его стремлением к примитивам, лаконичным, условным формам. В статье приведены работы художника, созданные в технике уникальной графики, пастели, художественного войлока. В основе этих работ лежит знание принципов построения композиции и изобразительных

Tradition and Innovation in the Work of Bashkir Artist Talgat Masalimov

The article is devoted to the artistic legacy of Merited Artist of the Republic of Bashkortostan Talgat Masalimov — painter, graphic artist and master of decorative applied art. his work is examined in the article in the context of the processes taking place in the contemporary visual arts, marked with an exploration of new plastic means. The authors regard the legacy of Masalimov as a vivid example of the simultaneous influence of folk art, its symbolism and graphic structure, Eastern (Turkic) traditions and those of the Russian avant-garde with its aspiration towards primitive, laconic, conditional forms. The article cites examples among works of the artist created in the technique of graphics, pastel and artistic felt. At the core of the creation of these works lies the knowledge of principles of construction of the composition and depictive techniques characteristic for the Russian avant-garde and Early Russian icon-painting

приёмов, характерных для русского авангарда и древнерусской иконописи, иранской миниатюры при отсутствии прямых ассоциаций с какой-либо конкретной эпохой или художественным направлением. Авторы видят в творчестве художника яркий пример сохранения и преумножения наследия прошлого, его развития и обогащения средствами современных пластических искусств.

Ключевые слова:

изобразительное искусство, пластические средства, тюркские традиции, композиция.

and Iranian miniatures, with an absence of direct associations with any concrete epoch or artistic direction. The authors see in the work of the artist a vivid example of the preservation and expansion of the heritage of the past, its development and enrichment by means of contemporary plastic arts.

Keywords:

visual arts, plastic means, Turkic traditions, compositions.

Для цитирования/For citation:

Пурик Э.Э., Ахмадуллин М.Л., Шакирова М.Г. Традиции и инновации в творчестве художника Талгата Масалимова//ИКОНИ. 2019. № 1. С. 147–156.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.147-156.

Изобразительное искусство Башкортостана последних десятилетий развивается в условиях разнообразия стилей и художественного языка, находя новые способы пластических образных решений. Во второй половине восьмидесятых и в девяностые годы в творчестве художников Башкортостана, как и в искусстве других российских регионов, реалистическая изобразительная система сменяется рядом стилистических направлений, привнёсших новое понимание формы, пространства и цвета [6]. Меняется также и понимание содержания картины, разделение на жанры и виды становится нередко условным, иногда исчезая вовсе.

Мировоззренческие позиции художников начала XXI века становятся всё более субъективными, всё настойчивее в искусстве звучат личностные мотивы и оценки. Опыт, накопленный предыдущими поколениями, мастерами традиционной школы, подвергается переосмыслению, обогащается современными художественными и философскими идеями. Во многих произведениях художественный образ обретает знаковую концентрированную форму, выражаю-

щую эстетическую, гражданскую, национально-этническую позицию авторов.

Если в искусстве советского периода обращение к истокам носило сугубо реалистический характер, то теперь авторы стремятся соединить в своём творчестве элементы архаики, народной художественной культуры (лубок, вышивка, ткачество) с достижениями искусства новейшего времени. Творческие искания многих художников современного Башкортостана ориентированы на опыт русского живописного авангарда начала XX века. В башкирской живописи и графике широкое применение находит стилистика примитива, соответствующая избранной теме — деревенским сюжетам, крестьянским образам [5].

Примитивизм и экспрессионизм имеют, пожалуй, наибольшее значение для формирования художественного языка в современном искусстве республики. Различия в национальной принадлежности, живописном темпераменте, художественной индивидуальности помогают авторам избежать односторонности пластических приёмов, сюжетов и образов.

Стремление создать собственный мир, увидеть происходящее под особенным

углом зрения выражается, прежде всего, в системе изобразительно-выразительных приёмов — таких как изображение одновременных событий в одной композиции, панорамный охват происходящего средствами сферической или обратной перспективы, введение в ткань картины этнических образов и символов [2].

Поиски нового языка для воплощения ассоциативного образа, лишённого прямых оценок, приводят к архаическому мифу. В обращении к народной мифологии как к точке опоры видится спасение от утраты стилистических ориентиров и пустоты. Образы людей и окружающих человека предметов перерастают в ностальгическую картину уходящей деревни. В результате перед зрителем предстаёт самобытный красочный мир, увиденный сквозь призму авангарда, где европейские традиции сливаются с восточными, а подчас с исламскими мотивами, крестьянскими сюжетами и персонажами. Следуя фольклорной стилистике, авторы избегают прямой изобразительности, создавая новую образную систему, творя новую мифологию.

Эта тенденция явно прослеживается в современном искусстве многонационального Башкортостана, где смешение обычаев, традиций, верований оказалось благодатной почвой для возникновения самобытной национальной художественной школы. На территории республики издревле проживали народы, исповадовавшие Ислам и сохранившие тюркские культурные традиции (башкиры, татары). Мусульманская вера, смешавшись с местными мифологическими традициями, приняла «мягкий», терпимый характер, укоренилась в обычаях, традициях, системе нравственных ценностей, так и не обернувшись жёсткими догмами и запретами, как это произошло во многих других регионах.

Обращение к мифологии, художественным традициям, символике Ислама лежит в основе своеобразия произведений многих современных башкирских

художников [3]. Духовная связь с исламскими корнями не носит здесь характер прямого заимствования — она выражается в диалоге поколений, обращении к «родовому опыту», «памяти предков».

Среди современных мастеров изобразительного искусства республики Башкортостан, воплотивших в своём творчестве специфические восточные, тюркские культурные традиции, — Талгат Масалимов, заслуженный художник Республики Башкортостан, живописец и график, один из самых самобытных мастеров декоративно-прикладного искусства. Его творчество отмечено стремлением к непреходящим нравственным истинам, устойчивому миропорядку, с одной стороны, а с другой — поиском новых пластических средств. Построение художественного образа на основе заданных норм и правил мастерства — путь, неприемлемый для этого мастера. Его работы, безусловно, созданы с опорой на знание принципов русского авангарда и древнерусской иконописи, средневековой японской гравюры, иранской миниатюры, но они не вызывают прямых ассоциаций с какой-либо конкретной эпохой или художественным направлением. При этом переосмысление увиденного и прочувствованного, опыт созерцания прекрасного перерастает у художника в создание образов, несущих в себе именно восточную поэтику. Зачастую эти образы беспредметны, абстрактны, они лишь намекают на реальность, вызывая смутные параллели в сознании зрителя. И это достаточно характерно для восточной (тюркской) культуры, поскольку Ислам, как известно, не допускал возможности внешнего сходства Бога с человеком или другим земным существом; изобразительность была достоянием исключительно светской культуры. Для человека, живущего в пространстве культуры мусульманской, земной мир — лишь иллюзия; красота заключена в мире истинном, Божественном, который следует постигать разумом, через цепь отвлечённых рассуждений и ассоциаций.

Мир, увиденный глазами человека, принадлежащего одновременно и к европейской, и к восточной культуре, предстаёт перед нами в своём неповторимом облике в работах Талгата Масалимова, выполненных в технике карандаша, офорта, пастели, темперы. Миф, творимый художником, вряд ли является завершением долгих логических построений: автор улавливает его притяжение творческим чутьём, интуицией. Мифу подчиняются движения души художника, пытающегося придать этому потоку соответствующую эстетическую форму, прежде всего символическую, знаковую.

Образы его картин, символы, орнаментика — всё это проникнуто воспоминаниями детства, прошедшего в татарской деревне с её патриархальным укладом, любовью к дому, уюту, предметам, сотворённым руками умельцев, песнями и сказками [4]. Миф, через который художник утверждает своё видение будущего, есть одновременно и щемлящая ностальгия по прошлому. Сложность миропорядка, несводимость его к простым истинам, нелинейность хода жизненных процессов, — всё это воскрешает в памяти давние времена, когда мир был объясним, а нравственные законы отличались стройностью и упорядоченностью.

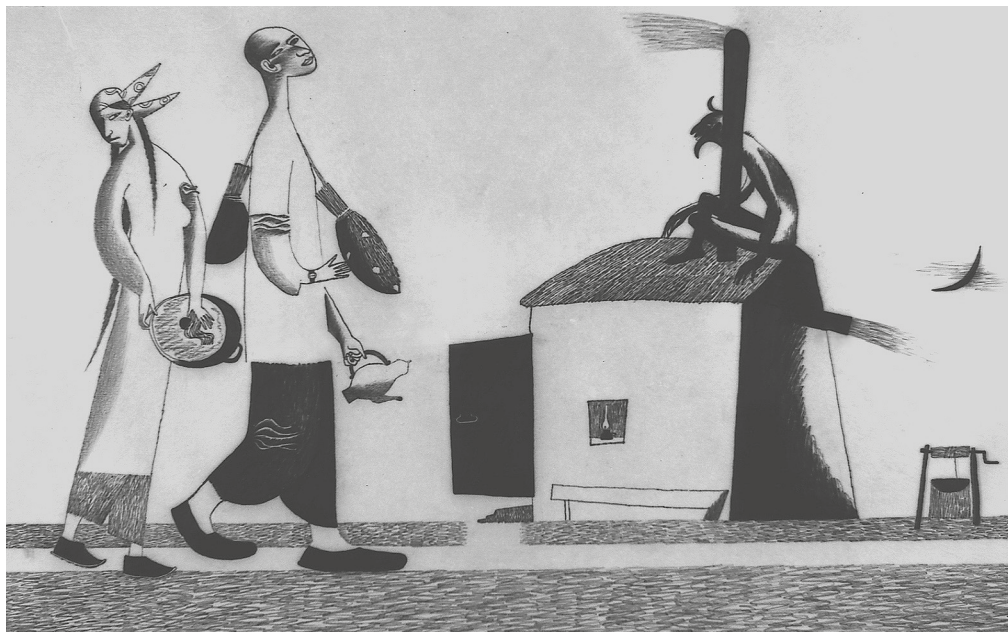
Утончённо-математическая точность, свойственная мусульманскому мироощущению, повлияла на эстетическое отношение художника к миру, что обернулось созданием орнаментальных композиций с чётким ритмом, отточенностью простых, лаконичных элементов, изысканной цветовой гармонией. Ясность, конкретность образа, его рафинированная красота, самоценность линии, пятна, отдельных геометрических форм, солярных и астральных знаков — всё это наделяет работы художника специфически «восточным» обаянием. Работы эти требуют непрямого, ассоциативного восприятия: стройное многоголосие событий, знаков и символов в пространстве, творимом художником, вызывает в памяти смутные

образы, но ассоциации эти неуловимы и многообразны.

Талгат Масалимов создал графические и живописные серии, войлочные ковры. Диапазон его творческих поисков достаточно широк: от плоскостных орнаментальных композиций — к декоративным стилизованным натюрмортам, от них — к обобщённо-поэтическим сюжетным композициям. Художник то оттачивает линию, доводя её до убедительной завершенности, то экспериментирует со штрихом, наделяя его сдержанной, но мощной энергетикой, то обращается к цвету — яркому, звучному, дополняя его чётким графическим контуром. Его работы — не простой перевод тюркского орнамента в технику пастели или темперы. Создавая их, художник творит новый смысл, поднимаясь порой до высокой степени обобщения и добиваясь от орнаментального мотива символического звучания. Образы сюжетных композиций — влюблённые, молодые супруги, люди, занятые крестьянским трудом, — сосуществуют рядом с мифологическими персонажами, такими как мусульманский прообраз Дьявола (Шайтан), Ангел-хранитель (Фареште). Образы эти угаданы художником, прочувствованы и даны с той мерой обобщения, которая обращает их в символы, не допуская прямой иллюстративности [1].

Влияние мусульманской культуры на творчество Талгата Масалимова видится не в следовании религиозным догмам и повторении утвердившихся канонов, а в особом мироощущении, свойственном художнику, в созерцательности, утончённости восприятия, лаконичности языка, строгости композиции, составляющих неповторимость индивидуально-стиля мастера.

Графика — первый и любимый вид творчества для художника, работающего продуктивно как в уникальной, так и в печатной графике, в технике офорта, линогравюре, ксилографии. Графические листы посвящены переосмыслению народной темы, фольклора (если говорить



Ил. 1. Талгат Масалимов. «Первый пар»
(картон, карандаш, 25×40), 1990 г.

о содержании) и поискам новой пластики, новых технических приёмов (если коснуться проблем формы).

Лист «Первый пар» из серии «Молодые» (1990) посвящён сюжету из народной жизни (ил. 1). В манере изображения чувствуется лёгкая ирония, интерес к бытовым подробностям, тщательно подобранным и изображённым без лишней детализации, тепло и поэтично. Молодые направляются в баню, невеста смущена, бесхитростный жених пребывает в спокойствии, а за трубой бани расположился чёрт, как намек на соблазны, греховные мысли.

Художник получает удовольствие от работы с материалом, ищет новые технические средства, создавая утончённую ритмическую композицию с преобладанием светлых тонов. В сцене, изображённой художником, мы видим неспешное повествование о жизни татарской деревни, утончённое по своему техническому исполнению, но без лубочности и излишней идеализации.

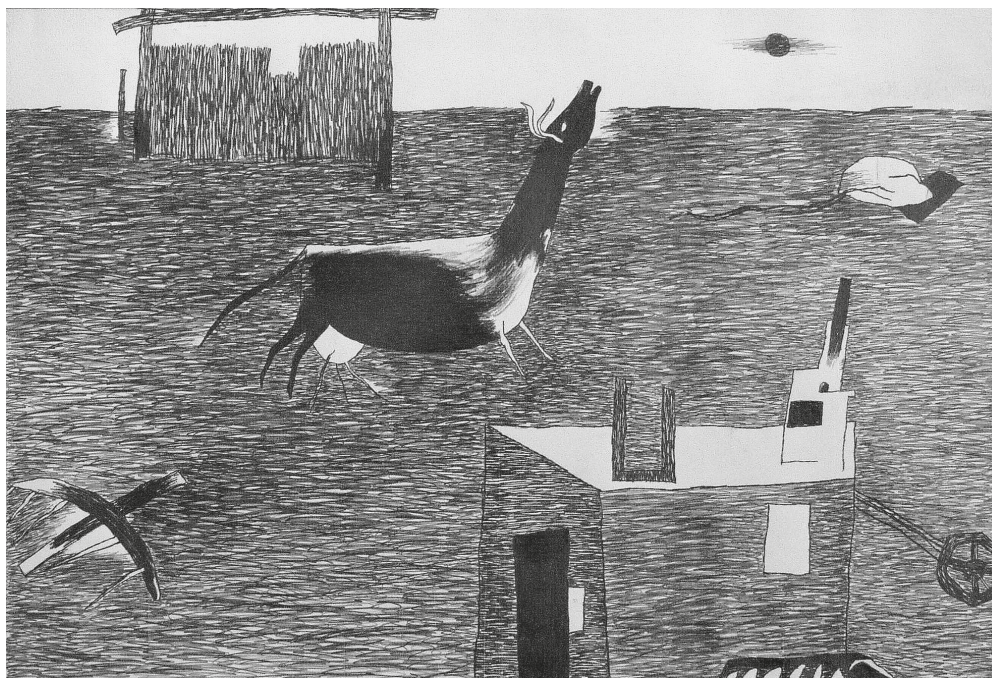
Лист «Жажда» из серии «Деревенские мотивы» (1996) выполнен на подобный простой сюжет и в близкой манере: ху-

дожник изобразил вечер на дворе, печальную корову на фоне закатного солнца (ил. 2). Тема обеих работ навеяна воспоминаниями детства, проведённого в деревне, потому они обладают особой, щемлящей достоверностью.

Тяготение к примитиву, характерное для обеих работ, не лишает образы, созданные автором, многозначности, а традиционные, патриархальные сюжеты не мешают ему создавать нечто абсолютно новое, легко трансформировать форму, сам способ работы карандашом, подчиняя всё это собственным представлениям о прекрасном.

Живописные работы Талгата Масалимова выполнены пастелью или темперой. Они отличаются любовью к орнаментальным решениям, ярко выраженной декоративностью и, как правило, плоскостны и построены на сочетании чистых цветовых пятен и линий, особым образом созданных фактурных поверхностей.

Сложность цвета, обращение к тонким, изысканным сочетаниям характерны для работы «Вечное» (1997). На ней изображены степные мотивы, юрты, их



Ил. 2. Талгат Масалимов. «Жажда» из серии «Деревенские мотивы»
(бумага, карандаш, 38×50), 1996 г.

отражения в воде, дополненные тюркской символикой — рогообразными элементами, звёздами, полумесяцем (ил. 3). Мягкие, серебристо-серые тона на тёплом золотистом фоне, создают ощущение тепла, покоя, вечности. Сама техника работы с пастелью вызывает ассоциации с чем-то уютным, рукотворным — отдельные штрихи, ритмично положенные на плоскость, напоминают вышивку, тканый ковёр.

Работа «Тропами детства» (2001) (ил. 4) выполнена в несколько иной манере: она почти беспредметна, построена на ритме сближенных по тону и цвету коричневых, розовых, бледно-зелёных тонов, заимствованных из народного ткачества, традиционных ковриков ручной работы, которыми покрывали полы в крестьянских домах [5]. Геометрический характер композиции подчёркивается чёрным контуром, выполненным деликатно и воспроизводящим рисунок тканой ковровой дорожки. Так традиционный предмет народного быта трансформируется в абстрактное изображение, создавая новый пластический образ.

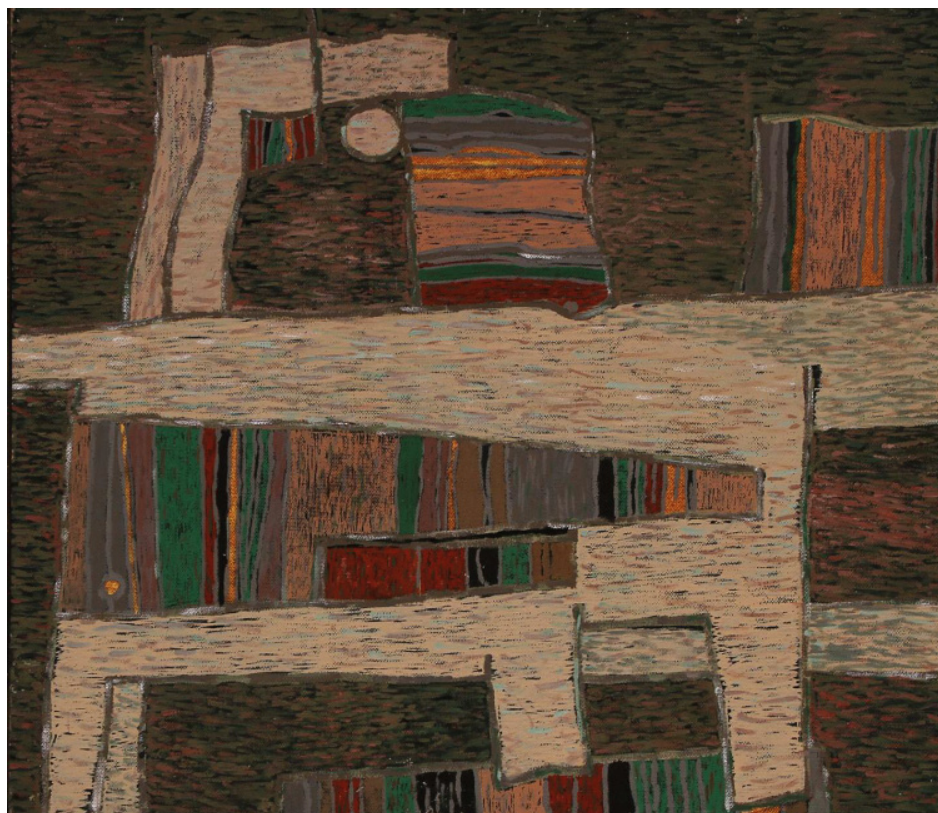
Традиционные восточные мотивы явно прослеживаются в войлочных коврах Талгата Масалимова. В работе «Цветочные мотивы» (2015) художник использует тюркский цветочный орнамент, свободно интерпретируя его по-своему, вводя яркие, сочные цвета, контрастирующие друг с другом и создающие неожиданно современное впечатление (ил. 5).

Работа «Танец» из серии «Степь» (2011) подчёркнуто графична, монохромна, здесь использованы натуральные цвета овечьей шерсти — от серовато-охристых до тёмно-коричневых (ил. 6).

Силуэты загадочных архаичных персонажей причудливы и переплетаются в плавном движении, композиция носит орнаментальный характер и навеяна древними тюркскими образами. Отношение к работе с плоскостью, линией, способ заполнения пространства ковра силуэтами стилизованных изображений выдают руку художника-графика. Об этом свидетельствует выверенная композиция, выразительность рисунка, продуманная экономия художественных средств.



Ил. 3. Талгат Масалимов. «Вечное»
(бумага, пастель, 54×70), 1997 г.



Ил. 4. Талгат Масалимов. «Тропами детства»
(бумага, пастель, 50×70), 2001 г.



Ил. 5. Талгат Масалимов. «Цветочные мотивы»
(шерсть, войлоковаление, 180×240), 2015 г.



Ил. 6. Талгат Масалимов. «Танец»
(шерсть, войлоковаление, 120×220), 2011 г.



При всём своеобразии техники, свойственной каждому из видов искусства (графика, живопись, ковроткачество), работы художника всегда узнаваемы. Фольклорные образы, орнаментика, впечатления из реальной жизни, — всё это перерабатывается воображением мастера, а в итоге создаётся самобытная манера исполнения, имеющая ярко выраженный индивидуальный характер.

Попытки возродить традиции народного искусства и ремёсел нередки в современной творческой практике. В работах многих мастеров изобразительного искусства мы видим обращение к традициям, явные или менее заметные реминисценции. При этом далеко не всегда они

завершаются успехом. Образы народного искусства — результат творческого освоения мира многими поколениями людей, живших в условиях патриархального уклада в гармонии с природой, и прямое подражание здесь малопродуктивно: оно ведёт к перерождению традиции в бездушное цитирование. Современный художник, житель большого города, обладающий опытом иного характера, нежели народный мастер, не может вернуться к его миропониманию. Отсюда ещё более привлекательным становится пример сохранения и преумножения наследия прошлого, его развития и обогащения средствами современных пластических искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пурик Э.Э. Новая жизнь старинного промысла // Рампа. 2011. № 11. С. 32–33.
2. Сорокина В.М. Художники Республики Башкортостан: Альбом-каталог / сост. В.М. Сорокина, М.О. Садыкова; пер. на англ. яз. В.Л. Левитин, пер. на баш. яз. М.С. Аминова. Уфа: Автор-проект, 2009. 340 с.
3. Традиции и духовность: Альбом-каталог Республиканской открытой тематической выставки-конкурса произведений соискателей Государственной премии имени М.В. Нестерова в сфере изобразительного искусства и искусствоведения / Автор-составитель С.В. Игнатенко. Уфа: Печатный двор, 2018. 148 с.
4. Турьянова Н.В. Мелодии детства Талгата Масалимова // Бельские просторы. 2012. № 10. С. 94–97.
5. Художественный форум «Арт-Уфа — 2015»: Альбом-каталог выставки / Авт.-сост. С.В. Игнатенко. СПб.: Дитон, 2017. 672 с.
6. Zakirova V.G., Purik E.E. Creative Environment Formation in Design Professional Training // International Journal of Environmental and Science Education. 2016. Т. 11. No. 9. С. 23–32.

