

18+

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ICONI

2021, № 2

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2021, № 2

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2

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 филос. 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

2021, No. 2

Russian Scholarly Journal

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2

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 "Oriental
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

Шеф-редактор
Гусарова Елена Владимировна

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 Аскаревич

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович
Верстка: Кудаярова Юлия Маратовна

Журнал ИКОНИ (Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования) / ICONI

Учредитель: Автономная некоммерческая организация
дополнительного профессионального образования
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»

Адрес: 450059, Российская Федерация, г. Уфа
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корп. 1, оф. 306
Тел.: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации
ЭЛ № ФС 77-79424 от 02.11.2020 г.)

Сетевое издание. 18+.
Издаётся в России с марта 2019 года.

Распространяется в Российской Федерации
и зарубежных странах на русском, английском,
немецком, французском языках.

Официальный сайт журнала:
<http://journaliconi.com>

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2

Выходит 4 раза в год.
Цена свободная.

*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.*

Подписано в печать 30.04.2021. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 15.11. Заказ № 42.
Тираж (печатный) 100 экз.
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

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)

Managing Editor
Elena V. Gusarova

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: Vilur R. Shakirov
Coding: Yulia M. Kudayarova

ICONI journal (“Art. Culture. Education.
Scholarly Research”)

Founder: Autonomous non-profit organization
of supplementary professional education
Scholarly-Methodical Center
“Innovational Art Studies”

Address: Russian Federation, 450059, Ufa
Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306
Telephone: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

The journal is registered in the Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology, and Mass Media.
(Testimony of registration:
EL No. FS 77-79424 from 02.11.2020)

Online edition. 18+.
Published in Russia since March 2019.
Distributed in the Russian Federation
and other countries in Russian, English, German, French.

The official website of the journal is
<http://journaliconi.com>

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2

Published four times a year.
Negotiable price.

*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.*

Signed in for printing 30.04.2021. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 15.11. Order No. 42
Run of 100 copies (Print).
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

Эпохи мировой художественной культуры

Демченко А.И.

Барокко (середина XVI —
середина XVIII столетия).

Коллизии контрастов (окончание) 6

Искусство барокко: движение во времени

Белецкая О.А.

Клавирная музыка Германии
XVII века 30

Лю Сыцзя

Натурализм в живописи
Лейденской школы
и его основные представители 41

Архитектура и дизайн

Кондрашова А.С.

Целесоэстетика, тождество
и хаос в дизайне 48

Фольклор и национальная культура

Шлыкова С.П.

Генезис архетипа трикстера
в русской литературе 59

Kaminski J.S.

Retired Chinese Workers,
Musical Education, and Participant-
Observation in The Beijing
Sunshine Wind Band Art Troupe 75

Межкультурные коммуникации

Мезенцева С.В.

Юг Дальнего Востока России
как уникальный этнический регион:
к вопросу взаимодействия
музыкальных культур 94

Творческая педагогическая мастерская

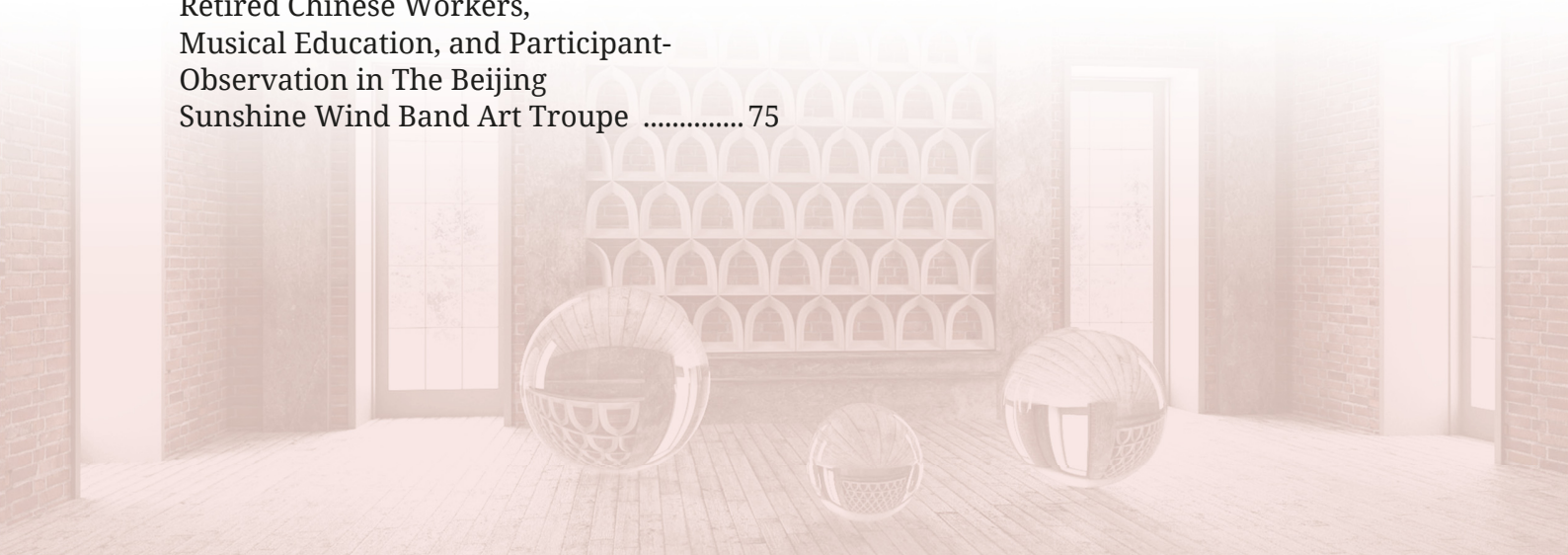
Морозов С.А.