Об авторах:

Пурик Эльза Эдуардовна, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой изобразительного искусства, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-8256-6937, elza.purik@mail.ru

Ахмадуллин Марс Лиронович, кандидат искусствоведения, профессор, Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмаилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

Шакирова Марина Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологического образования, Бирский филиал Башкирского государственного университета (452453, г. Бирск, Россия),
ORCID: 0000-0003-4905-8118, marinn.shakirova@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Purik E.E. Novaya zhizn' starinnogo promysla [New Life of the Old Craft]. *Rampa* [Ramp]. 2011. No. 11, pp. 32–33.
2. Sorokina V.M. *Khudozhniki Respubliki Bashkortostan: Al'bom-katalog* [Artists of the Republic of Bashkortostan: the Album Catalog]. Comp. by V.M. Sorokina, M.O. Sadykova. Translate to Engl. L. Levitin, translate to bash. M.S. Aminova. Ufa: Avtor-proekt. 2009. 340 p.
3. *Traditsii i dukhovnost': Al'bom-katalog Respublikanskoy otkrytoy tematicheskoy vystavki-konkursa proizvedeniy soiskateley Gosudarstvennoy premii imeni M.V. Nesterova v sfere izobrazitel'nogo iskusstva i iskusstvovedeniya* [Traditions and Spirituality: Album-Catalogue of the Republican Open Thematic Exhibition-Competition of the Works of Applicants for the State Prize named after Mikhail Nesterov in the Field of Visual Arts and Art History]. Author and comp. S.V. Ignatenko. Ufa: Pechatnyy Dvor, 2018. 148 p.
4. Tur'yanova N.V. Melodii detstva Talgata Masalimova [Melodies of Talgat Masalimov's Childhood]. *Bel'skiye prostory* [Belsky Expenses]. 2012, No. 10, pp. 94–97.
5. *Khudozhestvennyy forum «Art-Ufa — 2015»: Albom-katalog vystavki* [Art Forum “Art-Ufa — 2015”: the Album-Catalogue of the Exhibition]. Author and comp. S.V. Ignatenko. St. Petersburg: Diton. 2017. 672 p.
6. Zakirova V.G., Purik E.E. Creative Environment Formation in Design Professional Training. *International Journal of Environmental and Science Education*. 2016. T. 11. No. 9, p. 23–32.

About the authors:

Elsa E. Purik, Dr.Sci. (Education), Professor, Head at the Department of Fine Arts, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0001-8256-6937, elza.purik@mail.ru

Mars L. Akhmadullin, Ph.D. (Arts), Professor, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

Marina G. Shakirova, Ph.D. (Education), Associate Professor at the Department of Technological Education, Birsk Branch of the Bashkir State University (452453, Birsk, Russia).
ORCID: 0000-0003-4905-8118, marinn.shakirova@yandex.ru





ISSN 2658-4824
УДК 792.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.157-166

Е. П. ЭДЕЛЕВА

*Российский государственный институт
сценических искусств
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-1618-9122
Edeleva95@gmail.com*

EKATERINA P. EDELEVA

*Russian State Institute
of Performing Arts
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-1618-9122
Edeleva95@gmail.com*

Концепция театральной реальности Андрия Жолдака (на примере спектаклей «Zholdak Dreams: похитители чувств» и «По ту сторону занавеса»)

В статье формулируются эстетические позиции в творчестве украинского режиссёра Андрия Жолдака на примере двух петербургских спектаклей — «Zholdak Dreams: похитители чувств» и «По ту сторону занавеса». Исходя из исторических предпосылок феномена театральности и изложенных художником понятий о структуре театральной маски, автор анализирует игровой подход режиссёра к постановке драматического текста, а также художественные приёмы транспонирования субъективности восприятия в качестве средства формирования сценического образа объективного мира.

Обращаясь к свойствам театральной маски, автор исследует природу симбиотических отношений актёра и роли, существующих в детерминированной сценической реальности А. Жолдака, соединяющего в едином пространственном поле временные пласты текста, исполнителя и зрителя. Режиссёр избирает ассоциативный вид монтажа эпизодов для создания общей визуальной картины из кинематографических, изобразительных, музыкальных и пластических выразительных средств. При помощи анализа ключевых моментов постановок выстраивается структура образного мышления художника, утверждающего

Andriy Zholdak's Conception of Theatrical Reality (by the Example of Performances of the Plays: "Zholdak Dreams: Abductors of Feelings" and "Beyond the Curtains")

The article presents a formulation of the aesthetic principles in the work of Ukrainian film producer Andriy Zholdak by the example of two productions made in St. Petersburg — “Zholdak Dreams: Abductors of Feelings” and “Beyond the Curtains.” Stemming from historical premises of the phenomenon of theatricality and the conceptions of the structure of the theatrical mask expounded by the artist, the author analyzes the film producer's actable approach to performance of a dramatic text, as well as the artistic techniques of transposition of the subjectivity of perception in the capacity of a means of formation of the stage image of the objective world.

When turning to the techniques of the theatrical masque, the author researches the nature of symbiotic relations of the actor and his or her role existing in the determined stage reality of Zholdak, who is able to connect within a single spatial field the temporal strata of the text, the performer and the audience. The producer chooses the associative type of montage of episodes for the creation of the overall visual picture out of cinematographic, visual, musical and plastic means of expression. Analysis of the crucial moments of the productions helps organize the structure of the conceptual thinking of the artist, who asserts the relationship between the subjectivity of theater and the objectivity of reality

отношения субъективности театра и объективности реальности как амбивалентность формы бытия. Театральному миру Жолдака присущ сюрреалистический принцип построения спектакля, отказ от репрезентативности и обращение к деконструированию матрицы пьесы с последующим воплощением на сцене её альтернативной реальности.

Ключевые слова:

режиссёр Андрий Жолдак, спектакль, театральная реальность, игровой театр, актёр, маска, визуализация, деконструкция.

as the ambivalence of the form of being. The theatrical world of Zholdak is characterized for a surrealist principle of producing the theatrical performances, a rejection of representation and turning to deconstruction of the matrix of the theatrical play with a subsequent manifestation of its alternate reality on stage.

Keywords:

producer Andriy Zholdak, theatrical reality,actable theater, actor, mask, visualization, deconstruction.

Для цитирования/For citation:

Эделева Е.П. Концепция театральной реальности Андрия Жолдака (на примере спектаклей «Zholdak Dreams: похитители чувств» и «По ту сторону занавеса»)//ИКОНИ. 2019. № 1. С. 157–166. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.157-166.

Со времён эпохи Возрождения шекспировская квинтэссенция мира, заключённая в поэтической идее «весь мир — театр», проявлялась в исторической перспективе в разных формах. В XVI веке пьесы У. Шекспира, в некоторой степени являющиеся режиссёрскими записями разыгрываемого на сцене спектакля¹, вывели драматургию отношений актёра с ролью на новый уровень. Ю.М. Барбой в своём исследовании «К теории театра» замечает, что в античную эпоху между актёром и ролью не существовало «драматических отношений», так как сам феномен «театральности» не был осознан ни ритуальными и театрализованными действиями, ни самими зрителями². И если на первом этапе своего становления театр стремился к передаче мифологической истории, то в эпоху Возрождения он раскрылся непосредственно в форме и образе игры.

Неизвестно, действительно ли зрители следили за качеством исполнения роли или за развитием её содержания, но несомненен переход театра на более глубокий уровень его взаимоотношений с реальностью. Именно на данном эволюционном этапе театр приобрёл

тотальный характер, распространившись за пределами сценической коробки. Нельзя утверждать, что в этом осуществилось сознательное проявление «свободы и воли» театра. Однако именно здесь произрастают глубокие философские корни многоформатного и сиюминутного вида искусства, веками устанавливающего и отменяющего границы между театральностью и действительностью.

О размытии границ, отделяющих искусство от жизни, и о смысловом единстве театральности в пределах действительности пойдёт речь в связи с режиссёрской системой репрезентации реальности на сцене в спектаклях Андрия Жолдака.

Украинский режиссёр А. Жолдак (Жолдак-Тобилевич IV, 1962 года рождения) давно известен не только в России, но и в других странах мира. Его постановки идут на сценах Франции, Румынии, Швейцарии, Германии, Финляндии, Швеции, Польши... Между тем о режиссёрском методе Жолдака написано немного, хотя большинство рецензентов пытается дать общую характеристику художественного стиля автора через

критический анализ его спектаклей. Первое режиссёрское образование Жолдак получил в Киеве, затем, спустя три года, окончил курс А. Васильева в ГИТИСе (1989). Был художественным руководителем Харьковского драматического театра им. Т.Г. Шевченко (2002–2005), где ставил спектакли по классической драме (Шекспир, Гольдони, Тургенев). Провокационность режиссёра не заставила себя ждать, и в 2005 году Жолдак становится абсолютно свободным деятелем, рассеивающим по миру идею театральной маски.

Слово *реальность* происходит от позднелатинского «*realis*» и переводится как «вещественный, действительный» [12, с. 572]. Чтобы разобраться в методе конструирования театральной реальности А. Жолдака, необходимо обратиться к её ускользающим от анализа свойствам. Естественно, что при просмотре спектакля образуется некое зеркальное отражение увиденного, являющееся лишь тенью того, что на самом деле оно из себя представляет. Но именно в этом и заключается режиссёрская «фишка» Жолдака, чьи «живые картины» [4, с. 66] строятся на дисгармоничной эстетике.

Природу постмодернистского³ театра Жолдака многие исследователи воспринимают как визуализацию образов⁴, соединяющихся в броскую динамичную картину с отсутствующим сюжетом. Визуализацией как фундаментальным приёмом в «театре художника» [там же, с. 69], к которому относятся такие известные режиссёры, как Дмитрий Крымов и Роберт Уилсон, а так же инженерный театр «АХЕ», не исчерпывается авангардная стилистика украинского режиссёра. Но именно она даёт возможность апеллировать понятиями кинематографа и фотографии по отношению к работе художника с мизансценическим рисунком спектакля. Трансляция ракурса режиссёра-демиурга Жолдака на сценическую жизнь драматического текста складывается в сознании зрителя фрагментарно, монтаж «кадров» действия происходит

по ассоциативному принципу, развитие которого непредсказуемо, так как нелинейно.

Фрагментарность и множественность образов в театре Жолдака расщепляет реальность, сконструированную автором произведения, чтобы затем трансформировать её в игровое пространство⁵, существующее на грани сновидений, грёз, фантазий и представлений. Но этот театр не наивен, хотя склонен к воплощению идеализации мировых процессов. Амбивалентность театральной реальности особенно выражена в двух недавних постановках Жолдака — «Zholdak Dreams: похитители чувств» (2015) и «По ту сторону занавеса» (2017).

Спектакль «Zholdak Dreams: похитители чувств», созданный по мотивам пьесы Карло Гольдони «Слуга двух господ» в БДТ им. Г.А. Товстоногова, можно назвать апофеозом театральнойности. От комедии Гольдони остаётся лишь схема встроенных драматургом в ткань пьесы масок, которые артисты наполняют собственной экзистенцией. Линия Труффальдино, слуги двух господ, организует интригу на внешнем фабульном уровне, тогда как главными вершителями судеб у Жолдака выступают персонажи из космоса. Чёрный Ангел и его копия режиссируют игровую реальность, держа в руках бразды условности театрального действия.

Спектакль начинается с видео-обращения режиссёра, предваряющего сновидческое настроение постановки. В какой-то степени высказывание Жолдака о зыбкости театральной реальности на сцене, а затем транспонирование той же мысли сценическим способом похоже на манифест художника, отменяющего последовательность и нарратив, оно открывает простор для со-творчества режиссёра, актёра и зрителя. З. Фрейд предлагал своим пациентам самостоятельно проанализировать сон, чтобы приблизиться к его интерпретации. Похожий подход возможен применительно к постановке Жолдака. Тем не менее

сон режиссёра не есть сон зрителя. И всё же зрителю не чужды заданные правила игры, если только торжество аттракционов не заставит его покинуть стены театра.

Перспектива мира в постановке Жолдака пересекает земные пределы. На экране проецируются кадры из ролика «NASA Conspiracy — UFO Sightings & Alien Structures»⁶. Далее зритель читает диалоги американских космонавтов, побывавших по ту сторону Луны, где они столкнулись со звуками неизвестного происхождения. В игровой структуре спектакля само понятие игры удваивается, указывая на амбивалентность реальности, в которой существуют герои и актёры. С одной стороны, режиссёр погружает зрителя в мир абсолютно неправдоподобный, гротескный, полный китча, цитирований, гэгов и визуализаций. С другой — окунает в вязкую тягучесть театрализации, упивается запредельем масок, бесконечной подвижностью сценического времени. Разомкнутое пространство то и дело озаряется небесным светом неизвестного происхождения, который останавливает и без того опустошённое действие, заражает театральностью мир за пределами театра как такового. Соцветие сюрреалистических образов компилируют на метафизическом уровне. Всё происходящее — не больше чьей-то разбушевавшейся фантазии, как и не меньше кем-то детерминированной действительности.

В спектакле отсутствуют целостные герои в психологическом смысле. Все они, словно коллаж, собраны режиссёром из пластических образов, кинематографичных интонаций и иногда намеренно штампованных поведенческих механизмов. И всё-таки, несмотря на их видимую карикатурность и однообразность, Жолдак вкладывает в них иррациональность ощущений и способность к рефлексии. Она проявлена в самом способе существования артистов на сцене, для которых реальность спектакля в момент игры есть

трансформация реальности для героев в момент столкновения с судьбой. Жолдак, словно в матрице, раздваивает субъекты, превращая их то в объекты исследования, то в живые действующие единицы.

«Театр — это не та реальность, в которой вы живёте», — говорит режиссёр в прологе своего спектакля. Реальность в его театре уничтожает всякую смысловую вариативность действительности, нивелирует любые попытки самоидентификации зрителя, означает ускользающее понятие о самой реальности. Обращённость в глубь себя обесмысливает конфликт, который выстраивается в драматических отношениях между театральностью происходящего и воспринимающего. Чёрный Ангел и его копия, словно роботы с застывшими зрачками, вторгаются в экзистенцию театра, будучи сами заперты в режиссёрском замысле Жолдака.

В античности маска — не что иное, как замкнутая, зацикленная и конечная данность, преодолеть которую не представлялось возможным и необходимым. В *commedia dell'arte* поле театральности расширяется, появляется драматический смысл образа, всё больше раскрывается игровой потенциал артиста⁷. В режиссёрской системе Жолдака драматургия маски расщепляется, присваивается и срывается с естеством артиста. Но симбиоз артиста и маски неполон даже тогда, когда роль сыграна тысячу раз. Здесь режиссёр предлагает выстраивать отношения с маской и как с личиной, и как со своим внутренним «я». Столкновение актёра и роли, как закономерный признак развития художественного смысла в исполнении, в понимании Жолдака выражается в поиске и формировании новых миров, уже заложенных внутри данного автором героя. Своим сюрреалистическим чутьём художник нащупывает двойное дно маски, суть которой сокрыта внешним её проявлением.

Маска выступает каналом передачи информации, который «предполага-

ет создание «„второго тела“ (условной формы)» [10, с. 190], второй реальности в пределах сцены. Выбирая маску как объект художественного исследования, актёр освобождается от подсознательного шлейфа собственной масочности. По мнению Жолдака, сознание зрителя так же обременено масками (внешними проявлениями человека), поэтому актёр вынужден пробиваться к нему с помощью единственного орудия — маски героя⁸. Таким парадоксальным способом режиссёр говорит о реальности как о вечной тяге человеческого существа к реализации игровых начал и стремлений, о мире, в котором всё, даже Бог, имеет свойство прятаться за театральностью бытия. Многоуровневая структура маски (роли) в концепции театральной реальности Жолдака перекликается с концепцией театральности Евреинова⁹, видевшего жизнь под эстетическим преломлением театрального искусства.

Маска имеет свойства скрывать и разоблачать актёра, отторгать от себя и принимать, исчезать, а затем возникать в новом качестве, открывать путь к сверхреальному и препятствовать его нахождению. Она даёт актёру почувствовать себя реальным на пересечении сценического времени и места, «быть» героем, чтобы стать собой. В «Zholdak Dreams» мотив детерминированной маски сопряжён с насилием над актёром, находящимся во власти «чужого» лица. Вживляя в героев запрограммированные чипы, стирая им память, нанося удары, убивая и вновь воскрешая их, Чёрный Ангел и его копия сами играют на выживание, «с кожей» сдирая с себя мёртвые лики, докапываясь до сути, откуда вещает нечеловеческий голос самоидентификации. Так наружу исторгается ядовитый и чужеродный облик судьбы, смотрящий на зрителя крупным планом.

Кинематографичность удваивает действительность на сцене и придаёт спектаклю эффект сомнамбулизма. Поясные, крупные и сверхкрупные планы транс-

лируются на экран, направляя внимание зрителя на объект внутренних рефлексий героев, постоянно бросающих двусмысленные реплики в зал. Когда градус безумия достигает предела, Ломбарди произносит хорошо знакомую фразу «нужны новые формы»¹⁰, а дальше спектакль всё больше полнится цитатами из кинематографа (Кубрик, Ларс фон Триер, Вачовски), музыкальными поп-выступлениями и неистовыми танцами. Всё в этом нелепом, странном и смешном мире сходит на нет с появлением единственного «правдоподобного» Труффальдино, *случайно* превратившего комедию положений в бесконечную борьбу за право любить и быть любимым.

Столкновение разных временных пластов, перетасованных между собой в хаотичном порядке, погружает хронотоп пьесы в космическую сферу. Слово в альтернативной реальности, Сильвио и Клариче снова и снова открывают большие белые двери, возникая из ниоткуда, а потом испаряясь в черноте кулис. На протяжении всего «здесь и сейчас» создаётся великая иллюзия Ни о чём, и это Ничто поражает своей бесформенностью и гравитационной силой. Герои пребывают в головокружительной невесомости, в которой теряют самообладание даже такие уверенные и хладнокровные гангстеры, как Флориндо и Беатриче. И что здесь действительно реально, так это не слово и не действие, а тело артиста, готового облачиться даже в самую нечеловеческую маску.

Спектакль «По ту сторону занавеса» на сцене Александринского театра, основанный на пьесе А. Чехова «Три сестры», также находится в двойственной плоскости, вписанной в нелинейную протяжённость. Жанровое определение постановки весьма красноречиво — «опыт реинкарнации в двух частях». Жолдак перемещает обитателей дома Прозоровых в 4015 год, предварительно «реконструировав и восстановив» мозг трёх сестёр. Мёртвые чеховские герои живут на



отшибе, в Богом забытом месте (а может быть, Бога здесь вообще нет), разместившемся отражением Земли в укромном уголке Вселенной. Здесь мир представлен осколочным наброском, выпавшим из сбивчивых воспоминаний трёх землянок релятивистской эпохи. «Экспрессионизм ищет средства, чтобы представить само подсознание, чьи кошмары и образы желания не могут быть скованы никакой драматической логикой» [7, с. 101], — точно отмечает немецкий теоретик и историк современного театра Х.Т. Леманн. Бессознательное как источник потаённых мотивов выплескивается на сценическое полотно, разрушая драматические связи пьесы, утверждая деконструктивную архитектуру сценической логики.

Жолдак называет свою постановку «По ту сторону занавеса», оставляя пустующий зрительный зал местом вырастающего проекцией шумного леса, по которому бегают потерявшие человеческие связи и способность к самоидентификации три сестры. Актёры находятся на одном уровне со зрителем, преодолевая каноническую дистанцию, впутывая зрителя в театральность, разоблачая незащищённость самого театрального процесса, постоянно напоминаящего об искусственности действия. Театральность мира вскрывается и взрывается Жолдаком на этапе расщепления текста Чехова на кинематографические эпизоды, в которых появляются фантомы отца и матери Прозоровых, исторические и культурные аллюзии и смесь неясных воспоминаний. Пьеса Чехова мутирует под пером Жолдака в жестокий сюжет домашнего насилия, иррациональной ненависти к миру и непримиримости с собственным бессилием перед нависшим над человеком фатумом.

Мотив смерти героев как отрицание их смысловой целостности, уже вынесенный за скобки в «Zholdak Dreams», в следующей постановке Жолдака становится лейтмотивом об ускользающей,

постапокалиптической утопии, где не существует ни точек невозврата, ни выходов из запрограммированной структуры. Герои чувствуют дыхание растворённого в пустоте и бессмысленности «новой» жизни демиурга, экспериментирующего над воспалённым сознанием, разлагающимся вне пределов земной жизни. Фантастические фильмы и спорные научные теории нередко говорят о несовместимости субъекта с далёким будущим его потомков. И для Жолдака перемещение героев «Трёх сестёр» во времени, очевидно, оборачивается сумасшедшими последствиями для прошлого, от которого герои отказаться не в силах.

В недостижимой реальности пятого тысячелетия технологические приспособления соседствуют с природной фактурой, накрывающей с головой энергией стихийного бедствия. Человек как единственно мыслящее и запертое внутри пустой оболочки Чужого существо вносит в стерильное пространство натуралистическую наготу, телесность форм и биполярность смыслов. Когда всё свершилось и кажется, что больше незачем искать дорогу к совершенной жизни, мятежное подсознание вгрызается в незамутнённую чувств и медленно, по каплям, выдавливает из себя раба иллюзий. Вмиг обнаруживается ничтожность мечты, и спасением видится лишь беспробудный сон в капсульной оболочке.

Деформация личности чеховских героев происходит постепенно и мучительно. К концу истории они убивают друг в друге последние проявления светлых порывов, отказываются от социализации, отвергают живое начало, оставляя до избытка переполненную грязью и страхами плоть. Раскалывающаяся, субъективная реальность героев делит действительный, объективный мир на миллионы разрозненных частиц.

Таким образом, в эстетике игрового театра Жолдака реальность жизни и реальность театра находятся в параллелях,

отражающих друг друга в инородных формах. Так в спектакле «По ту сторону занавеса» герои постоянно заглядывают в зеркала, пытаясь понять, кого они видят перед собой. Система зеркал как портал в мир двойничества лишней раз показывает происходящее как призрак того, чем на самом деле он не является. Нереальны герои пьесы, нереальны предметы, нереален, в конце концов, мир, но «что тогда реально?», возникает логичный вопрос. Нина Агишева пишет: «Актёр для Жолдака — это человек без имени, пола, возраста и национальности, это антенна, улавливающая музыку небес и передающая её зрителям» [1, с. 20]. Реальны артисты, которые постоянно утверждают своё бытие на сцене посредством индивидуальных особенностей, выворачивают маски героев, вместе с тем показывая свои маски, соперничают героям или ненавидят их, разоблачая собственное «я».

В «Zholdak Dreams» основой игровой структуры становится деформирующееся ядро маски. В «По ту сторону занавеса» главным стержнем является пограничное существование артистов на рубеже личной экзистенции и экзистенции героя. Символично, что в конце спектакля декорации перекрывает опускающееся сверху огромное зеркало, отражающее поклоны артистов перед аплодирующими зрителями. Жолдак вновь манифестирует сопряжённость театральной реальности с жизнью, запечатлевая две стороны и продолжая спектакль даже в момент его формального окончания. Режиссёр добивается отстранения от драматического действия, обращив зрительские глаза «зрачками в душу» сквозь собственное наложение масок.

М. Бахтин пишет: «Гротеск становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далёкой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков» [3, с. 44]. Жолдак — один из немногих режиссёров, приближающийся к ренессансной культуре транспонирования телесности, которая

существует в его театральной реальности в ритуальных формах. В приведённых работах Жолдака, как и в других его спектаклях (таких как «Гамлет» и «Тарас Бульба»¹¹), телесности артиста отведена роль натуралистического инструмента, отражающего раблезианское истолкование физиологических мотивов, связанных с поглощением, избыточностью и разложением. В человеческих потребностях, составляющих значительную часть жизни, телесные подробности несут на себе отпечатки насилия в разных его проявлениях. Например, доктор Ломбарди постоянно и жадно пьёт и ест, пока не подступает рвота; Сильвио ждёт подходящего момента уединиться с Клариче; Маша изнасилована собственным мужем; Солёный носит макияж и поёт альтом.

В театральной реальности Жолдака происходит намеренное и непрерывное столкновение пространственно-временных категорий, заданное в качестве принципиального закона, по которому функционирует хаотичный мир художника. Т.В. Котович, рассуждая о природе хронотопа в театральном производстве, пишет: «Монтаж создаёт некую новую реальность, и это позволяет принимать его как механизм организации» [6, с. 136]. Ритмический монтаж разноречивых сцен взаимосвязан с вертикальным монтажом общей направленности смысла художественного произведения. Степень спектакулярности происходящего нарастает по мере развивающейся процессуальности образов.

Текст необходим Жолдаку как инструмент для возбуждения творческих потенциалов, стимуляции собственного подсознания. Жолдак, подобно сюрреалистам, отразившим «кризис репрезентации» [7, с. 48], выбирает приём деконструкции в контексте технического прогресса, где проявление бытия физиологично и гипертрофировано по своим масштабам. Текст уже не является формообразующей структурой, так как его заменила игра со знаковой системой и симулякрами, кото-

рые наращивают нестабильный информационный поток, создавая иллюзию отсутствия смысла. Для современного восприятия, перенасыщенного впечатлениями от виртуальных картин, постановки Жолдака становятся переложением того же виртуального механизма на человеческую деятельность. Замыкание, затормаживание, повтор операции, выход из строя, перезагрузка, форматирование сознания — характерные особенности жизни героев и самого способа существования артистов, закодированного в подструктуру его игровой реальности.

Жолдак продолжает и развивает традицию театральной маски в идее отторжения от маски и её принципиальной чужеродности, которую необходимо

преодолеть на пути к истине. Оппозиции Жолдак намеренно упраздняет, уравнивая такие понятия, как «мужское» и «женское», «страшное» и «смешное», «прекрасное» и «безобразное», «действие» и «бездействие», «искусственное» и «естественное». Время объективной реальности вытеснено за счёт преувеличенной субъективности восприятия героев, смещения акцентов на предмет их внимания. Нестабильность мира у Жолдака всегда обусловлена внутренним расколом личности, существующим в своей реальности. Вечное противоречие строится на невозможности её совпадения с настоящим порядком вещей, несмотря на общую гравитационную сферу взаимного притяжения друг к другу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рассуждая о Средневековом театре, Ю.М. Барбой пишет о том, как образующийся мизансценический рисунок и взаимосвязи героев влияли на структуру драматического текста так, что два театральных произведения вступали в симбиотические отношения [2, с. 53].

² Ю.М. Барбой в разделе «Система и структура спектакля» делает акцент на том, что театр в античную эпоху ещё не мыслил себя как театр, однако позднее его способности к саморефлексии только крепли [2].

³ См.: Маньковская Н.Б. Постмодернизм в эстетике // *Философская антропология*. М.: Ин-т фил-и РАН, 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.

⁴ «Движущаяся живопись» [4, с. 70] — один из главных приёмов А. Жолдака, который наиболее полно был выражен в каких спектаклях, как «Один день Ивана Денисовича» и «Гамлет. Сны», «Месяц любви», «Гольдони. Венеция».

⁵ Теория театрального пространства отражена в статье А. Жолдака «Теория

идеального пространства в идеальном театре». *Театр*, 2016. № 23, С. 164–168.

⁶ Ролик представляет собой монтажную склейку зафиксированных в космосе американским кораблём «Аполлоном 10» НЛО, связь с которыми (по версии автора видео) засекречена. См.: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=DVIqsSpHPNo>.

⁷ О взаимодействии новой русской режиссуры с современным актёром см.: Левицкий В.Г. Поиски новой режиссуры и диалога с актёрами в контексте новой театральной реальности. СПб.: СПбГУП, 2016. № 5. С. 51–56.

⁸ Подробно о философском понимании А. Жолдака такого понятия, как «маска», см.: <http://svobodazholdaktheatre.com/>.

⁹ См.: Джурова Т.С. Концепция театральной реальности в творчестве Н.Н. Евреинова // СПб.: СПбГАТИ, 2010. 158 с.

¹⁰ Фраза из пьесы А.П. Чехова «Чайка», которая принадлежит Треплеву.

¹¹ Про телесную эстетику Жолдака в спектаклях «Гамлет» и «Тарас Бульба» пишут Н. Агишева [1] и Н. Песочинский [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агишева Н.Д. Андрий Жолдак: шаман terrible // *Театр*. 2014. № 17. С. 18–21.
2. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб.: РГИСИ, 2008. 238 с.



3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература. 1990. 543 с.
4. Годер Д.Н. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. М.: НЛО, 2012. 237 с.
5. Жолдак А. Письмо к ещё не рождённым режиссёрам и артистам // Театр. 2014. № 17. С. 22–25.
6. Котович Т.В. Хронотоп театрального произведения: монография. Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011. 179 с.
7. Леманн Х.Т. Постдраматический театр. М.: АБС-Дизайн, 2013. 312 с.
8. Литвинцева Г.Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник СПбГУКИ. СПб, 2011. С. 43–53.
9. Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности // Театр. 1989. № 4. С. 105–108.
10. Медведева В.В. Театральная маска как один из способов трансформации сценического образа // Вестник ХГАДИ. Харьков, 2011. № 3. С. 189–192.
11. Песочинский Н.В. Ученики Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин, Клим, Жолдак // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей. СПб.: ГНИУК РИИИ. 2005. С. 203–236.
12. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
13. Benford S., Giannachi G. Performing Mixed Reality. Cambridge MA and London: MIT Press, 2011, 296 p.
14. Lehmann H.T. Postdramatic Theatre. Trans. Jurs-Munby, Karen. London, New York: Routledge, 2008. 214 p.
15. Shevtsova M. The Baltic House Theatre Festival, St. Petersburg: Twenty-Five Years On // Volume 32, Issue 1, February 2016, pp. 61–67.
16. Feral J., Bermingham R.P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language // Johns Hopkins University Press. Issue 98/99. 2002. Vol. 31, Number 2&3, pp. 94–108.
17. La preparación del siglo XXI en el lenguaje teatral de Andriy Zholdak Autores: José Gabriel López Antuñano. Journal of the Association of Directors of Scene Spain, ISSN 1133-8792. 2004. No. 102, pp. 183–187.

Об авторе:

Эделева Екатерина Павловна, магистр по направлению «Театральное искусство», программа «Проектирование спектакля», Российский государственный институт сценических искусств (191028, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0002-1618-9122, Edeleva95@gmail.com

REFERENCES

1. Agisheva N.D. Andriy Zholdak: shaman terrible [Andriy Zholdak: The Shaman Terrible]. *Theater*. 2014. No. 17, pp. 18–21.
2. Barboy Yu.M. *K teorii teatra* [To the Theory of Theater]. St. Petersburg: Russian State Institute of Performing Arts, 2008. 238 p.
3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Creativity Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 543 p.
4. Goder D.N. *Khudozhniki, vizionery, tsirkachi. Ocherki vizual'nogo teatra* [Artists, Visionaries, Circus Performers. Sketches of the Visual Theater]. Moscow: NLO, 2012. 237 p.
5. Zholdak A. Pis'mo k eshche ne rozhdennym rezhisseram i artistam [Letter to the Unborn Directors and Actors]. *Theater*. 2014. No. 17, pp. 22–25.
6. Kotovich T.V. *Khronotop teatral'nogo proizvedeniya: monografiya* [Chronotope of Theatrical Work: Monograph]. Ministry of Education of the Republic of Belarus: Vitebsk State University named after P.M. Masherov, 2011. 179 p.



7. Lemann Kh.T. *Postdramaticheskiy teatr* [Postdrama theater]. Moscow: ABS-Design, 2013. 312 p.
8. Litvintseva G.Yu. Giperreal'nost' v epokhu postmoderna [Hyperreality in the Postmodern Era]. *Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts*. St. Petersburg, 2011, p. 43–53.
9. Mamardashvili M.K. Vremya i prostranstvo teatral'nosti [Time and Space of Theatricality]. *Theater*. 1989. No. 4, pp. 105–108.
10. Medvedeva V.V. Teatral'naya maska kak odin iz sposobov transformatsii stsenicheskogo obraza [Theatrical Mask as One of the Ways to Transform the Stage Image]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 2011. No. 3, pp. 189–192.
11. Pesochinskiy N.V. Ucheniki Anatoliya Vasil'eva na peterburgskoy stsene. Galibin, Klim, Zholdak [Pupils of Anatoly Vasilyev on the Petersburg Scene. Galibin, Klim, Zholdak]. *Rezhissura: vzglyad iz kontsa veka: Sbornik nauchnykh statey* [Direction: A View from the End of the Century: Collection of Scientific Articles]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. 2005, pp. 203–236.
12. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1983. 840 p.
13. Benford S., Giannachi G. *Performing Mixed Reality*. Cambridge MA and London: MIT Press, 2011, 296 p.
14. Lehmann H.T. *Postdramatic Theatre*. Trans. Jurs-Munby, Karen. London, New York: Routledge, 2008. 214 p.
15. Shevtsova M. *The Baltic House Theatre Festival, St. Petersburg: Twenty-Five Years On*. Volume 32, Issue 1, February 2016, pp. 61–67.
16. Feral J., Bermingham R.P. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Johns Hopkins University Press. Issue 98/99. 2002. Vol. 31, No. 2&3, pp. 94–108.
17. La preparación del siglo XXI en el lenguaje teatral de Andriy Zholdak. Autores: José Gabriel López Antuñano. *Journal of the Association of Directors of Scene Spain*, ISSN 1133-8792. 2004. No. 102, pp. 183–187.

About the author:

Ekaterina P. Edeleva, Master's degree in Theater Arts, Design of a Performance Program, Russian State Institute of Performing Arts (191028, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-1618-9122, Edeleva95@gmail.com



ISSN 2658-4824

УДК 792.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.167-175

А. С. САГИТОВА*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова**г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0003-0466-9433

*aiselu83@mail.ru***AISYLU S. SAGITOVA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov**Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0003-0466-9433

*aiselu83@mail.ru***Мировоззренческие истоки башкирского театра**

Искусство башкирского народа, как и искусство всех народов мира, зародилось в глубокой древности и имеет свои уникальные корни, которые уводят нас в те далёкие времена, когда башкиры поклонялись языческим богам и вся их жизнь была служением природным стихиям. Это времена, когда был создан великий эпос «Урал-батыр», во многом обусловивший мировоззрение и мировосприятие башкирского народа на многие века. Именно в эпическом характере этого произведения и в его чистой, непосредственной незамутнённой, пафосности кроется разгадка романтически-приподнятого башкирского исполнительского искусства. Зачастую даже сегодня, в техногенный век всепроникающей расчётливости, холодной рациональности и безграничной иронии, в национальном театре в некоторых спектаклях сохраняется особый стиль произношения текста — эпического распевания. В любой постановке Башкирского государственного академического театра драмы имени Мажита Гафури — будь то национальная, русская или западноевропейская классика, актуальная современная драматургия — в ней всегда звучит необычная, характерная только для башкирского языка, своеобразная возвышенная, мелодическая, поэтическая интонация речи. Эта своеобразная интонация есть неотъемлемая часть (древняя, мифологическая, архетипическая) башкирского сознания и его продукта — башкирского языка, по звучанию и мелодике напоминающего героические песнопения: строгие, размеренные, несуетливые, может быть, иногда суровые и одновременно

The Worldview Sources of Bashkir Theater

The art of the Bashkir people, similarly to the art of all the peoples of the world, emerged in very early historical times and has its unique roots, which lead us into those remote times when the Bashkirs worshiped pagan gods, and all of their life was that of service to natural elements. These were the times when the great epos “Ural-batyr” was created, which in many ways has conditioned the worldview and world-perception of the Bashkir people during the course of many centuries. Particularly in the epic character of this work and in its pure, unadulterated, direct pathos lies the key to the romantically elevated Bashkir performing art. Frequently even presently, in the technological age of all-pervading mercenary self-interest, cold rationality and unlimited irony in national theater, in some performances a special style of pronunciation of the text as a type of epic singing is preserved. In any of the productions carried out by the Bashkir State Mazhit Gafuri Academic Theater of Drama — whether it be national, Russian or Western European classics or relevant contemporary dramaturgy — it always has the sound of the unusual, original, elevated, melodic, poetical intonation of speech, characteristic only to the Bashkir language. This peculiar intonation is an integral part (ancient, mythological, and archetypal) of the Bashkir consciousness and its product — the Bashkir language, in its sound and melody reminding heroic chants: strict, measured, not restless, maybe, at times harsh and at the same time soft. The language is an invaluable repository

мягкие. Язык является бесценным хранилищем древней культуры и истории людей. Театральное исполнительское искусство башкир, стремящееся к объёмным, рельефным формам, притчевым, глубинным сюжетобразующим смыслам и эпической распеваемости, во многом определяется именно его мифологическим мироощущением. Последнее генетически присуще башкирскому народу и воспринимается им как «подлинная и максимально конкретная реальность». Мировоззренческие истоки, фольклорные традиции позволяют башкирскому театру сохранять своё лицо и, идя в ногу со временем, ориентироваться на фольклорные традиции как меру вещей и точку отсчёта в современном, стремительно меняющемся мире. В этом заключается уникальный смысл движения и развития башкирского театра: быть со-временным (со временем), но основываться на непреходящем и вечном.

Ключевые слова:

башкирский театр, фольклор, национальные традиции, миф, обряды, ритуал, актёр, режиссёр, спектакль.

of people's ancient culture and history. The Bashkir art of theatrical performance, which aspires towards capacious relief forms, parabolic, profound plot-generating meanings and epic melodiousness, is in many ways determined particularly by its mythological world perception. The latter is genetically intrinsic to the Bashkir people and is perceived by them as "a genuine and maximally concrete reality". The worldview sources and folklore traditions make it possible for the Bashkir people to preserve their face and, keeping up with the time, to orient themselves on folklore traditions as the measure of things and the reference point in the constantly changing contemporary world. Therein is contained the unique sense of motion and development of the Bashkir theater: to be con-temporary (in tune with the times), but to base itself on the timeless and the eternal.

Keywords:

the Bashkir Theater, folklore, national traditions, myth, rituals, actor, Producer, performance.

Для цитирования/For citation:

Сагитова А.С. Мировоззренческие истоки башкирского театра // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 167–175. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.167-175.

Лев Николаевич Толстой, который любил отдыхать в башкирских степях на кумысолечении, в 1871 году писал жене Софье Андреевне: «Ново и интересно многое: и башкиры, от которых Геродотом пахнет...» (цит. по: [5, с. 10]). Представляется, что в этом и заключается ключ к пониманию всей культуры башкирского народа. Иначе как объяснить тот факт, что национальной сцене всегда были близки трагедии в первую очередь древнегреческих авторов Софокла и Еврипида, неоднократно ставившиеся в Башкирском театре со дня его основания и в течение целого столетия. Или, например, трагедии Шекспира, которого башкирский зри-

тель тоже всегда считал «своим» драматургом за его страстный темперамент и трагические конфликты. Начиная с самых первых дней создания театра, образы Эдипа, Отелло, Медеи, Макбета были излюбленными ролями в репертуаре не одного поколения башкирских актёров. В вершинных достижениях национальной драматургии, особенно в трагедиях Мустая Карима «Не бросай огонь, Прометей!» и «В ночь лунного затмения», также слышатся отголоски древних пракультур. Не потому, что в этих произведениях речь идёт о делах «минувших дней», а потому что в них заложен код к пониманию национального самосознания и его этнопсихологии.

Мифическое сознание — это жизненное отношение к окружающему миру. А «Урал-батыр — это человек, который обессмертил природу, слился с ней и стал её олицетворением. Урал — это мир, окружающий людей, ибо слово „урал“ образовано от слова „ура“ — „окружай“. Следовательно, люди свято верили, что окружающий их мир и природу, которую они обозначили словом „урал“, сотворил батыр Урал» [1, с. 190]. Поэтому у башкир такое священное отношение к природе, к земле, к солнцу, к каждому дереву.

Известный арабский путешественник Ахмед ибн-Фадлан, посетивший башкирские земли в 922 году, писал, что башкиры верили 12 богам, которые управляли временами года, а также дождём, ветром, людьми, жизнью и смертью. Мирозрение древних башкир во многом определилось и тотемистическими взглядами и космогоническим представлением, а также антропоморфизмом: солнце (кояш) — это девушка, а луна (ай) — джигит. Вспомним имеющую множество вариаций известную башкирскую сказку о том, как шедшая за водой девушка залюбовалась месяцем-юношей и сказала, что если бы у неё был муж такой же красивый, как месяц, она непременно родила бы ему богатыря. И месяц взял девушку себе в жёны, и теперь она стоит там с коромыслом и ведрами [10, с. 266]. Другая версия — девушка-сирота посетовала на свою тяжкую судьбу, пожаловалась, что мачеха заставляет её ходить за водой ночью, и луна, пожалев бедняжку, забрала её к себе. Поэтому в полнолуние, согласно мифу, можно увидеть на лунном диске девушку с коромыслом на плечах, и зовут её Зухра.

В книге С.И. Руденко «Башкиры» даётся ещё один замечательный пример, где солнце в башкирской мифологии фигурирует под видом «красной водяной девы» (һыуһылыу). Её длинные, в несколько сажений, волосы плавают на водной глади. Сильные и могучие батыры, видя выплывающую из воды диву,

изумляются её красоте, а один из них — самый сильный и ловкий — хватается за длинные пряди и опускается в водное царство, где отец водяной девы выдаёт её за него замуж [там же, с. 266]. Затем он отправляет их обоих на землю, на родину батыра, с бесчисленными стадами скота, который впоследствии приносит большое потомство.

Помимо одухотворения природных явлений, башкиры были абсолютно уверены в существовании всевозможных духов. Они полагали, что каждое урочище, каждое сколько-нибудь приметное место имеет хозяина (эйә), отсюда — хозяин горы (тау эйәе), хозяин пещеры (мәмерйә эйәе), водяной (һыу эйәе), домовый (өй эйәе) [там же, с. 268]. Последний, по мнению башкир, имелся в каждом доме. И если его не сердили, то зла он никому не делал. Поэтому, заходя даже в пустой дом, башкиры всегда громко здоровались, как бы приветствуя невидимого хозяина. За этим, отчасти, кроется и хорошее воспитание: поздороваться — значит проявить внимание и уважение.

Отголоски таких верований дают о себе знать и сегодня. Во многих башкирских сёлах после захода солнца не рекомендуется ходить в баню, так как в это время там якобы парится домовый, который может запарить человека до смерти. В воспоминаниях одного из первых актёров Башкирского театра драмы Гималетдина Мингажева есть по этому поводу очень трогательный ироничный рассказ о том, как он учился играть на баяне. Известно, что в начале XX века люди, занимающиеся театром, танцами, музыкой, изобразительным искусством, считались в исламской религии нечестивыми грешниками. Про них говорили «ен кағылған», то есть помечен шайтаном. И поскольку, по преданию, шайтаны собирались ночью в бане, начинающий актёр решил учиться играть на баяне именно там и именно по ночам — для того чтобы духи помогли ему виртуозно

овладеть инструментом. Так Гималетдин Мингажев стал не только актёром, но и первым лучшим гармонистом в оркестре Башкирского театра.

Легенды и мифы древних башкир отчётливо говорят о тесной связи человека с землёй, небом, водой. Древний башкир боготворил природу, и вся его жизнь была посвящена служению ей. Неслучайно многие башкирские имена носят названия небесных светил и звёзд (Акйондоз, Кояшбай, Айылыу, Айсыуак, Йыьаннур, Таңсулпан), гор (Урал, Ирәндек), рек (Изел, Һакмар, Дим), камней (Таштимер, Сынтимер, Ынйы), птиц (Һомай, Карлуғас, Һандуғас, Бөркөт), животных (Арыслан, Һеләуһен), явлений природы (Шәфәк). Неудивительно, что многие герои и персонажи башкирской сцены носили эти имена. У башкир есть поверье, согласно которому имя ребёнка должно отражать его внутренний мир, его сущность («Баланың исеме есеменә тап килергә тейеш»). Оттого-то издревле детям давались звучные имена, чтобы заранее «запрограммировать» их характер, волю, устремления и даже судьбу. Таким образом пытались наделить детей могуществом гор и прочностью камня, яркостью звёзд и бездонностью неба, теплотой первого весеннего дождя и ароматом лунных цветов. Имена мощного звучания башкиры особенно старались дать новорождённым мальчикам в надежде, что те вырастут бесстрашными воинами, отважными защитниками своего рода, а также хранителями традиций, сказителями и сэсэнами родной земли. Эта вера подтверждает тотемистическую образность башкир, их тождество с окружающим миром. М.М. Маковский писал, что первобытный человек, воспринимая себя как внешний мир, делает всё то, что делает и этот внешний мир, то есть повторяет его жизнь, где творец и творимое отождествляются [9, с. 22]. Представляется, что и в этой традиции отчасти может заключаться разгадка к пониманию башкирского этноса.

Центральное место в башкирских эпических повествованиях отводится изображению богатырских подвигов — неотъемлемой части башкирской драматургии и театра в частности. Как правило, в образе любого эпического героя воплощаются общечеловеческие нравственные черты: честность и бескорыстность, справедливость и гуманизм, неотступная целеустремлённость и неимоверная физическая сила. В повести Мустая Карима «Долгое-долгое детство», которая в Башкирском академическом театре драмы ставилась дважды (1978; 2003), есть сцена, где герой по имени Юмагул, который вот-вот должен стать отцом, плетёт аркан. На вопрос мальчика по прозвищу Кендек (то есть Пупок — что тоже несёт в себе сакральный смысл соединения человека с матерью, с землёй, с космосом), зачем ему аркан, он отвечает, что когда его сыну Хабибулле, который должен вот-вот родиться, исполнится семнадцать, он вручит ему этот аркан. «А зачем аркан, когда семнадцать исполнится?» — продолжает интересоваться Кендек. И тогда Юмагул рассказывает древнее предание: «На самой вершине горы Урал растёт чёрный дремучий лес, куда человека нога не ступала. А в том лесу — круглая поляна, а на той поляне — круглое озеро. Озеро это в семьдесят обхватов, а дна и вовсе нет. И в озере том — ни рыбы, ни другой живности, один только златогривый Акбузат. Конь этот ветром веет, птицей взмывает, ожидаемое тобой приблизит, прошлое твоё вернёт, с человеком по-человечески говорит, с богом тайны делит — вот какой это конь... В самую короткую ночь, в час, когда зацветает орешник и с липы капает мёд, из озера, разрезая водную гладь, полоща в ней гриву, появляется Акбузат. Изловчишься накинуть ему на шею аркан в семьдесят обхватов длиной — твоим будет конь. Но такое дело под силу только джигиту, который днём звёзды видит, ночью на зверя идёт. Вот зачем нужен аркан!» «Неплохи же дела у Хабибуллы. Сам ещё и не вылупился,

а его уже златогривый конь дожидается!» — с детской завистью восклицает Пупок.

В этой сказке кроется глубокий смысл: каждого человека ожидает в жизни златогривый конь. Сумеешь стать джигитом — конь твой. Сможешь стать человеком — приблизишься к божественной тайне, ведь быть человеком — это и есть великая тайна. И потому в легендарном спектакле Рифката Исрафилова 1978 года «И судьба — не судьба!» по этой повести художник Тан Еникеев наверху у самых колосников — в центре разомкнутого сценического пространства — поместил детскую колыбель, над которой как символ мечты, красоты и силы парил игрушечный Акбузат.