«Компьютерная аранжировка».
Программа дисциплины
для студентов — инвалидов
по зрению 102

Лекторская трибуна. Авторские курсы

Демченко А.И.

Творчество А.Г. Шнитке 112



CONTENTS

Epochs of World Artistic Culture

Alexander I. Demchenko
The Baroque Era
(From the Mid-16th
to the Mid-18th Century).
Collisions of Contrasts (conclusion) 6

Baroque Art: Motion in Time

Olga A. Beletskaya
Clavier Music of Germany
in the 17th Century 30

Liu Sijia
Naturalism in the Painting
of the Leiden School
and its Chief Representative 41

Architecture and Design

Anastasia S. Kondrashova
Aesthetics of Expediency, Identity
and Chaos in Design 48

Folklore and National Culture

Svetlana S. Shlykova
Genesis of the Archetype
of the Trickster
in Russian Literature 59

Kaminski J.S.
Retired Chinese Workers,
Musical Education, and Participant-
Observation in The Beijing
Sunshine Wind Band Art Troupe 75

Cross-Cultural Communication

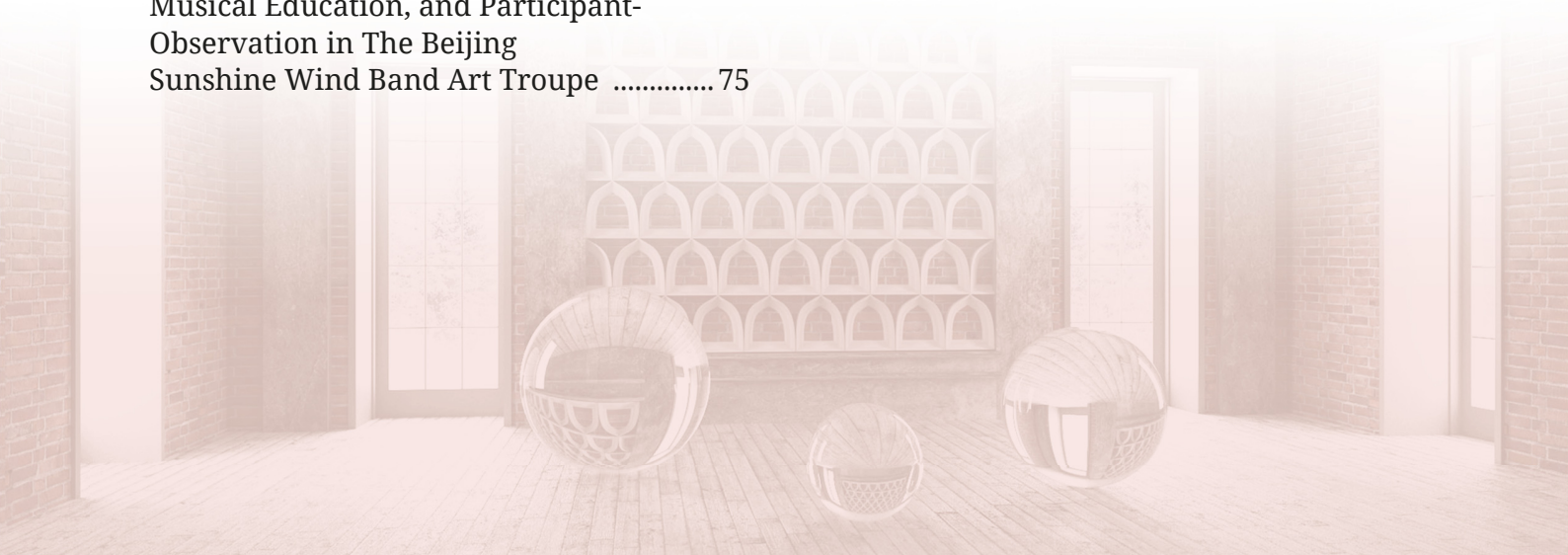
Svetlana V. Mezentseva
The South of the Russian Far East
as a Unique Ethnic Region:
Concerning the Issue of Interaction
of Musical Cultures 94