В башкирской мифологии образы коня (Акбузат, Тулпар) и человека не просто дополняют друг друга — они неразрывно связаны и составляют единое целое. Так, седовласый или златогривый Акбузат, по преданиям и легендам, — помощник и советчик богатырей, владелец булатного меча. Тулпар же — получеловек-полуконь — у древних башкир воплощает свобододлюбивый дух народа, вдохновляющий сээнов, музыкантов, художников на творчество. В соответствии с преданиями, он понимает язык людей и, чувствуя их души, всегда приходит на помощь как в радостные, так и в тяжёлые моменты жизни. Этот образ стал центральным в пьесе Флорида Булякова «Встань и вознесись, мой Тулпар!», где трагические события конца 1930-х годов метафорически преломились в драме 1990 года в изображении истребления лучших пород лошадей якобы в связи с распространением язвы.

С принятием ислама, который начал проникать в Башкортостан ещё в X столетии и был усвоен только ко второй половине XIV века, пережитки старых религиозных представлений ещё долго коренились в народном сознании и передавались из поколения в поколение. Кроме того, как полагают учёные, мно-

гие каноны ислама несут в себе черты язычества, так как основоположник религии Мухаммед опирался главным образом на языческие обряды [6, с. 25]. До сих пор в народе живут обычаи и ритуальные действия, дошедшие до нас от далёких предков.

Одним из самых распространённых и ярких фольклорных театрализованных действий у башкир, как и у большинства народов мира, является свадебный обряд. Башкирская свадьба — это целая культура, сопровождающаяся переодеваниями и ряжением, прятанием, поиском и выкупом женихом невесты, состязаниями, хождением девушек в поле с причитаниями (сеңләү). Она полна самобытных свадебных обычаев, среди которых можно выделить преподнесение калыма — кобылы, овцы или коровы — как залога счастья и благополучия новобрачных, причём невеста должна была обязательно опереться на скотину. Известны также бросание серебряных монет в принесённое невестой ведро с водой, осыпание её этими монетами с ног до головы. Девушка должна была наступить на подушку перед домом свекрови, чтобы жизнь была такой же мягкой... Присутствующие на свадьбе — это не пассивные зрители, а её участники, вполне определённые персонажи с отведёнными ролями, словами, действиями [13, с. 16]. Этот ритуал — готовый сценический праздник для национального зрителя. Один из самых первых башкирских драматургов Мухаметша Бурангулов, зная культуру и традиции своего народа, написал пьесу, которая так и называется — «Башкирская свадьба», где в мельчайших подробностях воссоздаётся древний ритуал бракосочетания. Эта пьеса много раз ставилась на сцене национального театра, и сегодня она является знаковым драматургическим произведением в его истории.

Традиционная башкирская свадьба делится на три основных эпизода — предсвадебный, собственно свадебный и послесвадебный. Каждый из них пред-

ставляет собой сложный комплекс ритуалов и поэзии [там же, с. 33–34]. Так, надкусывание уха ещё в детском возрасте в башкирском магическом обряде «свадьба серьги» (һырға-алка туй) играло более значительную роль, нежели само свадебное торжество. Девушка с меткой (мнимой) на ухе могла принадлежать только тому, кто ей надкусил его в детстве. В спектакле Башкирского академического театра «Ахметзаки Валиди туган» Нажиба Асанбаева в постановке Айрата Абушахманова (2010) этот эпизод «свадьбы серьги» гармонично и этнографически точно вошёл в сложную структуру сценического повествования. Ритуал сопровождался песнями, приговорами (эйте́м), своеобразной обрядовой хореографией и благопожеланиями — самобытными реликтами, отображающими народную педагогику и философские воззрения в поэтической форме. Надо отметить, что в последнее время использование ритуальных обрядов заметно обогатило сценическую культуру Башкирского театра. Так, в спектакле по повести Мажита Гафури «Черноликие» (режиссёр — Айрат Абушахманов, 2014), ставшем обладателем Всероссийской национальной премии-фестиваля «Золотая маска» в номинации «Лучшая работа художника по костюму» (Альберт Нестеров), обряды, обычаи и традиции обрели новую жизнь. Эта постановка стала ещё одним доказательством того, что национальные традиции не сдерживают развитие театра, а, напротив, стимулируют к новым поискам, помогают ему осмысливать сегодняшнее состояние общества через призму древних ритуалов.

По-башкирски свадьба называется «туй». Однако в сознании башкир слово «туй» имеет более широкое понятие: это праздник как таковой, и посвящён он бывает не только бракосочетанию молодых людей, но и смене времён года, природным явлениям. Чтобы ещё раз убедиться в том, что башкирский народ всегда жил в гармонии с природой и являлся

её необъемлемой частью, достаточно вспомнить весенний праздник Карғатуй, летний — Кәкүк туйы, или Кәкүк сәйе, и отмечаемый в сезон охоты Айыутуйы.

Башкиры говорят: у человека бывает три свадьбы — рождение, вступление в брак и смерть. То есть туй — это переход человека из одного мира в иной, из одной половозрастной группы в другую, момент инициации. Смерть — это тоже «свадьба», и ритуал прощания с усопшим у башкир также носит поэтический характер. В обрядовом плаче и причитаниях, которые служили средством освобождения от тяжелых мыслей, горя и выполняли очистительную, катарсическую функцию, есть элементы театра. Как отмечает учёный-исследователь, сэсэния (исполнительница кубаиров) Р.А. Султангареева, башкирские причеты по усопшему построены в форме диалога между живым и мёртвым [там же, с. 29]. Через усопшего живые в экстатической форме (һеүләү) обращались к Небесам и Тэнгри с просьбой о дожде, счастье, благополучии, здоровье и т. д. Ислам, запрещающий громко плакать и горевать, внёс существенные изменения в причеты и вытеснил ритуальные песнопения. Ритуальный плач заменяется религиозными напевными чтениями, байтами, мунаджатами, но манера исполнения и идейное содержание, по сути, остаются неизменными [там же, с. 31].

В постановках Башкирского театра ритуал смерти всегда решался по-разному: где-то излишне высокопарно и неправдиво, где-то психологически точно, где-то метафорически красиво и условно, а где-то — слышался настоящий «сухой голос трагедии». Одной из самых знаковых таких сцен в истории Башкирского драматического является эпизод ухода в иной мир Старшей Матери в спектакле «И судьба — не судьба!» Рифката Исрафилова (1978). Этот образ в исполнении легендарной Зайтуны Бикбулатовой, народной артистки СССР, символизировал в спектакле тот «мост», который объеди-

няет два берега — небытие и вечность. Мудрая, нравственно-одухотворенная, с драматической судьбой неразделённой любви, мягкая и в то же время строгая, добрая, но с достоинством, Старшая Мать — повитуха по своему предназначению. Принимая человека в этот мир, она относится к своему делу как к святому долгу, и поэтому, оказавшись на пороге вечности, она просит прийти к ней каждого, кого приняла в родах, чтобы дать им своё Фатиха — Благословение.

Вот она лежит на больших качелях, которые медленно раскачиваются в такт музыке. Вокруг неё собрались «её» дети. Каждого она помнит и каждого любит, как собственного ребёнка, но своих детей у неё не было. Она говорит, что собирается в дальний путь и просит всех не плакать — ведь так положено, что каждому когда-то предстоит оставить этот мир и уйти в вечность... Она спокойно и с достоинством прощается с каждым. И лишь одного из них — Шагидуллу, который посмел поднять руку на родную мать, — она не может благословить. «Бить человека, подарившего тебе жизнь, — величайший из грехов, — говорит Старшая Мать. — Делайте друг другу добро — таково моё вам благословение». С этими словами Старшая Мать исчезает в глубине сцены, оставляя за собой белый шлейф — «мост» в иной мир, куда дети, по обычаю, бросают горсти чёрной земли.

Таким образом, идея доброты и мира на земле — главный мотив, заданный в эпосе «Урал-батыр», — проходит через всё художественное творчество башкирского искусства и является основополагающей, смыслообразующей частью духовного мира башкир.

Важную роль в эстетическом воспитании народа на протяжении многих веков играло творчество сэсэнов, исполнительское мастерство которых можно было бы сопоставить либо с театром одного актёра (когда один сэсэн исполнял кубаиры, эпос, песни, а народ слушал), либо театра вообще (когда на йыйынах происходило

состязание нескольких сэсэнов). Иногда эти соревнования ума и смекалки становились решающими в настоящих кровавых битвах, как это произошло в одном из шедевров устного народного творчества — состязании в айгышах (эйтеш) сэсэнов Акмырзы и Кубагуша.

Сэсэн — поэт-импровизатор, философ и учитель, неординарная личность. Он обладал феноменальной памятью, хорошими голосовыми данными и художественным даром. Сэсэны исполняли свои произведения речитативом, нередко в сопровождении народных музыкальных инструментов. Слово сэсэна всегда было весомым и важным. В самые трудные минуты жизни за советом шли к сэсэну, аксакалу, который в поэтической форме давал ответы на волнующие людей вопросы, направлял и вдохновлял их. Сэсэнизм — одна из важных ветвей в формировании башкирского театра, оставившая неизгладимый след в характере и манере его исполнительского искусства, требующего сегодня глубокого изучения и научного исследования.

Башкирские легенды, предания, сказки, ритуалы, обряды легли в основу зарождающейся национальной драматургии в начале XX века и стали тем фундаментом, на котором в дальнейшем сформируется уникальное, самобытное башкирское профессиональное театральное искусство. «Мактымьылыу», «Буранбай», «Карагол» Дауыта Юлтыя, «Ынйыкай менэн Юлдыкай» Хабибуллы Габитова, «Ашказар», «Шәүрәкәй», «Ялан йәркәй», «Башкорт туйы» Мухаметши Бурангулова — первые пьесы, по которым в Башкирском театре были поставлены первые спектакли. Именно на них складывались отличительные черты и специфика режиссёрских постановочных методов, а первые башкирские актёры вырабатывали и оттачивали особенности национального исполнительского искусства.

К открытию первого в республике драматического театра, ныне Башкирского

государственного академического театра драмы имени Мажита Гафури, в 1919 году Валиулла Муртазин-Иманский подошёл со своей программой, отдельные принципы которой легли в основу традиций исполнительского искусства национальной сцены. Одним из принципов являлась опора на башкирский фольклор. Исследователь С.Г. Кусимова отмечает, что «ориентируясь на известные ему [Муртазину-Иманскому] формы европейского театра, синтезируя опыт современной русской и татарской сцены, В. Муртазин-Иманский активно внедрял в сценическую практику традиции богатейшего башкирского фольклора и народного музыкально-поэтического исполнительства» [7, с. 7]. По мнению С.С. Сайтова, Муртазин-Иманский создавал спектакли — массовые праздники, спектакли — священные обряды, спектакли — народные собрания [12, с. 29]. В этих постановках театр обращался к национальной истории, мифу, легенде, народной песне

в жанре узун-кюй — долгой и длинной напевной песне, главный герой которой — носитель любви к своему народу и исполнитель долга перед родной землёй.

В течение целого столетия башкирский фольклор не раз становился благодатной почвой для художественных поисков национальной сцены. Иногда этот богатый духовный материал использовался театром как иллюстративный, этнографический экскурс в древность, а зачастую являлся предметом постижения бытия. Во многих спектаклях с помощью национального сюжета театр выходил к проблемам общечеловеческого звучания, удивлял зрителя новыми режиссёрскими решениями, необычными и увлекательными актёрскими работами. И сегодня театр продолжает оставаться преданным своим корням. Но при этом он по-прежнему открыт и для ультрасовременных экспериментов, и для новых способов отражения действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин А.Р. Культура и символ. Уфа: Гилем, 1999. 217 с.
2. Башкирия в русской литературе. В 5 томах. Т. II. Уфа: Башкортостан, 1964. 468 с.
3. Башкирский государственный академический театр драмы имени Мажита Гафури. История и современность в спектаклях и лицах. Страницы истории / сост. С.Г. Кусимова. Уфа, 2014. 206 с.
4. Башкирский государственный академический театр драмы имени Мажита Гафури. История и современность: фотохроника / сост. Г.Я. Магадеева, Р.К. Ягудина, А.А. Балгазина. Уфа, ООО «Информреклама», 2014. 124 с.
5. Башкирский государственный академический театр драмы имени Мажита Гафури. Спектакли, актёры, роли / сост. С.Г. Кусимова. Уфа, ООО «Информреклама», 2014. 108 с.
6. Кузбеков Ф.Т. История культуры башкир. Уфа: Китап, 1997. 128 с.
7. Кусимова С. Путь театра. Уфа: Государственное республиканское издательство «Башкортостан», 2004. 146 с.
8. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
9. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1996. 416 с.
10. Руденко С.И. Башкиры: Историко-этнографические очерки. Уфа: Китап, 2006. 376 с.
11. Рукописи инсценировки Р.В. Исрафилова по повести Мустая Карима «Долгое-долгое детство» (архив музея БГАТД им. М. Гафури).
12. Сайтов С. Строитель башкирского театра // Рампа. 2009. № 11. С. 28–29.
13. Султангареева Р.А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор / УНЦ РАН. Уфа, 1994. 191 с.



Об авторе:

Сагитова Айсылу Сынтимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0003-0466-9433, aiselu83@mail.ru



REFERENCES



1. Abdullin A.R. *Kul'tura i simvol* [Culture and Symbol]. Ufa: Gilem. 1999. 217 p.
2. *Bashkiriya v russkoy literature* [Bashkiria in Russian Literature]. In 5 volumes. Vol. II. Ufa: Bashkortostan, 1964. 468 p.
3. *Bashkirskiy gosudarstvennyy akademicheskiy teatr dramy imeni Mazhita Gafuri. Istoriya i sovremennost' v spektaklyakh i litsakh. Stranitsy istorii* [Bashkir State Academic Drama Theater named after Mazhit Gafuri. History and Modernity in Performances and Faces. Pages of History]. Comp. S.G. Kusimova. Ufa, 2014. 206 p.
4. *Bashkirskiy gosudarstvennyy akademicheskiy teatr dramy imeni Mazhita Gafuri. Istoriya i sovremennost': fotokhronika* [Bashkir State Academic Drama Theater named after Mazhit Gafuri. History and Modernity: Photo Chronicle]. Comp. G.Ya. Magadeeva, R.K. Yagudin, A.A. Balgazina. Ufa, 2014. 124 p.
5. *Bashkirskiy gosudarstvennyy akademicheskiy teatr dramy imeni Mazhita Gafuri. Spektakli, acteri, roli* [Bashkir State Academic Drama Theater named after Mazhit Gafuri. Performances, Actors, Roles]. Comp. S.G. Kusimova. Ufa, 2014. 108 p.
6. Kuzbekov F.T. *Istoriya kul'turi bashkir* [The History of Culture of the Bashkirs]. Ufa: Kitap, 1997. 128 p.
7. Kusimova S.G. *Put' teatra* [Path of the Theater]. Ufa: Bashkortostan, 2004. 146 p.
8. Losev A.F. *Dialektika mifa* [The Dialectic of Myth]. Moscow: Mysl, 2001. 558 p.
9. Makovsky M.M. *Sravnitel'nyy slovar' mifologicheskoy simboliki v indoevropeyskikh yazikakh: Obraz mira i miry obrazov* [Comparative Dictionary of Mythological Symbols in Indo-European Languages: The Image of the World and the Worlds of Images]. Moscow: Center VLADOS, 1996. 416 p.
10. Rudenko S.I. *Bashkiry: Istoriko-etnographicheskie ocherki* [Bashkirs: Historical and Ethnographic Essays]. Ufa: Kitap, 2006. 379 p.
11. *Rukopisi instsenirovki R.V. Israfilova po povesti Mustaya Karima «Dolgoe-dolgoe detstvo» (arkhiv muzeya BGADT imeni M. Gafuri)* [Manuscripts of the Staging of R.V. Israfilov based on the Story by Mustai Karim "Long-Long Childhood" (Archive of the Museum of the Bashkir State Academic Drama Theater named after Mazhit Gafuri)].
12. Saitov S. Stroitel' bashkirskogo teatra [The Builder of the Bashkir Theater]. *Rampa* [Ramp]. 2009. №11, pp. 28–29.
13. Sultangareeva R.A. *Bashkirskiy svadebno-obryadovyy fol'klor* [Bashkir Wedding and Ceremonial Folklore]. Ufa: Ufa Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 1994. 191 p.

About the author:

Aisylu S. Sagitova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory of Art, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0003-0466-9433, aiselu83@mail.ru



**А. Л. КУЧЕРЕНКО
Н. А. КОНОПЛЁВА**

*Владивостокский государственный
университет экономики и сервиса*

г. Владивосток, Россия

ORCID: 0000-0002-2217-1842

anasta_leon@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5969-3193

nika.konopleva@gmail.com

**ANASTASIA L. KUCHERENKO
NINA A. KONOPLEVA**

*Vladivostok State University
of Economics and Service*

Vladivostok, Russia

ORCID: 0000-0002-2217-1842

anasta_leon@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5969-3193

nika.konopleva@gmail.com

Адаптация испанского танца фламенко к условиям культурно-языкового пространства современной России

В статье рассматривается феномен бытования испанского танца фламенко в культурно-языковой среде современной России, выявляются предпосылки проникновения данного искусства в российское общество в XIX веке, прослеживается его распространение в России до настоящего времени. Проводится краткий анализ этимологии термина «фламенко», подчёркивается противоречивость и многозначность данного понятия, что затрудняет его адекватное толкование на русском языке.

Авторами разработана классификация стилей фламенко в зависимости от степени сложности их восприятия российскими исполнителями — не-носителями культуры фламенко. Делается вывод, что для россиян наиболее сложными являются исконные древние проявления фламенко, такие как сигирия, канья, солеа и т. д., отличающиеся непривычным музыкальным размером и ритмом.

Осуществлён лексико-семантический анализ некоторых испанских терминов и восклицаний, характеризующих танец фламенко, которые прочно вошли в лексикон современных российских исполнителей фламенко: сапатеадо, флорео, брасео, бата-де-кола и т. д.

Adaptation of Spanish Flamenco Dance to the Cultural and Language Environment Conditions of Contemporary Russia

The article reveals the phenomenon of the existence of Spanish flamenco dance in the cultural and language environment of modern Russia. The premises for introducing of this art form in the Russian society of the 19th century have been considered, as well as its dissemination throughout Russia up to the present time. A brief analysis of the etymology of the term “flamenco” is carried out, emphasizing the inconsistency and ambiguity of this concept, which complicates its adequate interpretation in the Russian language.

The authors have developed a classification of flamenco styles from the perspective of a non-bearer of flamenco culture. This classification defines the styles according to the complexity degree of perception by Russian performers. It is concluded that the most difficult for the Russians are the authentic ancient manifestations of flamenco, such as sigiriya, kanya, solea, etc., which are quite different in musical size and rhythm.

The lexico-semantic analysis of certain Spanish terms and exclamations characterizing the flamenco dance was carried out. Such expressions have been adopted into the vocabulary of the Russian flamenco performers representing: zapateado, floreo,

Представлена общая структура танца фламенко при помощи типичных характерных движений и позиций на основе проведённого содержательного анализа испанских кинокартин, посвящённых танцу фламенко.

В статье также анализируется многозначность термина «дуэнде» — феномена, обладающего духовной природой и являющегося неотъемлемой частью искусства фламенко. Делается вывод о том, что профессиональное исполнение танца фламенко в инокультурном пространстве требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания смысла танца фламенко, знания его истории, а также семантики некоторых испанских терминов и выражений.

Ключевые слова:

испанский танец фламенко, стили фламенко, структура танца, этимология фламенко, испанский язык, феномен «дуэнде», восклицания в танце.

braceo, bata de cola etc. The general structure of flamenco dance is represented by means of typical positions and movements. The structure was worked out on the basis of content analyses of the Spanish film-ballets, devoted to flamenco dance.

The article also analyzes the polysemy of the term “duende” – a phenomenon that has a spiritual nature and is an integral part of the flamenco art. It is concluded that the professional performance of the flamenco dance in the non-native social and cultural environment requires from a performer not only technical mastery, but also a deep understanding of the meaning of the flamenco dance, its history, as well as the semantics of some Spanish terms and expressions.

Keywords:

Flamenco Spanish dance, flamenco styles, dance structure, etymology of flamenco, Spanish language, “duende” phenomenon, dance exclamations.

Для цитирования/For citation:

Кучеренко А.Л., Коноплёва Н.А. Адаптация испанского танца фламенко к условиям культурно-языкового пространства современной России // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 176–183. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.176-183.

Введение

Народное искусство юга Испании — фламенко — представляет собой сочетание нескольких жанров: вокала, гитарной музыки и танца. Данное направление сформировалось благодаря межкультурному взаимодействию нескольких народов, проживавших на юге Испании в XV веке. За последние два десятилетия танцевальное искусство фламенко, являясь национальным культурным достоянием Испании, стало вместе с тем частью мировой культуры, широко распространившись по всему миру, вплоть до США, Японии и Австралии. В России оно также активно развивается: почти в каждом крупном городе есть школы фламенко, во многих регионах нашей страны проводятся ежегодные фестивали фламенко.

Исследование

Под влиянием некоторых социокультурных факторов искусство фламенко завоевало большую популярность в России, что началось ещё в начале XIX века и продолжается до наших дней. Так, в российском обществе начала XIX века умами интеллигенции владели бунтарские мысли и настроения, что в полной мере соответствовало характеру этого искусства. По словам академика М.П. Алексеева, в этот период начинается русское «испанофильство», при котором входит в моду всё испанское: стиль одежды, язык, манеры. К середине XIX века многие видные деятели русской культуры и искусства совершили путешествие в Испанию, вернувшись с восторженными впечатлениями об этой стране, её культуре и, в



частности, об искусстве фламенко. В конце XIX века впервые в театрах Москвы были представлены испанские танцоры фламенко. Уже с начала XX века танцы фламенко стали занимать заметное место в русских балетных спектаклях. Стилизированные и проработанные в жанре классического балета, они включались в спектакли М.М. Фокиным, А.А. Горским и др. Так, проникнув в Россию, испанское искусство фламенко оказалось в наиболее благоприятной социокультурной среде, найдя искренний отклик и поддержку в светском обществе того времени. Идеализированный образ экзотичной и загадочной Испании, вызывающей восхищение своей культурой, природой и национальным характером, продолжает сохраняться в сознании россиян вплоть до наших дней [2, с. 97–99].

В советский период танец фламенко в нашей стране получил развитие и распространение благодаря таким балетмейстерам и исполнителям, как Майя Плисецкая, Василий Клейменов, Земфира Жемчужная, Игорь Моисеев и др. Говоря о современном периоде, стоит отметить, что в европейской части России он стал активно развиваться уже с конца XX века, а на Дальнем Востоке это искусство появилось только в начале 2000-х годов. Так, с 2013 года стал проводиться дальневосточный фестиваль танца фламенко «Flamenco de Amur». Вместе с танцем в лексикон российских исполнителей фламенко, а также многочисленных поклонников этого стиля вошло большое количество связанных с этим искусством испанских слов и терминов: дуэнде (*duende*), сапатеадо (*zapateado*) — дробь каблуков, канте хондо (*cante jondo*) — глубокое пение, флорео (*floreo*) — вращение кистями рук, бата-де-кола (*bata de cola*) — юбка со шлейфом и т. д. Причём некоторые слова из лексикона фламенко вообще не переводятся на русский язык и имеют значение только в контексте данного танцевального искусства, как, например, слово «дуэнде».

Этимология термина «фламенко» является спорным вопросом: существует немало гипотез его толкования, и, согласно различным версиям, он имеет самые разные, порой противоположные значения. Так, по одной из них, слово «фламенко» берёт начало от слова «фламандец» — так называли певцов из Фландрии (Северной Бельгии), которые в начале XVI века пели в соборных капеллах Испании, причём, согласно некоторым исследователям (К. Симорра), слово «фламенко» означало скорее «фламандский хитрец, пройдоха». Другая версия (Д. Борроу) предполагает, что словом «фламенко» называли цыган, поселившихся на юге Испании [6, с. 20–23].

По третьей версии (Б. Инфанте), термин «фламенко» имеет мавританское происхождение и означает «беглый крестьянин», что по-арабски звучит как «феламенгу» — от «*felah*» (крестьянин) и «*tengu*» (беглый) [там же, с. 19]. Ещё одна гипотеза (Ф.Г. Лорка) предполагает его происхождение от латинского слова «*flamma*» (огонь, пламя), обозначая экспрессивный, «огненный» характер андалусских песен и танцев. Другие исследователи (Р. Марина) связывают название искусства фламенко с птицей фламинго ввиду сходства хореографических позиций танца с позами этой птицы [1, с. 32]. Анализируя основные взгляды разных авторов, Э.М. Анди делает вывод, что первоначальное использование слова «фламенко» было связано с обозначением какого-либо преследуемого народа, особенно цыган и мавров [там же, с. 23]. Тем самым подтверждается роль культурного взаимодействия мавров и цыган в формировании искусства фламенко.

Стоит заметить, что искусство фламенко включает в себя более 50 разновидностей различных стилей, имеющих свои исторические предпосылки развития. На основе личного опыта и практики изучения танца фламенко¹ нами предлагается классификация некоторых его стилей, разработанная с позиции не-носителя

Таблица 1.

Классификация стилей фламенко по степени сложности восприятия российскими исполнителями

Стили по ладу	Стили высокой степени сложности	Стили средней степени сложности	Стили низкой степени сложности
Мажорные	Булериас — размер 3/4, акценты на разных долях 12-дольного ритма	Алегриас, кантиньяс, караколес, мирабрас, ромерас, фанданго, севильянас, гуахира — размер 3/4, 12-дольный ритм с акцентами на равных долях	Тангос (4/4), коломбьянас (4/4), румбас (4/4), гарротин (4/4), самбра (2/4, 4/4), хабанера (2/4) — 16-дольный ритм с акцентами на равных долях
Минорные	Сарабанда (3/4, 3/2), сигирийя (3/4, 6/8), канья (3/4), поло (3/4), солеа (3/4) — 12-дольный ритм с акцентами на разных долях. Тона, ливиана, мартинете, карселерас, дебла, саэта — исполняются без музыкального сопровождения под ритмический аккомпанемент	Петенерас (3/4) — 12-дольный ритм с акцентами на равных долях	Фаррука (4/4), тарантос (4/4), тьентос (2/4, 4/4)

ля культуры фламенко (см. таблицу 1). В данном случае стили классифицированы по степени сложности для восприятия российскими исполнителями. Следует учесть, что для большинства современных россиян более привычным является музыкальный размер 2/4 или 4/4, наиболее типичный для славянской народной и особенно популярной музыки. Сложность восприятия музыки фламенко заключается в том, что здесь часто используется характерный для этого танца размер 3/4 при 12-дольном ритме, к тому же в пределах одной музыкальной фразы акценты могут стоять на разных долях.

Согласно данным таблицы 1, можно сделать вывод, что стили, отличающиеся высокой степенью сложности восприятия (размер 3/4 с акцентами на разных долях), а также стили, исполняемые в сопровождении ударных, имеют преимущественно минорный характер, относясь к категории «канте хондо» — древнего проявления фламенко. Стили средней степени сложности (размер 3/4 с акцентами на равных долях) имеют в основном мажорный характер. Стили наиболее простые для восприятия (размер 2/4 и 4/4 с акцентами на равных долях) могут быть как минорными, так и ма-

жорными по характеру, причём большая часть из них принадлежит к категории «*aflamencadas*» — различным иностранным заимствованиям (в основном из стран Латинской Америки), адаптированным к фламенко. Исходя из этого, можно сделать вывод, что исконные стили «канте хондо» являются наиболее сложными для российских исполнителей, в то время как иностранные заимствования, стилизованные под фламенко, оказываются более привычными и простыми для восприятия [2, с. 91–92, 253].

Рассмотрим некоторые термины, используемые для обозначения отдельных элементов танца фламенко. Танцовщица, или байлаора (*bailaora*), исполняет танец в традиционном длинном облегающем фигуру платье, со множеством воланов и оборок на юбке, нередко со шлейфом, который она изящно подбрасывает ногами во время танца. Подобное платье называется бата-де-кола (*bata de cola*). Для танца фламенко характерны веерообразные вращения кистями и пальцами рук, называемые флорео (от испанского *flor* — цветок) и особые позиции рук — брасео (от испанского *braso* — рука). Также отличительной чертой танца фламенко служат ритмичные дроби сапатеадо (*zapateado* — производное от испанского *zapato* — ботинок), отбиваемые ногами (каблуком, носком или всей стопой). При их помощи создаётся ритмический рисунок, которому следует сам танец. Сапатеадо используется и мужчинами, и женщинами, хотя долгое время оно исполнялось только мужчинами, поскольку быстрые дроби требуют физической подготовки и отличного чувства ритма [6, с. 66].

В искусстве фламенко пение, музыка и танец неразрывно связаны между собой, но первичной следует считать песню, которая задаёт ритм — компас (*compás*) — и характер музыка и танцу, причём танец следует за песней [4, с. 84]. В зависимости от стиля, песня имеет своё самобытное название, характер и

определённый ритм, хотя структура песен во всех стилях примерно одинакова: основными её составляющими являются гитарное вступление, салида (*salida* — выход), копла (*copla* — куплет), йямада (*llamada* — «звоночек» — переход от одного элемента структуры к другому), фальсета (*falceta* — сольная партия гитары), эскобилья (*escobilla*) и деспланте (*desplante*) — сольные партии танцора. На основании анализа традиционного пения фламенко, а также наблюдений за концертными выступлениями признанных мастеров танца фламенко, таких как К. Ойос, А. Гадес, Х. Антонио Хименес, Л. дель Соль и др., можно сделать обобщённый вывод о структуре танца фламенко, включающей хореографические движения и позиции, соответствующие основным элементам пения.

Так, начальный структурный элемент пения и, соответственно, танца — салида (*salida*), при котором вокалист, выходя на сцену, начинает петь. В зависимости от стиля, пение начинается с характерных возгласов певца, выражающих скорбь, жалобу или радость: «*ay*», «*tirititran*», «*lerele*», «*ay, ay*» и проч. Танцор в начале пения совершает медленные плавные движения руками, например, брасео (округлённые в локте руки, переходящие из одной позиции в другую), флорео (веерообразные вращения кистями рук), возможны также негромкие ритмичные хлопки, повороты головы. На следующем этапе пения, называемом коплас (*coplas*) — куплеты, рассказывается определённая история, сопровождаемая соответствующей мелодией и настроением. Первый куплет обычно отличается простотой исполнения. На данном этапе происходит «завязка» в сюжетной линии танца. Танцор в это время исполняет различные хореографические движения, акцентирующие руки и корпус: брасео в сочетании с рондами (круговыми движениями ногами по полу), прогибы и проч. Следующий элемент — канте вальенте (*cante valiente* — смелое пение), последую-

щие куплеты песни. Этот этап — кульминация сюжета песни и танца. Вокалист исполняет партию наиболее сложной мелодической структуры выше по тону, выдерживая фразы на одном дыхании, демонстрируя высокий профессионализм. Танцор совершает множественные вращения, выпады, махи шлейфом юбки, различные повороты корпуса («поворот цапли», «сломанный поворот» и т. д.). Непременный элемент песни — эскабильо (*escobillo*) — «музыка ног» танцора, при котором он исполняет сольную партию сапатеадо, демонстрируя сложную технику. При этом он, аккомпанируя гитаристу, создаёт собственный ритм с помощью каблуков. На завершающем этапе песни — деспланте (*desplante*) — используется чередование сапатеадо и пальмас, которые танцор исполняет импровизационно, аккомпанируя гитаристу [там же, с. 50–53].

Неотъемлемой частью танца фламенко, его «духом», без которого, как считают профессиональные исполнители и ряд исследователей (А.П. Кларамунт, Р. Молина, А.Г. Климент, Э.М. Анди, Ф.Г. Лорка и др.), танец фламенко не может существовать, является понятие дуэнде (*duende*). Согласно Академическому словарю испанского языка, одно из значений слова «дуэнде» — «волшебство, очарование таинственного, загадочного и истинного пения» [5]. В испанском фольклоре дуэнде понимается как «сверхъестественное существо, дух, невидимка». Применительно к искусству фламенко термин «дуэнде» обозначает наивысшее вдохновение исполнителя, кульминационную точку танца или пения, что созвучно элементу экспрессивности в русских народных плясках и цыганских танцах, описываемому словом «огонь». При этом термин «дуэнде» в значении, применимом к танцу фламенко, не содержится ни в одном словаре иностранных слов.

По мнению Е.В. Смирновой, искусство фламенко создаёт особый медитативный фон, превращая его из простых танца и

пения в некий ритуал и создавая особый мир, который имеет свои традиции, обычаи и метаязык — язык движений, стилей и ритма, отражающих драматизм и страдания изгнанных народов. Так, понятие «дуэнде» является знаком данного метаязыка, имеющим значение, близкое к внутренней духовной энергии [3]. Общим понятием, которым характеризуется феномен «дуэнде», является «дух». Несмотря на важность феномена дуэнде в данной танцевальной форме, до сих пор не существует научного анализа этого явления. Сопоставив понятия «дуэнде» и «дух», приняв во внимание мнение исследователей фламенко, авторами установлено, что дуэнде — это комплексный социокультурный феномен, требующий от исполнителя особого проявления содержания его сознательной и бессознательной психической реальности во время исполнения танца.

Другой отличительной чертой танца фламенко являются халеос (*jaleos*) — различные эмоциональные выкрики, сопровождающие танец, подбадривающие самого танцора и вовлекающие зрителя в происходящее на сцене. К подобным восклицаниям относятся следующие: «*Toma que toma!*», «*Así se baila!*», «*Venga!*», «*Vamos ya!*», «*Ole!*» и др. Примерный перевод на русский язык этих выкриков: «Давай, давай!», «Жги!», «Так танцуют!», «Приходи!» и т. д. — говорит о яркой экспрессивности и чувстве эйфории в танце фламенко. При этом выкрики халеос должны обязательно соотноситься со смыслом танца и соответствовать ритму компаса. Целью использования халеос в искусстве фламенко является эмоциональное усиление кульминационной точки пения или танца, что способствует возникновению дуэнде. Примечательно, что один из представителей танца модерн («свободного танца») хореограф Рудольф фон Лабан считал, что танцевальная импровизация, служащая основой любого танца, должна включать в себя не только движения, но и различные вербальные

и звуковые проявления [8, с. 40–45]. Подобный комплексный подход к импровизации роднит теорию Р. фон Лабана с проявлениями искусства фламенко.

Методы исследования

В работе было применено несколько методов, характерных для искусствоведческого и лингвистического анализа. Так, для исследования особенностей восприятия стилей фламенко российскими исполнителями были применены социологические методы: включённое наблюдение и анкетирование, а также типологический метод, позволивший классифицировать стили по степени сложности. Для изучения этимологии термина «фламенко» были применены описательный, исторический и сравнительно-исторический методы. Контекстуальный анализ был проведён для изучения некоторых понятий и терминов испанского языка,

характерных для танца фламенко. Семиотический анализ испанских кинокартин позволил разработать общую структуру танца фламенко.

Результаты

Таким образом, сочетание нескольких общенаучных методов исследования танца фламенко показало, что искусство фламенко — это особое восприятие действительности на сцене, отличающееся глубоким эмоциональным накалом и ярким самовыражением исполнителя. Данный танец требует от не-носителя культуры фламенко, помимо овладения сложной ритмикой и техникой исполнения, полного понимания древних культурных корней фламенко, национально-го характера, эмоционального настроения каждого стиля, а также семантического осмысления отдельных компонентов и терминов танца.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В основу анализа легли также фильмы режиссёра Карлоса Сауры «Кармен» (“Carmen”, 1983, в гл. ролях А. Гадес, Л. дель Соль, К. Ойос и др.), «Колдовская любовь» (“Magic Love”, 1986, в гл. ролях А. Гадес, Л. дель Соль, К. Ойос и др.), «Кровавая свадьба» (“Bloody

Wedding”, 1981, в гл. ролях А. Гадес, К. Ойос и др.) производства студии «Suevia Films», Испания. См. также: «Халео (jaleo) во фламенко». Для увлечённых фламенко. URL: http://www.shulgina.ru/articles/jaleo_flamenco.htm.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анди Э.М. Фламенко: тайны забытых легенд. М.: Мусалаев, 2003. 183 с.
2. Кучеренко А.Л. Репрезентация феномена «дуэнде» испанского танца фламенко в современной российской культуре: дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2017. 262 с.
3. Смирнова Е.В. Культурные доминанты в языковой картине мира испанцев: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 23 с.
4. Barrio A.A. El baile flamenco. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1998. 126 p.
5. Diccionario de la lengua española / Real Academia Española. 23.^a ed. Madrid, 2014. 1018 p.
6. Edwards G. Flamenco! New York: Thames & Hudson, 2006. 176 p.
7. Goulet I. Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global // A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. Montreal, Canada, 2007. 126 p.
8. Laban R., von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelmshaven, 2001. 160 p.



Об авторах:

Кучеренко Анастасия Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры межкультурных коммуникаций и переводоведения, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса (690014, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-2217-1842, anasta_leon@mail.ru

Коноплева Нина Алексеевна, доктор культурологии, доцент кафедры психологии и социальных технологий, профессор кафедры дизайна и технологий, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса (690014, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-5969-3193, nika.konopleva@gmail.com

 REFERENCES 

1. Andi E.M. *Flamenco: Tainy zabytykh legend* [Flamenco: Mysteries of the Forgotten Legends]. Moscow: Musalayev, 2003, 183 p.
 2. Kucherenko A.L. *Reprezentatsiya fenomena «duende» ispanskogo tantsa flamenko v sovremennoy rossiyskoy cul'ture: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Representation of "duende" Phenomenon of Spanish Flamenco Dance in Contemporary Russian Culture]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Vladivostok, 2017. 262 p.
 3. Smirnova E.V. *Kul'turnye dominanty v yazykovoy kartine mira ispantsev: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Cultural Dominants in the Linguistic Worldview of the Spanish: Thesis of the Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences]. Moscow, 2015. 23 p.
 4. Barrio A.A. *El baile flamenco* [Flamenco dancing]. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1998. 126 p.
 5. *Diccionario de la lengua española* [Dictionary of the Spanish language]. Real Academia Española. 23.^a ed. Madrid, 2014. 1018 p.
 6. Edwards G. *Flamenco!* [Flamenco!]. New York: Thames & Hudson, 2006. 176 p.
 7. Goulet I. Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global. A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. Montreal, Canada, 2007. 126 p.
 8. Laban, R. von. *Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit* [The Modern Expressive Dance in Education. An Introduction to the Creative Dance Movement as a Way of Personal Developing]. Berlin, Wilhelmshaven, 2001. 160 p.
-

About the authors:

Anastasia L. Kucherenko, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Intercultural Communication and Translation Studies, Vladivostok State University of Economics and Service (690014, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-2217-1842, anasta_leon@mail.ru;

Nina A. Konopleva, Dr.Sci (Culturology), Associate Professor at the Department of Psychology and Social Technologies, Professor at the Department of Design and Technology, Vladivostok State University of Economics and Service (690014, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-5969-3193, nika.konopleva@gmail.com





ISSN 2658-4824

УДК 793.2 (510)

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.184-197

**Т. А. АРТАШКИНА
ШАН БОФЭЙ***Школа искусств и гуманитарных наук
Дальневосточного федерального
университета**г. Владивосток, Россия**ORCID: 0000-0001-7806-7182**tam.artand@gmail.com**shangbofei@mail.ru***TAMARA A. ARTASHKINA
SHANG BOFEI***School of Arts and Humanities
of the Far Eastern Federal University
Vladivostok, Russia**ORCID: 0000-0001-7806-7182**tam.artand@gmail.com**shangbofei@mail.ru***Специфика
праздничной культуры
современного Китая**

В истории Китая в XX веке можно выделить отдельные периоды, события которых значительно изменили путь исторического развития страны: Синьхайская революция, антияпонская и гражданская войны, образование КНР, культурная революция, политика реформ и открытости. Неравномерность исторического развития современного Китая отразилась и на местных праздниках. Исходной базовой категорией авторы считают понятие «национальные праздники Китая». В китайском языке «праздник» — необычные памятные дни, связанные с чем-либо. Все национальные китайские праздники делятся на две категории: государственные и народные. Первые — официальные, установленные законом, и дни этих праздников для всех китайцев являются выходными. В настоящее время в Китае существуют всего 7 праздников государственных и много народных. К последним относятся традиционные, профессиональные или социальные, праздники национальных меньшинств и другие. Во время народных праздников отдыхают не все граждане страны, так как выходные не всегда положены. На сегодня в Китае существуют два аспекта культурных проблем: большой разрыв между культурами города и села, а также активное внедрение западной культуры в китайскую

**Specific Features
of Festive Culture
in Modern China**

The history of XX-century China can be divided into several periods that greatly altered the path of China's historical development: Xinhai Revolution, Anti-Japanese war, civil war, establishment of PRC, Cultural Revolution, policy of reforms and openness. Uneven development of contemporary China has had its influence on Chinese holidays. The authors consider the concept of "national holidays of China" a basic category. In the Chinese language, a "holiday" is an unusual day or days connected with something. All national Chinese holidays fall into two categories: government and popular. Chinese government holidays include official holidays established by law; they are days-off for all Chinese citizens. Currently there are 7 government holidays in China and many popular holidays. Popular holidays include traditional holidays, occupational or social holidays, holidays of national minorities or others. Not all Chinese citizens have days-off during these popular holidays. There are two aspects of cultural problems in modern China: a big gap between urban culture and rural cultures; there is a problem of active borrowing and introduction of Western culture into the national culture of China. In particular, many western holidays have intervened into the tissue of Chinese culture. However, western holidays do not alter the cultural meaning of Chinese traditional holidays; they have acquired Chinese features

национальную. Однако это не меняет культурного смысла традиционных праздников, а носит местную специфику, обогащая повседневную жизнь молодых китайцев. Трансформация праздничной культуры страны осуществляется по следующим направлениям: происходит замена традиционных праздников инновационными; современные праздники формируются под влиянием новых социально-политических условий и культурной глобализации; при трансформации традиционных праздников меняется либо их количество, либо содержание и культурный смысл. Однако авторы делают вывод, что, несмотря на трансформационные процессы, по-прежнему сохраняется главный культурный смысл и главная культурная функция традиционных праздников: воссоединение семей, а значит, воссоединение всей нации.

Ключевые слова:

национальная культура, Китай, праздник, динамика праздничной культуры, система национальных праздников, государственные праздники, традиционные праздники, народные праздники, трансформация праздничной культуры.

and enriched the life of young Chinese people. Chinese festive culture is transformed within the following areas: traditional holidays are replaced with innovative ones; modern holidays are formed under the influence of new social and political conditions and cultural globalization; transformation of traditional holidays changes either their quantity or their content and cultural meaning. However, the authors have come to the conclusion that despite the transformational processes the cultural meaning and main cultural functions of traditional holidays are preserved: reunion of families and, hence, the reunion of the whole nation.

Keywords:

national culture, China, dynamics of festive culture, system of national holidays, government holidays, traditional holidays, popular holidays, transformation of festive culture.

Для цитирования/For citation:

Арташкина Т.А., Шан Бофэй. Специфика праздничной культуры современного Китая // ИКОНИ. 2019. С. 184–197. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.184-197.

Введение

Китайские праздники давно стали предметом изучения в советской и российской гуманитарной науке (см., например, [1; 2; 3; 4; 5; 6; 8; 10; 11; и др.]). Особое внимание уделяется традиционным китайским праздникам. Более поздние работы российских авторов посвящены анализу современной праздничной культуры Китая. Хочется особо выделить диссертационную работу В.А. Ленинцевой [8], в которой автор стремится дать комплексный анализ китайской праздничной культуры, а также работы

Л.А. Верченко [2; 3], где делается попытка анализа современного состояния не только праздничной культуры, но и всей культуры этой страны.

В русскоязычной литературе праздник определяется как день торжества, установленный в честь или память кого-либо или чего-либо. На это, со ссылкой на «Большой толковый словарь по культурологии» обращают внимание российские авторы Шенне Майны, Шончалай Майны и Остап Чооду [9]. Российский социолог В.И. Ильин соглашается с ними, добавляя, что, в том числе, это день или ряд дней, отмечаемых церковью в па-

мять религиозного события или святого. Праздник — выходной, нерабочий день; день радости и торжества; день игр и увлечений [7].

В Китае считают, что праздники — это важные дни, которые стоит помнить. Праздник — важная часть мировой фольклорной культуры [20]. Он создан людьми мира, чтобы адаптироваться к потребностям производства и жизни. В «Коммерческом международном современном большом китайском словаре» подчёркивается, что праздник имеет необычное значение, это достойный день для поздравления или для того, чтобы помнить что-либо [17, с. 708]. Китайские учёные Сяо Фан и Чжан Бо утверждают, что праздники являются универсальным культурным феноменом. Эти дни отличаются от утомительных, однообразных, обычных повседневных будней [25].

Таким образом, в китайском языке «праздник» — необычные, памятные дни, связанные с чем-либо. Китайская праздничная система не имеет религиозных основ, как на Западе. В наши дни китайцы используют два календаря: григорианский, единый для большинства стран мира, и уникальный лунный. В Китае почти все новые праздники рассчитаны по григорианскому календарю, а все традиционные — основаны на лунном.

Объектом нашего исследования является китайская праздничная культура, а предметом — система национальных праздников современного Китая. На нынешнее состояние китайской праздничной культуры существенное влияние оказала её динамика, наблюдаемая в течение всего XX столетия.

Динамика праздничной культуры Китая в XX столетии

XX век начался для Китая правлением императрицы Цыси. Её свергли в результате Синьхайской революции (1911–1913), после чего была основана Китайская Республика (1912–1949).

В период правления императрицы Цыси китайское правительство не просто охраняло традиционную культуру, но и в какой-то степени «консервировало» её, стараясь сохранить феодальные обычаи в неизменном виде.

История Китая в XX веке не развивалась эволюционным путём. В ней можно выделить отдельные периоды, события которых значительно изменили путь исторического развития Китая: Синьхайская революция, антияпонская война, гражданская война, образование Нового Китая, культурная революция, политика реформ и открытости... Китайский учёный Гао Бинчжун утверждает, что, оглядываясь на XX и начало XXI века, можно увидеть, какие резкие изменения претерпела традиционная культура Китая. Она прошла три разных судьбы: первая — полный запрет традиционной культуры, вторая — открытое отношение в политике к праздникам, третья — защита традиционной культуры [14, с. 68].

Неравномерность исторического развития современного Китая XX и начала XXI века отразилась и на китайских праздниках. Выделяются следующие этапы динамики праздничной культуры страны.

Первый период — с 1911 года. После Синьхайской революции политическая власть принадлежала Гоминьдану (Китайской Национальной Народной партии — КННП). В китайскую жизнь вошли многие элементы западной культуры, особенно активно это происходило в некоторых крупных и прибрежных городах. Все традиционные китайские праздники были отменены, но взамен появилось много новых политических дат: 1 января стало Новогодним праздником и годовщиной основания Китайской Республики; 5 февраля — Днём крестьянства; 29 марта — Днём памяти революционеров-мучеников; 10 октября — Национальным праздником и т. д. В стране было запрещено заниматься любой деятельностью, связанной с традиционными

праздниками, отмечаемыми по лунному календарю. Например, даже продажа лунных календарей считалась незаконной деятельностью и торговавшие ими попадали под арест. Запрещалось останавливать работу магазина в течение Лунного Нового года, вводились штрафы для магазинов, торгующих традиционными ритуальными принадлежностями [24, с. 26]. И хотя Гоминьдан всячески пытался искоренить лунный календарь и традиционные праздники, эта политика не получила поддержки народа. Поэтому в 1934 году правительство пересмотрело положения о праздниках и посчитало, что в отношении «...традиционных праздников лунного календаря правительственный отдел не может вмешиваться в обычай народного праздника» [26].

Второй период (с 1931 года) включает годы антияпонской войны в Китае. В это время (1931–1945) культура считалась «духовной защитой» китайской нации и «духовной пищей» китайского народа. Культурная мобилизация была столь же важной, как и военные, политические и экономические дела.

К уже существующим праздникам добавились новые, которые имели политический характер. Например, в 1931 году в Китае появился День защиты детей, и праздновался он 4 апреля. В этот же период появилась и очень популярная китайская детская песня, которая называлась «儿童节歌» (Детская праздничная песня «4 апреля»). В ней много раз упоминается о том, что китайские дети должны стать маленькими героями. Этот праздник существовал в течение 19-ти лет, а после 1950 года был перенесён на 1 июня. Тогда же в Китае появился и День отца. В честь солдат, погибших на войне, этот праздник был установлен 8 августа 1945 года, когда война закончилась. Китайский учёный Инь Чжаоань утверждает, что эта дата весьма соответствует китайским культурным особенностям, потому что цифра 8 в китайском языке звучит как «Па», а «8 августа» произносится как

«Па-Па». Эта дата совпадает и с китайским иероглифом «Отец» [16].

После окончания войны были введены и другие праздники, связанные с событиями тех лет: День победы китайского народа в Войне Сопротивления японским захватчикам; 7 июля — Антияпонский день; памятная дата 18 сентября и т. д.

Третий период (с 1949 года) тесно связан с периодом создания Нового Китая (КНР). Именно в это время страна начала придавать большое значение проблеме национальной культуры. Некоторые праздники, установленные Национальным правительством Гоминьдана, были отменены, но новое правительство сохранило григорианский календарь и предусмотрело, что по нему 1 января — это Новый год, а 1 января по лунному календарю — праздник Чуньцзе. Так оба этих праздника стали государственными. Однако кроме Чуньцзе, другие традиционные праздники тогда не стали официальными, и их отмечали только в частном секторе. И хотя они не были запрещены правительством, многие древние обычаи и старые привычки оказались под запретом. Китайский учёный Гао Бинчжун обращает внимание на то, что многие его соотечественники, живущие в глубинке, оказались более разумными. Они организовывали свою деятельность так, чтобы во время некоторых традиционных праздников отдыхать. Тем самым они не просто соблюдали обычаи, а гарантированно сохраняли и даже развивали традиции [15].

В этот же период появились и стали отмечаться новые большие праздники, такие как День основания КПК, День создания армии, День молодёжи, Международный женский день и т. д.

Четвёртый период (с 1966 года) — период культурной революции, которая продолжалась с мая 1966 года по октябрь 1976-го. Она оказала большое влияние на развитие Китая, не только нанеся ущерб культуре страны, но и препятствуя её развитию. Китайская исследовательница



Фото 1. Празднование Дня образования КНР в Пекине

ца Лин Хуэй утверждает, что во время культурной революции все традиционные китайские праздники были отменены и даже Чуньцзе стал «жертвой политики» [19, с. 41]. Китайцы отмечали только политические праздники, такие как День труда и День образования КНР (фото 1). Появился даже главный лозунг традиционных праздников: «Во время праздника Чуньцзе нам не следует отдыхать, мы должны беречь каждую секунду для производственного труда и продвижения победы революции». Этот лозунг публиковался в газетах во время Чуньцзе в течение 10 лет. Традиционные праздники считались феодальной идеологией и культурой. Однако память о них сохранялась в сердцах людей.

Пятый период (с 1978 года) совпал с началом политики реформ и открытости. Именно тогда китайское правительство отменило политику культурной революции и решило начать восстановление национальной культуры страны. Линь Хуэй утверждает, что власти долгое время не обращали внимания на традиционные китайские праздники. Однако после

1980-х годов положение изменилось в лучшую сторону, а после 2004 года Китай даже присоединился к Конвенции ООН «Об охране нематериального культурного наследия». В 2007 году три традиционных праздника, помимо Чуньцзе, — Цинмин, Дуанью и Чжунцю — были признаны официальными, хотя до этого они долгое время были маргинализированы [там же].

С начала политики реформ и открытости центральные и местные органы власти провели большую работу по обновлению национальных праздников этнических меньшинств. Для их восстановления была оказана финансовая поддержка, помощь в организации празднеств, были выделены инвестиции для поощрения их организаторов [18].

Мы не можем отрицать, что за 100-летнюю историю современного Китая традиционные китайские праздники были оценены правительством только в последнее десятилетие, когда приобрели статус государственных. Но главная причина, по которой китайские традиционные праздники не исчезли полностью, —

в том, что они имеют в жизни китайцев прочную культурную основу.

Система национальных праздников современного Китая

В.А. Ленинцева в своей работе [8] делает попытку описания типологии праздничной культуры современного Китая, оперируя следующими понятиями: «китайские праздники», «государственные праздники», «традиционные праздники», «народные праздники», «этнические праздники». Давая характеристику государственным праздникам, автор использует понятие «официальный праздник». Фактически в этой работе представлено описание, иногда подробное, каждой категории китайских праздников. Исключение составляют народные праздники, которые Ленинцева делит на главные, называемые общим именем «Сань цзе» [там же, с. 116], и второстепенные [там же, с. 117]. Кроме того, ею выделяются важные, но не общенародные праздники [там же].

По нашему мнению, исходной базовой категорией является понятие «национальные праздники Китая». Все они делятся на две группы: государственные и народные. При этом будем исходить из дефиниции, предложенной российским исследователем С.Н. Шаповаловым, который считает, что государственные праздники — это даты, официально установленные Указом правительства страны [12]. Они являются праздниками для всех китайцев, поскольку установлены законом, и дни их празднования для всех китайцев являются выходными. В настоящее время в Китае существуют всего 7 государственных праздников и много народных. К государственным относятся: Юань дань (1 января — первый день Нового года по григорианскому календарю), День Международной солидарности трудящихся, День образования Китайской Народной Республики, традиционные праздники Чуньцзе, Цинмин, Дуанью и Чжунцю.

По мнению С.Н. Шаповалова, государственные праздники всегда играли важную роль в идеологической политике государства, укрепляя связь между населением и властью посредством совместной коммуникации [там же]. Китайское правительство является крупнейшим оператором государственных праздников. В разное время оно меняло их содержание и количество в соответствии с проводимой на тот момент политикой, экономикой и культурой. После основания Китайской Народной Республики список государственных праздников изменялся трижды. В настоящее время они являются важной формой защиты традиционной культуры страны и неотъемлемой частью повседневной жизни китайского народа.

Народными праздниками в Китае считаются те, во время которых отдыхают не все граждане или не положены выходные. К таким праздникам относятся традиционные, профессиональные или социальные праздники, праздники национальных меньшинств и другие.

Китайские традиционные праздники (например, Чунъян и Лаба, когда никто не отдыхает) тесно связаны с легендами, мифами, астрологией, географией, природой. Они отражают двадцать четыре годовых периода (сезона) и проводятся только по лунному календарю. Заметим, что праздник Чунъян также называется Днём пожилых людей, или Праздником двойной девятки, так как он отмечается девятого числа девятого месяца по лунному календарю (фото 2).

В современной китайской праздничной культуре есть несколько особых дат, когда отдыхают не все, а лишь отдельные категории граждан страны. К таким датам относятся, например, День молодёжи и День Народно-освободительной армии, Международный женский день, Международный день защиты детей (фото 3). Международный женский день и Международный день защиты детей, как и во всех странах, отмечаются ежегодно 8 марта и 1 июня.



Фото 2. День пожилых людей

В Женский день все работницы, а в День защиты детей все дети до 14 лет отдыхают полдня.

Имеется в Китае и большое количество праздников этнических меньшинств. Они являются важной частью традиционной китайской культуры, поскольку в общей сложности у 55 этнических меньшинств есть свой уникальный праздник. Китайский исследователь Ван Вэньчжан пишет, что в такие дни люди молятся о хорошем урожае, поклоняются героям, соблюдают обычаи. Их религиозные убеждения тесно связаны с любовью к близким. В этих праздниках находит отражение традиционная культура каждой этнической группы: национальные костюмы и блюда, народные песни и танцы, ритуалы и обычаи [23, с. 239]. После основания КНР правительство государства предусмотрело регулирование праздников меньшинств, и теперь органы власти на местах должны определять дату отдыха в соответствии с обычаями местных этнических групп.



Фото 3. День защиты детей

Кроме вышеперечисленных, народные праздники в Китае включают ещё и такие, во время которых никто не отдыхает. Это, например, профессиональные праздники: Международный день медицинской сестры (12 мая), День учителя (10 сентября), День журналиста (8 ноября). Сюда же относятся памятные даты, такие как День образования Коммунистической партии Китая (1 июня), юбилей возвращения Гонконга (1 июня), День победы китайского народа в войне

сопротивления японским захватчикам (3 сентября), юбилей возвращения Макао (20 декабря). Помимо этих праздников, есть ещё День лесопосадок (12 марта), День здоровья китайских мужчин (28 октября), День китайского отца (8 августа) и т. д. Плюс ко всему есть ещё и частные, семейные праздники — например, дни рождения, дни памятных событий и т. д.

Трансформация праздничной культуры современного Китая

Многие китайские исследователи полагают, что на сегодня в Китае в основном существуют два аспекта культурных проблем: 1) большой разрыв между культурами города и села; 2) активное заимствование и внедрение культуры Запада в китайскую национальную культуру в контексте глобализации.

Китайский учёный У Сюефань отметил, что после начала политики реформ и открытости неравенство между городскими и сельскими районами в Китае значительно возросло, что оказало отрицательное влияние на экономическое, политическое, культурное и социальное развитие страны [27]. Такую же позицию занимают и другие китайские исследователи (Чжан Янь, Ван Цин, Ян Фань), которые пишут, что начиная с 1990 года, когда в Китае начался быстрый экономический рост, многие иностранные предприятия пришли на рынки страны. А это, в свою очередь, способствовало быстрому развитию промышленности и экономики крупных населённых пунктов. Правительство также увеличило свои бюджетные расходы для городов, тем самым способствуя их расцвету и повышению уровня жизни горожан. При этом государство практически не поддерживало сельских жителей, что стало непосредственной причиной медленного развития посёлков и деревень [28].

По мере развития экономических, политических и культурных отношений количество контактов между Китаем и

Западом существенно возросло, в результате чего многие «иностранцы» праздники проникли в жизнь китайцев, существенно на неё повлияв и, в частности, отразившись на праздничной культуре. Особенно заметно это среди молодого поколения. Например, молодёжь стала отмечать Рождество, День святого Валентина, День всех святых, День дурака, День матери и многие другие. При этом самым известным в Китае западным праздником стало Рождество.



Фото 4. В День святого Валентина муж подарил жене букет лилий, символизирующих чистую любовь

Появился в стране и новый образ западных праздников: в отличие от Европы, в Китае они не связаны с религией, а являются простым развлечением. Однако при этом у них имеется свой культурный смысл, они обросли обычаями и многими отличительными чертами, относящимися именно к китайской традиции и китайской национальной культуре. Мы считаем, что западные праздники обогатили повседневную жизнь китайцев, постепенно превратившись в заимствованные праздники (фото 4). Но сами они тем не менее (несмотря на то, что уже носят китайскую специфику) не меняют культурного смысла традиционных праздников Китая, которые являются частью национальной культуры, хотя не-

которые традиционные местные праздники переняли отдельные характерные черты западных праздников.

На культуру Китая оказывает влияние культура не только западная, но и сопредельных стран. Например, китайский праздник Дуанью насчитывает уже более 2000 лет. Но в конце 2004 года Республика Корея заявила в ЮНЕСКО праздник Дуанью как своё нематериальное культурное наследие. Это заявление вызвало в Китае настолько сильное потрясение, что правительство и общественность страны законодательно увеличили количество своих исторических и охраняемых традиционных праздников.

Современные китайцы не сохранили и не унаследовали всю исторически сложившуюся традиционную китайскую праздничную культуру. Некоторые праздники оказались забытыми. На наш взгляд, главная причина их исчезновения заключалась в том, что они более не соответствовали образу жизни и способам мышления современных китайцев. Например, традиционный праздник Хуачжао (花朝节), который ещё называется «Праздником рождения всех цветов», когда-то был очень известен, но теперь он почти забыт, а многие молодые жители Поднебесной никогда даже не слышали о нём. Этот праздник можно проследить до исторического периода Весны и Осени (770–476/403 года до н. э.), но грандиозным национальным праздником он стал со времён династии Тан (618–907). Сегодня этот праздник существует только в уезде Лунчжоу (в городском округе Чунцзо Гуанси-Чжуанского автономного района КНР) и его отмечает народность чжуаны. А вот в районе Синьчжоу (пригородный район города Ухань китайской провинции Хубэй), где этот праздник отмечают уже более 800 лет, он давно утратил своё истинное содержание и превратился в крупную ярмарку сельскохозяйственных товаров и продуктов [22].

Также забывается ещё один традиционный китайский праздник — Тянь-

куан (天诞节). Это «Праздник Небесных даров», который приходится на шестой день шестого месяца по лунному календарю. Поскольку он отмечается летом, когда палит солнце, то, согласно одному из его обычаев, в этот день нужно проветривать и сушить бельё, одежду, книги и предметы повседневного обихода; готовить негорячую еду и прохладительные напитки, а также купать кошек и собак, чтобы животные смогли противостоять жаре. И хотя в настоящее время Тянькуан потерял своё первоначальное культурное значение и китайцы постепенно стали его забывать, — сушить вещи в этот день они не забывают [21]. Этот праздник отмечают многие этнические меньшинства (например, в провинциях Цинхай, Нинся, Ганьсу), организовывая грандиозные вечеринки. И обычай этот сохранился по сей день [13].

Традиционные праздники, которые сегодня отмечают китайцы, имеют свои уникальные ценности, соответствуют жизни и мышлению современных жителей страны. В дополнение к ним в нынешней китайской системе праздников появились новые даты, которые отражают дух эпохи. Некоторые из них носят политический оттенок, другие сохраняют память о каких-то событиях. Инь Чжаоань утверждает, что каждый праздник имеет свой исторический фон и своё культурное значение [16].

Таким образом, анализировать трансформации современных китайских праздников следует в двух направлениях. Первое — изменение «качества» традиционных праздников: трансформация функций и роли, ритуалов и ценностей. Второе направление — изменение «количества» — включает два аспекта. Первый связан с тем, что благодаря развитию современной китайской истории количество традиционных праздников лунного календаря изменилось и некоторые из них исчезли. Второй же говорит о том, что со времени основания Нового Китая (1949) появилось много новых праздни-

ков. Они соответствуют политическим основам современного общества страны и потребностям сегодняшней жизни её граждан.

Заключение

Система праздников современного Китая состоит из государственных и народных. Одной из её особенностей являются регулярные изменения, наблюдаемые на протяжении всей истории современного Китая. В периоды трансформационных процессов количество праздничных дней меняется.

Китайская праздничная культура имеет динамичный характер. С развитием современного государства традиционные праздники не только сохраняют этнические характеристики. Происходит их переосмысление социумом. В целом же китайская праздничная культура характеризуется инновациями.

Традиционные праздники, относимые к государственным, отражают национальные традиции и ценностное ядро китайской культуры. В дополнение к праздникам, издавна сохранившимся в памяти китайцев, в праздничную систему страны постепенно вошло много новых дат, соответствующих современной жизни. Они не только обогатили китайскую систему праздников, но и выполняют сегодня важную культурную функцию.

В последние десять лет китайское правительство начало энергично охранять традиционную культуру государства, что поспособствовало развитию и продвижению в том числе и традиционной праздничной культуры. Несмотря на то, что народные праздники весьма специфичны, они играют заметную роль в праздничной культуре страны. И хотя правительство не может перевести все народные праздники в статус государственных, оно поддерживает и защищает их.

В настоящее время в Китае можно обнаружить следующие направления трансформации праздничной культуры:

— происходит замена традиционных праздников инновационными;

— современные праздники формируются, с одной стороны, под влиянием новых социально-политических условий, а с другой, — под влиянием западной культуры (культурной глобализации);

— трансформация традиционных праздников осуществляется в двух направлениях: либо меняется их количество, либо меняется их содержание и культурный смысл.

Несмотря на трансформационные процессы, по-прежнему сохраняются главный культурный смысл и главная культурная функция традиционных праздников: воссоединение семей. А значит, — воссоединение всей нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васьков Д.А., Мустафин Д.Э. Культура праздника в современном Китае: традиции и новации // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: Материалы IV междунар. науч.-практ. конф. Благовещенск: Изд-во Благовещенского гос. пед. ун-та, 2014. С. 42–457.
2. Верченко А.Л. Китайские народные праздники. М.: Ленорм, 2002. 95 с.
3. Верченко А.Л. О сохранении традиционных праздников в Китае в начале XXI века // Общество и государство в Китае. 2016. № 20–1. С. 484–493.
4. Всё о Китае. Т. 1. М., 2001. 640 с.
5. Всё о Китае. Т. 2. М., 2001. 608 с.
6. Джарылгасинова Р.Ш., Малявин В.В., Арутюнов С.А. и др. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии: Новый год. М.: Наука, 1985. 264 с.
7. Ильин В.И. Повседневность и праздник // Потребление как дискурс. СПб.: Интерсоцис, 2008. С. 345–360.

8. Ленинцева В.А. Современная праздничная культура Китая: традиции и инновации: дис. ... канд. культурологи. Чита, 2005. 189 с.
9. Майны Ш.Б., Майны Ш.Б., Чооду О.А. Традиционная праздничная культура: понятие и сущность // Вестник Челябинской гос. акад. культуры и искусств. 2014. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-prazdnichnaya-kultura-ponyatie-i-suschnost> (Дата обращения: 30.07.2018).
10. Семашко Н.В. Китайские праздники: история и современность // Наука и образование на российском Дальнем Востоке: современное состояние и перспективы развития: сб. науч. тр. по итогам науч.-практ. конф. (Хабаровск, 2015): в 2 т. Т. 1. Хабаровск: ТОГУ, 2016. С. 371–378.
11. Филишова Н.П., Го Юн Ло. Праздничная культура Китая: символические составляющие // Культура и цивилизация. 2015. № 1–2. С. 30–46.
12. Шаповалов С.Н. Формирование государственных праздников современной России // Общество: социология, психология, педагогика. 2013. № 3. С. 20–26.
13. 中国人的20个传统节日 / 武世同编. 北京: 经济科学出版社, 2011年10月. 115页 [20 традиционных китайских праздников / ред. У Шитун. Пекин: Изд-во по экономике, 2011, октябрь. 115 с.].
14. 高丙中. 中国人的生活世界 — 民俗学的路径. 北京: 北京大学出版社, 2010年. 252页 [Гао Бинчжун. Жизненный мир китайцев — путь фольклора. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2010. 252 с.].
15. 高丙中. 民族国家的时间管理 — 中国节假日制度的问题及解决之道 // 开放时代. 2005. № 1. 第73–82页 [Гао Бинчжун. Управление временем в национальных государствах — проблемы и решения в системе праздников Китая // Эпоха открытости. 2005. № 1. С. 73–82].
16. 现代节日解读 / 殷兆安主编. 长沙: 中南大学出版社, 2016年5月. 307页 [Интерпретация современных праздников / под ред. Инь Чжаоань. Чанша: Изд-во Центрального Южного университета, 2016, май. 307 с.].
17. 商务国际现代汉语大辞典 / 龚学胜主编. 北京: 商务印书馆国际有限公司, 2015. 2013页 [Коммерческий международный современный большой китайский словарь / гл. ред. Гун Сюешэн. Пекин: Международное коммерческое издательство, 2015. 2013 с.].
18. 李松, 王建民, 张跃, 朱凌飞, 马居里, 许雪莲. 中国少数民族节日在国家文化建设中的地位 and 意义 // 艺术百家. 2012. № 5. 第27–38页 [Ли Сун, Ван Цзяньминь, Чжан Юэ, Чжу Линфэй, Ма Цзюйли, Сюй Сюелянь. Место и значение праздников малых народностей Китая в строительстве государственной культуры // Сто искусств. 2012. № 5. С. 27–38].
19. 林慧. 文化记忆的追寻与重建 — 中国传统节日保护对策研究. 北京: 中国人民大学出版社, 2017年. 176页 [Линь Хуэй. О стремлении восстановления культурной памяти — анализ политики сохранения традиционных китайских праздников. Пекин: Изд-во Китайского народного университета, 2017. 176 с.].
20. 节日 // 百度百科 [Праздник // Энциклопедия Baidu. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8A%82%E6%97%A5/723?fr=aladdin> (Дата обращения: 30.07.2018)].
21. 天贶节 // 百度百科 [Праздник Тянькуан // Энциклопедия Baidu. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%A4%A9%E8%B4%B6%E8%8A%82> (Дата обращения: 30.07.2018)].
22. 花朝节 // 百度百科 [Праздник Хуачжао // Энциклопедия Baidu. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8A%B1%E6%9C%9D%E8%8A%82/557736?fr=aladdin#5> (Дата обращения: 30.07.2018)].
23. 弘扬传统节日文化现状与对策 / 王文章主编. 北京: 文化与艺术出版, 2012年. 314页 [Современное состояние и политика развития традиционной праздничной культуры / под ред. Ван Вэньчжан. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2012. 314 с.].
24. 萧放. 话说春节. 上海: 上海古籍出版社, 2012年5月. 128页 [Сяо Фан. О празднике Чуньцзе. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2010, май. 128 с.].
25. 萧放, 张勃. 中国节庆. 上海: 上海古籍出版社. 2010年8月. 132页 [Сяо Фан, Чжан Бо. Китайский праздник. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2010, август. 132 с.].
26. 伍野春, 阮荣. 民国时期的移风易俗 // 民俗研究. 2000年. 第2期. 第59–70页 [У Ечунь, Жуань Жун. Изменения в нравах и обычаях китайцев в период Народной Республики // Исследования фольклора. 2000. № 2. С. 59–70].
27. 吴学凡. 浅论改革开放以来中国城乡差别的影响 // 西北成人教育学报. 2008年. 第6期. 第33–34页 [У Сюэфань. О влиянии различий между городом и деревней после



начала политики реформ и открытости Китая // Вестник Северо-западного образования взрослых. 2008. № 6. С. 33–34].

28. 张峁, 王青, 杨帆. 改革开放三十年政府支出对城乡居民生活水平影响效应分析——基于TVР模型的实证研究 // 华东经济管理. 2010. № 7. 第 48–53 页 [Чжан Янь, Ван Цин, Ян Фань. Анализ влияния государственных расходов на уровень жизни сельских и городских жителей в течение тридцати лет политики реформ и открытости — эмпирическое исследование на основе модели ТВР // Управление экономикой Восточного Китая. 2010. № 7. С. 48–53].

Об авторах:

Арташкина Тамара Андреевна, доктор философских наук, профессор
Департамента искусств и дизайна, Школа искусств и гуманитарных наук
Дальневосточного федерального университета (690091, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0001-7806-7182, tam.artand@gmail.com

Шан Бофэй, аспирант по специальности «Теория и история культуры»
Департамента искусств и дизайна, Школа искусств и гуманитарных наук
Дальневосточного федерального университета (690091, г. Владивосток, Россия),
shangbofei@mail.ru

REFERENCES

1. Vas'kov D.A., Mustafin D.A. Kul'tura prazdnika v sovremennom Kitae: traditsii i novatsii [Festive Culture in Modern China: Traditions and Innovations]. *Rossiya i Kitay: istoriya i perspektivy sotrudnichestva: Materialy IV mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Russia and China: History and Cooperation Prospects: Materials of IV International Research Conference]. Blagoveshchensk: Blagoveshchensk Pedagogical University, 2014, pp. 342–457.
2. Verchenko A.L. *Kitayskie narodnye prazdniki* [Chinese Popular Holidays]. Moscow: Lenom, 2002. 95 p.
3. Verchenko A.L. O sokhranении traditsionnykh prazdnikov v Kitae v nachale XXI veka [Preservation of Traditional Holidays in China in the Early XXI Century]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China]. 2016. No. 20–1, pp. 484–493.
4. *Vse o Kitae* [Everything about China]. Vol. 1. Moscow, 2001. 640 p.
5. *Vse o Kitae* [Everything about China]. Vol. 2. Moscow, 2001. 608 p.
6. Dzharylgasinova R.Sh., Malyavin V.V., Arutyunov S.A. et al. *Kalendarnye obychai i obryady narodov Vostochnoy Asii: Novyy God* [Calendar Customs and Rituals of East Asia Nationalities: New Year]. Moscow: Nauka, 1985. 264 p.
7. Ilyin V.I. Povsednevnost' i prazdnik [Everyday Life and Holiday]. *Potreblenie kak diskurs* [Consumption as Discourse]. St. Petersburg: Intersotsis, 2008, pp. 345–360.
8. Lenintseva V.A. *Sovremennaya prazdnichnaya kul'tura Kitaya: traditsii i innovatsii: dis. ... kand. kul'turologii* [Modern Festive Culture of China: Traditions and Innovations: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Chita, 2005. 189 p.
9. Mainy Sh.B., Mainy Sh.B., Choodu O.A. Traditsionnaya prazdnichnaya kul'tura: ponyatie i sushchnost' [Traditional Festive Culture: Concept and Essence]. *Vestnik Chelyabinskoy gos. akad. kultury i iskusstv* [Bulletin of Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2014. No. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-prazdnichnaya-kultura-ponyatie-i-suschnost> (Accessed 30.07.2018).
10. Semashko N.V. Kitayskie prazdniki: istoriya i sovremennost' [Chinese Holidays: History and Contemporaneity]. *Nauka i obrazovanie na rossiyskom Dal'nem Vostoke: sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya; sb. nauch. tr. po itogam nauch.-prakt. konf. (Khabarovsk, 2015)* [Science and Education at the Russian Far East: Modern State and Development Prospects: Collected Works of the Research Conference (Khabarovsk, 2015)]. In 2 volumes. Vol. 1. Khabarovsk, Pacific National University, 2016, pp. 371–378.

11. Filippova N.P., Go Yung Lo. Prazdnichnaya kul'tura Kitaya: simvolicheskie sostavlyayushchie [Festive Culture of China: Symbolic Components]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2015. No. 1–2, pp. 30–46.
12. Shapovalov S.N. Formirovanie gosudarstvennykh prazdnikov sovremennoy Rossii [Formation of State Holidays of Modern Russia]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2013. No. 3, pp. 20–26.
13. Zhong guo ren de 20 ge chuan tong jie ri / Wu Shitong. Bei jing: Jing ji ke xue chu ban she. 2011 nian 10 yue. 115 ye [20 Traditional Chinese Holidays. Edited by Wu Shitong. Beijing, Economics publishers, 2011, October. 115 p.]. (In Chinese)
14. Gao Bingzhong. Zhong guo ren de sheng huo shi jie — min su xue de lu jing. Bei jing: Bei jing da xue chu ban she. 2010 nian. 252 ye [Gao Bingzhong. *Background Knowledge of Chinese People — a Path of Folklore*. Beijing, Beijing University publishers, 2010. 252 p.]. (In Chinese)
15. Gao Bingzhong. Min zu guo jia de shi jian guan li — Zhong guo jie jia ri zhi du de wen ti ji jie jue zhi dao. A. Kai fang shi dai. 2005. No. 1. Di 73–82 ye [Gao Bingzhong. Management of Time in National States — Problems and Solutions in the System of Chinese Holidays. *Epoch of Openness*, 2005. No. 1, pp. 73–82]. (In Chinese)
16. Xian dai jie ri jie du / Yin zhaoan zhu bian. Chang sha: Zhong nan da xue chu ban she. 2016 nian 5 yue. 307 ye [Interpretation of Modern Holidays. Edited by Ying Zhaoang. Changsha, Central South University publishers, 2016, May. 307 p.]. (In Chinese)
17. Shang wu guo ji xian dai han yu da ci dian / Gong Xuesheng zhu bian. Bei jing: Shang wu yin shu guan guo ji you xian gong si. 2015 nian. 2013 ye [Commercial International Modern Great Chinese Dictionary. Edited by Gung Xuesheng. Beijing, International commercial publishers, 2015. 2013 p.]. (In Chinese)
18. Li Song, Wang Jianmin, Zhang Yue, Zhu Lingfei, Ma Juli, Xu Xuelian. Zhong guo shao shu min zu jie ri zai guo jia wen hua jian she zhong de di wei he yi yi. Yi shu bai jia. 2012. No. 5. di 27–38 ye [Li Sung, Van Zhangmin, Zhang Yuae, Zhu Lingfai, Ma Juli, Xu Xuelian. Place and Significance of Holidays of Smaller Nationalities of China in Establishment of State Culture. *Hundred arts*. 2012. No. 5, pp. 27–38]. (In Chinese)
19. Lin Hui. Wen hua ji yi de zhui xun yu chong jian — Zhong guo chuan tong jie ri bao hu dui ce yan jiu. Bei jing: Zhong guo ren min da xue chu ban she, 2017 nian. 176 ye [Ling Hui. *Striving for Revival of Cultural Memory — Analysis of the Policy of Preserving Traditional Chinese Monuments*. Beijing, Chinese People's University publishers, 2017. 176 p.]. (In Chinese)
20. Jie ri. Bai du bai ke [Holiday. *Baidu Encyclopedia*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8A%82%E6%97%A5/723?fr=aladdin> (Accessed 30.07.2018)]. (In Chinese)
21. Tian Kuang jie. Bai du bai ke [Tyangkuan Holiday. *Baidu Encyclopedia*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E5%A4%A9%E8%B4%B6%E8%8A%82> (Accessed 30.07.2018)]. (In Chinese)
22. Hua Zhao jie. Bai du bai ke [Huazhao Holiday. *Baidu Encyclopedia*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8A%B1%E6%9C%9D%E8%8A%82/557736?fr=aladdin#5> (Accessed 30.07.2018)]. (In Chinese)
23. Hong yang chuan tong jie ri wen hua xian Zhuang yu dui ce / Wang Wenzhang zhu bian. Bei jing : Wen hua yu yi shu chu ban she, 2012 nian. 314 ye [Modern State and Development Policy of Traditional Festive Culture. Edited by Wang Wenzhang. Beijing, Culture and Art publishers, 2012. 314 p.]. (In Chinese)
24. Xiao Fang. Hua shuo chun jie. Shang hai: Shang hai gu ji chu ban she, 2012 nian 5 yue. 128 ye [Xyao Fang. *About Chunjie Holiday*. Shanghai, Shanghai publishers of ancient books, 2010, May. 128 p.]. (In Chinese)
25. Xiao Fang, Zhang Bo. Zhong guo jie qing. Shang hai: Shang hai gu ji chu ban she. 2010 nian 8 yue. 132 ye [Xiao Fang, Zhang Bo. *Chinese Holiday*. Shanghai, Shanghai publishers of ancient books, 2010, August. 132 p.]. (In Chinese)
26. Wu Yechun, Ruan Rong. Min guo shi qi de yi sheng yi shu // Min shu yan jiu. 2000 nian. di 2 qi. di 59–70 ye [WuYechun, Ruan Rung. Changes in the Customs and Traditions of Chinese People During People's Republic. *Folklore Studies*. 2000. No. 2, pp. 59–70]. (In Chinese)
27. Wu Xuefan. Qian lun gai ge kai fang yi lai zhong guo cheng xiang cha bie de ying xiang // Xi bei cheng ren jiao yu xue bao. 2008 nian. di 6 qi. di 33-34 ye [Wu Xuefan. Influence of Differences Between City and Village After Initiation of the Policy of Reforms and Openness in



China. *Bulletin of Northwest Education of Adults*. 2008. No. 6, pp. 33–34]. (In Chinese)

28. Zhang Mao, Wang Qing, Yang Fan. Gai ge kai fang 30 nian zheng fu zhi chu dui cheng xiang ju min sheng huo shui ping ying xiang xiao ying fen xi — ji yu TVP mo xing de shi zheng yan jiu // *Hua dong jing ji guan li*. 2010. No. 7. di 48–53 ye [Zhang Mao, Wang Qing, Yang Fan. Analysis of Influence of State Expenses on the Life Level of Rural and Urban Citizens in the 30-year Period after Initiation of the Policy of Reforms and Openness — Empiric Research Based on TVP-model. *Management of East China Economy*. 2010. No. 7, pp. 48–53]. (In Chinese)

About the authors:

Tamara A. Artashkina, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University, (690091, Vladivostok, Russia),

ORCID: 0000-0001-7806-7182, tam.artand@gmail.com

Shang Bofei, Post-Graduate student in “Theory and History of Culture”, Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University (690091, Vladivostok, Russia), shangbofei@mail.ru



ISSN 2658-4824
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru

ALEXANDER I. DEMCHENKO

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru

Творчество С.В. Рахманинова

«Творчество С.В. Рахманинова» — первая из лекций авторского цикла доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко «Классики отечественной музыки XX века». Следующие его разделы будут посвящены таким композиторам, как И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин и А.Г. Шнитке.

В ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать общее представление о диапазоне художественных исканий композитора. Указывается предпочтительная исполнительская версия и хронометраж соответствующего фрагмента.

Публикация лекции адресована студентам и педагогам консерваторий, вузов искусств, а также музыкальных колледжей и училищ*.

Ключевые слова:

Сергей Рахманинов,
авторский цикл лекций,
классики музыки XX века.

The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff

“The musical legacy of Sergei Rachmaninoff” — this is the first lecture from the authorial cycle of Doctor of Arts, Professor Alexander Demchenko “The Classics of 20th Century Russian Music.” Its following sections will be dedicated to such composers as Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturian, Georgiy Sviridov, odion Shchedrin and Alfred Schnittke.

The lecture is supposed to include listening to a number of musical fragments chosen to give a general perception of the range of the composer’s artistic explorations. The preferential performance versions and durations of the corresponding musical fragments are given.

The publication of the lecture is addressed to students and faculty members of conservatories, artistic institutions of higher education, as well as music colleges and high schools**.

Keywords:

Sergei Rachmaninoff,
authorial cycle of lectures,
the classics of 20th century music.

* Публикация и лекция с музыкальными фрагментами произведений расположена на сайте электронной версии журнала ИКОНИ по адресу: journaliconi.com

** The publication and lecture with musical fragments of compositions is located on the site of the electronic version of the ICONI journal at: journaliconi.com

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество С.В. Рахманинова // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 198–210.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.

Раннее творчество

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) прожил большую жизнь — большую как по времени, так и по её исключительной ценности для мирового искусства. Семь десятилетий жизни и больше полувека творчества в качестве композитора и исполнителя, а это несколько сменяющих друг друга этапов художественной эволюции, каждый из которых принёс свои непреходящие ценности.

Первый из этих этапов — 1890-е годы — десятилетие, открывшее новую историческую фазу, фазу рубежа веков и рубежа эпох, когда в сложном сплаве переплеталось то, что завершало развитие Классической эпохи, и то, что намечало горизонты искусства XX столетия. И Рахманинов всецело принадлежал тому поколению, которое по своей сути было именно рубежным.

Среди других выдающихся представителей этого поколения — Клод Дебюсси, Густав Малер, Рихард Штраус, а в России — Александр Скрябин, в литературе — Александр Блок, Иван Бунин, в живописи — Исаак Левитан, Валентин Серов, Михаил Врубель (это только отдельные имена из тех, кто составили цвет рахманиновского поколения).

Рахманинов очень рано вошёл в мир большого искусства. Достаточно услышать один из самых первых его композиторских опытов — *Скерцо для оркестра*, написанное в 14-летнем возрасте, чтобы признать: будучи подростком, он уже располагал несомненным профессиональным мастерством. В этом сказала, разумеется, не столько школа наработанных музыкальных навыков

(её Рахманинов ещё только проходил, с девяти лет занимаясь на младшем отделении Петербургской консерватории, а с двенадцати — в Московской консерватории, причём только по классу фортепиано), сколько интуиция и отпущенный ему природой дар.

Дар этот был исключительным. Вот свидетельство известного пианиста и педагога А. Гольденвейзера, который знал композитора с юности: «Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе, как феноменальным. Слух его и память были поистине сказочны. О каком бы музыкальном произведении (фортепианном, симфоническом, оперном или другом) классика или современного автора ни заговорили, если Рахманинов когда-либо его слышал, а тем более, если оно ему понравилось, он играл его так, как будто это произведение было им выучено. Таких феноменальных способностей мне не случалось в жизни встречать больше ни у кого, и только приходилось читать нечто подобное о способностях Моцарта».

Как композитор Рахманинов заявил о себе не только рано, но и сразу же очень ярко. В самом начале 1890-х годов, открывавших рубежную эпоху, ещё будучи студентом консерватории, в возрасте 19 лет, он создаёт два крупных сочинения, которые обозначили его творческую зрелость, сразу же и навсегда вошли в анналы музыкального искусства — Первый фортепианный концерт и оперу «Алеко».

Первый фортепианный концерт открыл череду произведений в жанре, который стал ведущим в творчестве Рахманинова: это четыре фортепианных концерта и «Рапсодия на тему Паганини». Произведение, символично обозначенное как opus 1, являло собой роскошное



музыкальное полотно с обилием рельефных мыслей и образов, содержащее в эмбрионе много существенного для будущего Рахманинова.

И опера «Алеко», написанная всего за 17 дней, наметила целый ряд важных признаков складывавшегося стиля Рахманинова — признаков, которые сохранялись в его манере до конца жизни. Во-первых, он выступил здесь как достойный наследник классических традиций. Во-вторых, в «Алеко» в полной мере проявились его способность передавать искренность и взволнованность человеческого чувства, а также захватывающая эмоциональная сила его музыки. И, в-третьих, в этой опере во всём великолепии раскрылся его мелодический дар.

Мелодию сам композитор считал главным в искусстве композиции, и умение создавать её ценил превыше всего. На сей счёт он высказывался так: «Мелодия — это основа всей музыки. Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора».

Разумеется, музыка Рахманинова отличается богатейшей гармонией, превосходно разработанной фактурой, яркой тембровой палитрой, но мелодизм всегда остаётся самым драгоценным компонентом его произведений. Именно через мелос композитор передавал главное из того, что он хотел выразить.

Сейчас из юношеской оперы Рахманинова прозвучит ставшая популярнейшей Каватина Алеко. Обратим внимание на широту мелодического потока и красоту распева — это те достоинства, которые стали для Рахманинова постоянными. В данном самопризнании главного героя, поданном в чисто эмоциональном плане, более всего привлекают горячая, мятежная экспрессия и взволнованные воспоминания о былом счастье, подёрнутые дымкой элегичности.

Каватина Алеко
Ю. Гуляев (1.17)

В некотором роде, оперы «Алеко» было бы достаточно для того, чтобы обеспечить Рахманинову место в истории музыки. Подобное случилось с его двумя итальянскими современниками — Масканьи и Леонкавалло, ставшими, как иногда выражаются, «авторами одной оперы» («Сельская честь» у первого и «Паяцы» у второго). Но уже на исходной стадии композитор создаёт целый ряд других значительных произведений, вошедших затем в актив широко исполняемой музыки: ранние фортепианные пьесы и романсы, Фортепианное трио № 2, оркестровая фантазия «Утёс», Первая симфония.

Пронизывающее музыку Рахманинова первой половины 1890-х годов настроение высокого творческого подъёма совпало с ощущением всеобщего подъёма жизни России тех лет. Дух дерзания и обновления наиболее заострённое выражение получил в *Первой симфонии*, написанной в 1895 году. Символично, что в том же году появились опера Римско-Корсакова «Садко», Пятая симфония Глазунова и Первая симфония Калинникова, по-разному раскрывавшие ту же идею.

Симфония № 1, IV часть (начало)
Е. Светланов (1.18)

Таков был «старт» рахманиновского поколения — оно входило в жизнь и искусство неординарно, блистательно, многообещающе, в смелом развороте сил, с горячим энтузиазмом и подчас с воинственным пылом. Причём заметим в только что прослушанной музыке форсированную фанфарность и характерный для Рахманинова властный ритм — этим отдалённо предвосхищались контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX века.

Заметим и другое: при всей своей яркости этот материал ещё не несёт достаточно конкретных примет стиля Рахманинова. Стиль его в первой половине



1890-х годов только складывался, поэтому порой явственно ощутимо влияние Чайковского, Грига, Шумана, Шопена, Листа. Но тогда же совершенно отчётливо формировались и черты неповторимой творческой индивидуальности самого Рахманинова.

В числе наиболее ранних прорывов к истинно рахманиновскому стилю — знаменитая *Прелюдия cis moll op. 3 № 2*. Эта юношеская пьеса стала для композитора своего рода визитной карточкой, её исключительная популярность сослужила ему добрую службу, содействуя его широкой известности.

Где и как только не играли её! Однажды Рахманинову довелось услышать эту Прелюдию в американском ресторане в джазовой обработке. Спутники композитора были возмущены, однако сам он достаточно высоко оценил музыкальные достоинства пикантной аранжировки.

В Прелюдии *cis moll* заложено как бы ядро рахманиновской выразительности, причём в её концентрированном виде. С одной стороны, здесь впечатляюще претворена столь важная для музыки этого композитора колокольность. До него колокольность как яркий звуковой символ русского бытия использовалась многократно и впечатляюще, но главным образом во внешнем, красочно-декоративном плане (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков). У Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее и, можно сказать, сокровенное качество, передавая некую важную суть духовного мира национальной природы.

С другой стороны, Прелюдия *cis moll* впервые во всей полноте явила такое неотъемлемое свойство многих образов Рахманинова, как их особая объёмность, многослойность, многооттеночность. Здесь это преломилось через диалогическую звуковую ткань, через напряжённое взаимодействие двух пластов: словно бы сковывающий, подавляющий императив, то есть веление, исходящее извне (нижние голоса), и стремление

вырваться из-под спуда этого гнетущего воздействия (верхние голоса).

И, как часто бывает у Рахманинова в подобных случаях, возникает многоликий, но удивительно органичный образный сплав: сумрачная патетика и элегическая грусть; публицистический посыл и внутренний лиризм; эпический размах, торжественно-величавая укрупнённость и отчётливо звучащая субъективная нота. И ещё — при всей обаятельности и кажущейся доступности музыку эту отличает сложное проблемное наполнение, дух трудных раздумий, подчёркнутой серьёзности и драматизма.

Прелюдия cis moll op. 3 № 2

П. Серебряков (1.41)

Символично, наконец, что всё это говорилось о фортепианной пьесе — жанре, который наряду с фортепианным концертом был для Рахманинова определяющим (прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины и т. д.). Однако подчёркивая в художественном наследии Рахманинова значимость фортепианной музыки, не приходится преуменьшать весомость его вклада и во многие другие жанры, в том числе и в область камерно-вокальной музыки.

Вокальная лирика Рахманинова стала последней яркой страницей «золотого века» русского классического романса. Причём показательно, что оборвалась эта страница как раз на выходе в XX столетие. Свои последние романсы композитор создал в середине 1910-х годов, практически уже больше не прикасаясь к камерно-вокальной музыке всю оставшуюся жизнь, то есть более четверти века. А ведь это был жанр, который так притягивал его и в котором он был выдающимся мастером.

Тем самым тогда же оборвалась для композитора и эпоха «серебряного века», выдвинувшая блистательную и утончённую культуру. Одна из граней этой культуры была связана с распространённым



в поэтическом лексиконе тех лет понятием нездешнее.

Нездешнее — это то, что предстаёт только в мечтах. Взор человека «серебряного века» был часто устремлён в дальние дали, где, как казалось ему, он мог бы обрести себя и своё счастье. Но это так и остаётся недостижимой грёзой. Отсюда проистекала ностальгия по несбывшемуся и несбыточному.

Великолепный образец такой ностальгии Рахманинова даёт романс «*Не пой, красавица...*».

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

К этому пушкинскому тексту обращались многие композиторы — Рахманинову принадлежит его лучшее, наиболее выразительное прочтение. Приведённые слова рождают в его музыке глубокий сумрак душевной тоски по идеалу и «нездешней» красоте. Такого рода ностальгическую лирику здесь и в ряде других вещей композитор обычно передавал через восточное начало.

Рахманиновский ориентализм восходит к большой традиции в русской музыке (начиная с Глинки, затем у Бородина, Римского-Корсакова). Но опять-таки, подобно тому, что говорилось о колокольности, восточное начало у него — отнюдь не просто красочная экзотика и тем более не что-то «инородное», «чужестранное», «заморское», а внутренне необходимое, органически входящее важным компонентом в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестье Запада и Востока, Европы и Азии.

Романс «*Не пой, красавица...*»
Е. Нестеренко (1.05)

«Серебряный век», выдающимся представителем которого был Рахманинов, —

это время заката Классической эпохи, и потому его культуру зримо и незримо пронизывает предчувствие неизбежного исхода. Предчувствие это нередко породило не только остродраматическое, но и открыто трагедийное восприятие происходящего.

То, что у Чайковского вылилось в «реквием» его последней, Шестой симфонии, созданной в 1893 году, а у Рахманинова — в написанное в том же году *Элегическое трио*, посвящённое памяти Чайковского, свою кульминацию получило позже в симфонической поэме «*Остров мёртвых*», созданной в 1909-м, то есть на «финише» рубежного времени 1890–1900-х годов.

Это своего рода звуковой апокалипсис, «Откровение от Сергея Рахманинова», где всё полно беспросветного пессимизма. Тяжёлая, мрачная стихия житейского моря неотвратимо погребает в своих «свинцовых» волнах любые надежды и упования. Так возникла арка двух кульминаций трагизма уходящей эпохи: от Шестой симфонии Чайковского к «Острову мёртвых».

Всплески трагизма были у раннего Рахманинова чрезвычайно сильны. В этом отношении очень симптоматичен глубокий кризис, испытанный им в конце 1890-х годов, когда он перестал сочинять музыку, причём мучительная пауза продолжалась около трёх лет. Внешним поводом послужило неудачное исполнение его Первой симфонии, что заставило композитора усомниться в своих силах и возможностях (кстати, подобные сомнения постоянно преследовали его).

Одно из свидетельств тягостных переживаний того времени — *Музыкальный момент h moll op. 16 № 3*. Заметим, что избирается тональность, которая как бы запрограммирована на трагизм (к примеру, в тональности h moll написаны «Неоконченная симфония» Шуберта и Шестая симфония Чайковского).

Рахманиновский Музыкальный момент — образец предельно сгущённого

трагизма. Здесь воплощена не просто подавленность и сильнейшая депрессия, а бездна скорби и безысходности. Композитор воссоздаёт это состояние через обострённую экспрессию исповедальной человеческой речи, претворённой в инструментальном звучании.

И опять-таки отметим характерный для Рахманинова смысловой сплав: исповедальность высказывания, его глубочайшая искренность, колоссальное внутреннее напряжение, невероятная интенсивность переживания — и при этом внешняя сдержанность, строгость, мужественный тон... Вроде бы совершенно несовместимые начала композитору удаётся соединить в органичном синтезе.

Музыкальный момент h moll op. 16 № 3
Л. Берман (1.03)

Рахманинов центрального этапа

Только что говорилось о трагедийной образности в музыке Рахманинова. После Чайковского ему удалось выразить трагизм времени сильнее, чем кому-либо. Но, может быть, сильнее, чем кому-либо в рубежную эпоху, удалось ему выразить и светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Именно в рахманиновской музыке тех лет необычайно ярко прозвучали так называемые весенние мотивы. То, что программно обозначено в романсе «Весенние воды», разошлось и по целому ряду других произведений — от кантаты «Весна» до фортепианных пьес.

Одну из них мы сейчас услышим — *Прелюдия В dur op. 23 № 2*, которая рождает зримые ассоциации с весенним половодьем, выливаясь в восторженный гимн обновляющейся жизни.

Прелюдия В dur op. 23 № 2
С. Рихтер (1.20)

В двух только что прослушанных фортепианных пьесах (Музыкальный момент h moll и Прелюдия В dur) нетрудно ощутить по-настоящему поляризованные контрасты: крошечный мрак и ослепительный свет. Такие контрасты мы именуем антитезами, что является несомненным признаком романтизма. Именно романтизму, вне всякого сомнения, и принадлежит искусство Рахманинова.

В ранних сочинениях он в той или иной степени следовал своим кумирам классического романтизма (то есть времён первой половины XIX века) — прежде всего Шуману, Шопену, Листу. Впоследствии все эти воздействия были переплавлены в собственную художественную систему. И исторически это был уже так называемый поздний романтизм, романтизм завершающей фазы Классической эпохи. В законченном облике его черты предстали на центральной фазе творчества Рахманинова, в 1900-е годы.

На 1900-е падает кульминация творчества Рахманинова, это были его «звёздные» годы. Высокие художественные достижения того десятилетия позволяют без каких-либо натяжек считать его великим композитором. В эти годы он становится, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественной, но и мировой музыки.

Достаточно назвать Второй и Третий концерты, Вторую симфонию, «Остров мёртвых», Виолончельную сонату, прелюдии op. 23 и op. 32, многие романсы — всё это произведения, в которых стиль и дух рахманиновской индивидуальности проявились с наибольшей полнотой и художественным совершенством.

На данном этапе он сумел воплотить весь спектр основных образов и состояний, характерных для человека рубежного времени, причём его музыку отличала безусловная общезначимость художественного высказывания, что означало способность говорить в звуках от лица многих — то есть при всей своей романтизированнойности рахманиновское



творчество было наделено несомненной объективностью.

Воплощая спектр основных образов и состояний, композитор сумел затронуть самые глубинные и сокровенные струны человеческой души. Одна из таких струн была связана в музыке Рахманинова с элегическими настроениями. Его называли элегическим певцом уходящей России. Это так, но в его элегичности высвечено и нечто вневременное — извечная меланхолия русской души. Один из таких образцов — основная тема *Третьего концерта*.

Концерт № 3, I часть (завершение)

Л.О. Андснес (1.24)

Когда слушаешь подобную музыку, на память приходит то, что как-то подметил Шопен: сначала композитор пишет просто и плохо, затем сложно и плохо, ещё позже сложно и хорошо и, наконец, хорошо и просто. То, что приходится порой слышать у Рахманинова (наподобие прозвучавшей темы Третьего концерта), поражает своей гениальной простотой — при том, что внутренне это весьма сложная простота.

Вернёмся теперь к содержательной стороне прозвучавшей музыки (это было завершение I части). Здесь отчетливо прослушивается очень важная для Рахманинова 1900-х годов идея преодоления элегичности и лиризма вообще. При всей притягательности того и другого, героя Рахманинова постоянно сопровождает мысль о необходимости утверждения действенно-динамичного жизнеощущения.

Эти преодолевающие и утверждающие устремления своё концентрированное выражение получают в финальных скерцо. Рахманиновские скерцо — опять-таки многосоставный сплав:

— это стихия активного действия, мощный напор энергии, кипение созидательных усилий;

— это дух волевых преодолений, героическая устремлённость;

— и, кроме того, это празднично-игровая настроенность (то, что идёт собственно от специфики скерцо).

Таким образом, налицо целых три образных пласта, сливающихся в едином симбиозе, вдобавок к тому вбирающем в себя отзвуки лирических эмоций. Вот как это выглядит в финале *Второго концерта*.

Концерт № 2, III часть

С. Рихтер (1.00)

Утверждая примат деятельно-динамичного жизнеощущения с преодолением на этом пути всякого рода элегических, лирически-размягчённых и мечтательных настроений, герой музыки Рахманинова неприкосновенными для себя сохраняет две святыни, связанные с лирической сферой — мир природы и образ России.

Мир природы в русской музыке впервые именно в лице Рахманинова нашёл столь проникновенного композитора-живописца. В его претворении этой образной сферы находим две наиболее важные ипостаси — возвышенно-одухотворённую лирику и рахманиновский импрессионизм.

Возвышенно-одухотворённая лирика передаёт состояние душевной гармонии и умиротворённости, которое рождается в созерцательном уединении на лоне природы и в единении с её красотой. Среди образцов — романсы «Сирень», «Островок», «Здесь хорошо». В последнем звучат примечательные слова, раскрывающие суть подобного состояния:

Здесь нет людей,
Здесь тишина,
Здесь только Бог да я...

Рахманиновский импрессионизм выделяется большим своеобразием. В отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки



Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, в них пейзажный фон неотрывен от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, её красоту.

В этом его музыка была очень созвучна пейзажной живописи Левитана, творившего тогда же. В качестве иллюстрации услышим *Этюд-картину C dur op. 33 № 2* в исполнении самого Рахманинова — запись архивная, но она даёт представление о том, как тонко чувствовал композитор природное окружение и как умел передать это через своё прикосновение к клавишам.

Этюд-картина C dur op. 33 № 2
С. Рахманинов (1.33)

Здесь самое время напомнить о том, что Сергей Васильевич Рахманинов был выдающимся пианистом. Более того, многие считали его наиболее значительным из пианистов своего времени. Видный теоретик фортепианного искусства Г. Коган утверждал: «Из всех слышанных мною пианистов я ставлю на первое место Рахманинова; его единственного я могу назвать гением; все остальные — не более чем таланты».

Сам Рахманинов чаще всего воспринимал свой пианистический труд как печальную необходимость, зарабатывая им хлеб насущный. Однако, сев за рояль, быстро забывал об этом, увлекался и начинал творить музыку.

Музыкальный критик Э. Ньюмен после одного из первых концертов Рахманинова в Лондоне красочно описал это противоречие: «Медленно и понуро он вышел на эстраду, печальным взором окинул переполненный зал; поклонился со сдержанным достоинством, повернулся к роялю с видом осуждённого на пытку; сел, и... полилась такая музыка, что по сравнению с ней все остальные пианисты показались второстепенными. Ни теперь, ни прежде никто никогда не играл так прекрасно».

Возвращаясь к разговору о мире природы в музыке Рахманинова, следует уточнить: не природы вообще, а русской природы. И с пейзажными тонами зачастую была связана другая святыня рахманиновского творчества — образ России. Здесь самая близкая параллель — поэзия Александра Блока. Рахманинов и Блок создали эталоны художественного претворения этого образа, самое общезначимое и проникновенное в видении России.

Россия Рахманинова — это лироэпика, безграничная ширь и то, что нередко вызывает ассоциации с плавно текущей рекой и тропой, вьющейся в поле. И всё это передаётся прежде всего через мелос — мелос бескрайний («бесконечная мелодия») и тихий, напоминающий о неброской, но удивительной красоте русской природы. Великолепным образцом такого мелоса является медленная часть *Второй симфонии*.

Симфония № 2, III часть (реприза)
Е. Светланов (1.55)

Рахманинов и XX век

После «звёздных» 1900-х годов для Рахманинова, как и для всей русской культуры, начался «настоящий, некалендарный XX век» (так выразилась Анна Ахматова, имевшая в виду, что календарный XX век начался ещё в 1900-е, но коренные перемены происходили в 1910-е). То, что давно уже зрело предчувствиями кардинально нового, с начала 1910-х годов бурно поднималось на поверхность жизни, и Рахманинов до известной степени пытался ответить на вызов времени.

В ряде случаев ему удавалось набросать точные, яркие портреты и зарисовки, связанные с резко изменившейся реальностью. Такое встречается, например, в отдельных пьесах из двух серий этюдов-картин (op. 33, 1911; op. 39, 1917). Вот как это выглядит в *Этюде-картине a moll op. 39 № 6*.



Этюд-картина a moll op. 39 № 6
Л.О. Андснес (1.36)

Отметим в прослушанной пьесе два наиболее важных момента, указывающих на явно современную стилистику.

Во-первых, хотя подобная музыка в чём-то и отталкивается от «демонологии» XIX века (например, от листовского «мефисто»), тем не менее это образ уже явно иной генерации — то, что вело к весьма характерной для обличья XX столетия инфернальной («адской») стихии и передавало заведомо тёмные, негативные стороны времени, его «дьяволиаду» (Скрябин в своём творчестве обозначал это понятием сатанический). Кстати, не случайно Рахманинов соприкасается здесь с атональностью: звуковой поток скользит, утрачивая устойчивость основного тона, размывая её.

И, во-вторых, прослушанный Этюд-картина насквозь пронизывается урбанистическим ритмом как знаком «индустриальной эпохи», причём ввиду ускорения темпа создаётся впечатление разгоняющегося локомотива (десятилетием позже французский композитор Онеггер подхватит эту идею в «симфоническом движении» под названием «Пасифик 231»).

Свою необходимую лепту в подобное впечатление вносит жёсткость тона, отчуждающая от представлений о человеческом начале. Стоит заметить: что-то в реалиях XX века отнюдь не было чуждо Рахманинову — например, ощущение стремительного динамизма. Известно, что композитор стал завзятым автомобилистом и любил ездить на больших скоростях.

Центральным произведением Рахманинова на выходе в XX столетие стала кантата «Колокола», написанная в 1913 году, как раз накануне кровавых баталий Первой мировой войны. В последовательном движении её четырёх частей композитор поэтапно запечатлел траекторию судьбы своего поколения —

поколения носителей культуры «серебряного века»:

— I часть — через картину свадебного кортежа передаются те надежды, светлые упования и гедонистические настроения, с которыми рахманиновское поколение выходило на арену жизни;

— II часть — «сны золотые», блаженство грёз и душевных усазд, убаюкивающая аура умиротворения и всепроникающего лиризма;

— III часть — вторжение огненной стихии XX века, ещё один стремительно мчащийся «локомотив» эпохи, безумие её мятежей и пожарищ, а также скорбный стон и плач жертв происходящего.

Колокола, III часть (средний раздел)

К. Кондрашин (1.40)

После этого следует IV часть — «финиш» эволюции рахманиновского поколения, картина погребения безвозвратно уходящего прошлого и мрачная тризна по нему.

Именно в эти годы крушения прежнего жизненного уклада композитор стремился противопоставить разрушительной стихии нового века мужественно-стойческое восприятие происходящего и этос высшего нравственного закона, опирающегося на традиционные религиозные устои.

В вокальной музыке он выдвигает особый жанр «духовной проповеди» («Христос воскрес», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»), а в хоровой сфере создаёт два монументальных памятника музыкального православия: «Литургия Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915).

Названные два произведения — лучшее, наиболее значительное из того, что дала русская духовная музыка времён её «ренессанса», происходившего в конце XIX и начале XX столетия. И, как это говорилось уже в отношении колокольности и «ориента», опять-таки находим здесь безупречную органичность и впечатля-

ющую силу в претворении многовековой традиции.

Отдельные номера этих произведений напоминают панихиду — то, действительно, было отпеванием безвозвратно уходящей эпохи. Вот часть *Литургии* со словами «Благослови душе моя, Господи».

«*Литургия Иоанна Златоуста*», № 2
Н. Матвеев (1.15)

В условиях происходившего в 1910-х годах радикального обновления художественных принципов музыка Рахманинова оказалась оттеснённой на второй план. И вскоре композитора настигает следующий творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м, как раз в год колоссального слома, перевернувшего всё и вся в социально-политической жизни страны.

Рахманинов покидает родину, долго приспособливается к быту Запада, что, конечно же, тоже не способствовало быстрому возвращению к созданию музыки. Медленно и тяжело это возвращение началось только со второй половины 1920-х годов. Окончательно адаптируется Рахманинов к новой эпохе в 1930-е.

Но теперь и XX век пошёл навстречу композитору, поскольку в искусстве полосу бунтарства и ниспровержения классики сменило стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова как былого представителя Классической эпохи становится заново востребованным.

Два очень близкие между собой произведения (в сущности, выполненные по одной композиционной модели) он пишет в весьма своеобразном варианте неоклассицизма — художественного направления, которое к 1930-м годам стало ведущим в мировой музыке. Это «*Вариации на тему Корелли*» для фортепиано и «*Равсодия на тему Паганини*» для фортепиано с оркестром.

Разумеется, перед нами осовремененная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от новой эпохи с её прагматическими наклонностями. Вот как выглядит модернизация классической традиции в *Вариациях на тему Корелли*.

Вариации на тему Корелли
(*вариации I и III*)
Ю. Слесарев (1.10)

Находясь последнюю четверть века своей жизни вдали от Родины, Рахманинов неизменно хранил в сердце её образ. А. Гольденвейзер передаёт рассказ московского музыканта С. Пульвера, который в 1920-х годах был в Париже, зашёл в музыкальный магазин, стал рассматривать разложенные на прилавке ноты и вдруг заметил, что рядом стоит Рахманинов.

Сергей Васильевич узнал его, они поздоровались, и Рахманинов начал расспрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина. Гольденвейзер добавляет: «Обычно Рахманинов не был особенно экспансивен в проявлении своих чувств; из этого можно заключить, до какой степени болезненно он ощущал отрыв от Родины».

Образ России оставался для него святыней святынь, поэтому в своём последнем произведении, «*Симфонических танцах*» (1940), воссоздавая в музыкальных образах ситуацию начала Второй мировой войны, он даёт в эпилоге финала истоиво и грозно звучащую исконно русскую тему — то было пророчество миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения.

В завершение разговора о творчестве Рахманинова прозвучит начало его *Третьей симфонии*, написанной в середине 1930-х годов. Три образа — это три художественных проекции главного в жизне-



ощущении композитора тех лет: драматический всплеск вступительных тактов (грозовая атмосфера времени), а затем «рожки» (так, сугубо по-русски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные — волны горячего

эмоционального признания в любви. И это, конечно, любовь к России.

Симфония № 3, I часть
Е. Светланов (1.03)

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
2. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2017. 276 с.
3. Васильев Ю.В. Рахманинов и джаз // С.В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. М.: МГК им. Чайковского, 1995. С. 172–184.
4. Демченко А.И. «Здесь русский дух...» // Проблемы музыкальной науки, 2018. № 1. С. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
5. Демченко А.И. «Колокола» С. Рахманинова // Демченко А.И. Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. М.: Юрайт, 2018. С. 13–21.
6. Демченко А.И. Рахманинов и XX век // Рахманинов в художественной культуре его времени. Ростов-на-Дону, 1994. С. 3–18.
7. Демченко А.И. С.В. Рахманинов 1930-х годов // Учёные записки Российской академии музыки, 2018. № 2. С. 42–53.
8. Демченко А.И. Сергей Рахманинов. Звёзды и тернии «русского пути». Тамбов: издательство Першина Р.В., 2013. 140 с.
9. Демченко А.И. Творчество Рахманинова и магистраль художественного процесса его времени // Демченко А.И. Избранные статьи о музыке. Вып. 4. Саратов: СГК, 2005. С. 157–166.
10. Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. 720 с.
11. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 742 с.
12. Корабельникова Л.З. Судьбы русского музыкального зарубежья // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 801–818.
13. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2013. 184 с.
14. Протопопов В.В. Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. М.: Музгиз, 1947. С. 130–154.
15. Рахманова М.П. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 371–406.
16. Редепеннинг Д. «Нерушимое безмолвие нетревожимых воспоминаний» (заметки о произведениях Сергея Рахманинова периода эмиграции) // Гецелев Б.С. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Нижний Новгород, 2005. С. 221–230.
17. Скафтымова Л.А. Сергей Рахманинов: концепция позднего периода творчества // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 249–262.
18. Cannata D. Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure. New York University, 1993. 256 p.
19. Gehl R. Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 p.
20. Harrison M. Rachmaninoff: Life, Works, Recordings. London; New York, Continuum, 2005. 422 p.
21. Johnston B. Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff. University of Michigan, 2009. 306 p.



Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p.
2. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. Rachmaninoff: Chronicle of Life and Creativity]. Tambov: Publishing House of Pershin R.V., 2017. 276 p.
3. Vasil'ev Yu.V. *Rakhmaninov i dzhaz / S.V. Rakhmaninov: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya* [Rachmaninoff and Jazz / Rachmaninoff: to the 120th Anniversary from the Birthday]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 1995, pp. 172–184.
4. Demchenko A.I. «Zdes' russkiy dukh...» K 145-letiyu so dnya rozhdeniya S.V. Rakhmaninova [“The Russian Spirit is Here...” Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff’s Birthday]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2018, No. 1, pp. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
5. Demchenko A.I. «Kolokola» S. Rakhmaninova [Demchenko A.I. “The Bells” of S. Rachmaninoff]. *Demchenko A.I. Teoriya i istoriya muzyki. Kontseptsionnyy metod analiza* [Demchenko A.I. Theory and History of Music. Conceptual Method of Analysis]. Moscow: Yurayt, 2018, pp. 13–21.
6. Demchenko A.I. Rakhmaninov i XX vek [Rachmaninoff and 20th Century]. *Rakhmaninov v hudozhestvennoy kul'ture ego vremeni* [Rachmaninoff in the Artistic Culture of His Time]. Rostov-on-Don, 1994, pp. 3–18.
7. Demchenko A.I. S.V. Rakhmaninov 1930kh godov [S.V. Rachmaninoff of the 1930s]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki* [Scientific Notes of the Russian Academy of Music]. 2018, No. 2, pp. 42–53.
8. Demchenko A.I. Tvorchestvo Rakhmaninova i magistrali hudozhestvennogo protsessa ego vremeni [Rachmaninoff Creativity and Highways of the Artistic Process of his Time]. *Demchenko A.I. Izbrannye stat'i o muzyke. Vyp. 4* [Demchenko A.I. Selected Articles about Music. Vol. 4]. Saratov: Saratov State Conservatoire, 2005, pp. 157–166.
9. Demchenko A.I. *Sergey Rakhmaninov. Zvezdy i ternii «russkogo puti»* [Sergei Rachmaninoff. Stars and Thorns of the “Russian Way”]. Tambov: Publishing House of Pershin R.V., 2013. 140 p.
10. Kandinskiy A.I. *Stat'i o russkoy muzyke* [Articles about Russian Music]. Moscow: Scientific-publishing center “Moscow Conservatory”, 2010. 720 p.
11. Keldysh Yu.V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and His Time]. Moscow: Muzyka, 1973. 742 p.
12. Korabel'nikova L.Z. Sud'by russkogo muzykal'nogo zarubezh'ya [Destiny of the Russian Musical Emigration]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1997, pp. 801–818.
13. Lyakhovich A.V. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova* [Symbolism in the Later Works of Rachmaninoff]. Tambov: Publishing House of Pershin R.V., 2013. 184 p.
14. Protopopov V.V. Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rakhmaninova [Later Symphonic Work of S.V. Rachmaninoff]. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow: Muzgiz, 1947, pp. 130–154.
15. Rakhmanova M.P. Russkaya dukhovnaya muzyka v XX veke [Russian Sacred Music in the Twentieth Century]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1997, pp. 371–406.
16. Redepenning D. «Nerushimoe bezmolvie netrevozhimyykh vospominaniy» (zametki o proizvedeniyakh Sergeya Rakhmaninova perioda emigratsii) [“Unbreakable Silence of



Undisturbed Memories” (Notes on the Works of Sergei Rachmaninoff Emigration Period)].
Getselev B.S. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Gecelev B.S. Portraits. Translations.
Publicism. Materials]. Nizhny Novgorod, 2005, pp. 221–230.

17. Skaftymova L.A. Sergey Rakhmaninov: konceptsiya pozdnego perioda tvorchestva [Sergei Rachmaninoff: the Concept of the Late Works]. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff: History and Modernity]. Rostov-on-Don, Publishing House of Rostov State Conservatory, 2005, pp. 249–262.

18. Cannata D. *Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure*. New York University, 1993. 256 p.

19. Gehl R. *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943*. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 p.

20. Harrison M. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London; New York, Continuum, 2005. 422 p.

21. Johnston B. *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*. University of Michigan, 2009. 306 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru





На пересечении граней общехудожественного пространства

В 2018 году были изданы два первых тома коллективного сборника «Диалог искусств и арт-парадигм» (отв. редактор-составитель — доктор искусствоведения, профессор А.И. Демченко). Это событие стало знаменательной вехой жизни не только для Саратовской консерватории, но и далеко за её пределами. В предлагаемом сборнике представлены тексты, авторами которых являются научные сотрудники Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Широкий тематический спектр этих текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников творческого проекта.

Центр комплексных художественных исследований был создан для реализации новаторской идеи, отражающей передовые тенденции современного знания и предполагающей поиск новых возможностей развития искусствознания на пересечении смежных наук в русле междисциплинарных взаимодействий. Конечной целью этого процесса ставится целостный охват мировой истории и культуры, всеобщее (универсальное) искусствознание.

География Центра обширна. В его состав вошли авторитетные учёные, имена которых широко известны, а также зарубежные авторы (Беларусь, Украина; в последнее время к ним присоединились представители Абхазии, Словакии, Франции и США). Круг охватываемых проблем многообразен: комплексный и целостный подход к искусствознанию,



Диалог искусств и арт-парадигм.
Статьи. Очерки. Материалы / ред.-сост.
А.И. Демченко. Саратов: Саратовская
государственная консерватория имени
Л.В. Собинова, Центр комплексных
художественных исследований, 2018.
Т. I. 200 с.; Т. II. 230 с.

ISBN 978-5-94841-315-0 (Т. I)
ISBN 978-5-94841-314-3 (Т. II)

заявленный в названии коллективного сборника «Диалог искусств и арт-парадигм», методы семиотического анализа, синтез исторических художественных систем, разработка взаимосвязи искусствоведческих и специально-научных методов исследования, осмысление искусства с позиций синергетики, использование ресурсов когнитивного подхода и коммуникативно-аксиологической методологии. Подготовленные к печати третий и четвёртый тома данного сборника выдвигают новые плодотворные идеи, раскрывая дальнейшие перспективы развития Центра комплексных художественных исследований.



Константы бытия и инварианты образования

Шестой выпуск сборника «Исследования гуманитарных систем» посвящён дискуссии о возможных инвариантных основаниях дидактической технологии и визуализации знаний на основе фундаментального метода логико-смыслового моделирования.

Адресуется специалистам в области технологий обучения, учёным и практическим работникам общего среднего и среднего профессионального образования.



Исследования гуманитарных систем.
Вып. 6. Константы бытия и инварианты
образования / Научн. ред. и сост.
В.Э. Штейнберг. М.: НИИ школьных
технологий, 2018. 176 с.

ISBN 978-5-91447-194-8