Creative Pedagogical Workshop

Sergey A. Morozov
“Computer Arrangement”.
Program of the Discipline
for Visually Impaired Students 102

Lecturer’s Tribune. Authorial Courses

Alexander I. Demchenko
The Musical Oeuvres
of Alfred Schnittke 112





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.034.7
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.006-029

Панорама столетий
Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

**Барокко
(середина XVI — середина
XVIII столетия).
Коллизии контрастов
(окончание)**

Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов.

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, барокко.

**The Baroque Era
(From the Mid-16th
to the Mid-18th Century).
Collisions of Contrasts
(conclusion)**

The essence of the cycle of essays published by the journal is that it provides with a maximal compactness of presentation a summary of the chief phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process and in relation to various types of artistic creativity (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into the separate arts with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive tendencies of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena.

Keywords:

the global artistic process, the chief historical periods, the Baroque era.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Барокко (середина XVI — середина XVIII столетия). Коллизии контрастов (окончание) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 6–29. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.006-029.

Гиперболизация стала важнейшей приметой искусства того времени — таков уж *барочный темперамент*: преувеличение во всём, жажда исключительного, неумеренность страстей, непомерность стремлений.

Великолепную иллюстрацию сказанному даёт главное сооружение католического мира — **площадь и собор св. Петра** в Риме (1657–1663). Огромная овальная площадь (её глубина 280 метров), простирающаяся перед собором, представляет собой почти необозримое пространство, взятое в кольцо из 284 колонн высотой 19 метров. Две галереи, переходящие в колоннаду, охватывают это пространство «подобно распротёртым объятиям» (выражение создателя площади, архитектора **Лоренцо Бернини**). Центр площади отмечен обелиском, а фонтаны по краям от него определяют её поперечную ось. Гигантская, идущая в четыре ряда колоннада с её торжественным ритмом, ведёт к собору, подготавливая его ошеломляющую грандиозность.

Создание собора св. Петра начиналось ещё в первые десятилетия XVI века, когда он был задуман автором исходного проекта **Донатом Браманте** (1444–1514) как сооружение, которое должно было превзойти все храмы христианского мира. С 1546 года строительством руководил **Микеланджело** — им, в частности, разработана конструкция купола, который завершается фонарём, подчёркивающей устремлённость всех форм ввысь. Доминируя над архитектурным окружением, купол служит важной композиционной точкой в ансамбле города.

Стена собора изгибается, многообразные и контрастные по размеру объёмы усложняют её конфигурацию. Внутри

храма всевозможные скульптурные и орнаментальные формы поданы в сложных ракурсах, что усиливает впечатлительное бесконечное разнообразие. Всё это, в соединении с обилием и роскошью убранства, с неожиданными и смелыми пластическими эффектами, призвано символизировать величие, мощь и богатство католического Рима (в создании интерьеров собора главная заслуга принадлежит **Лоренцо Бернини**).

Такой же гиперболизм свойствен стилю барокко и в передаче человеческих страстей. Для подтверждения обратимся к двум полотнам **Рубенса**. Невероятно мощная патетика — вот суть действия, запечатлённого в картине «**Воздвижение креста**» (1610) (ил. 1). Конечный трагический смысл происходящего оказался отодвинутым далеко на задний план. Художник передаёт титанические усилия и распятого, и его палачей. Антагонизма как такового нет — всё сосредоточено на едином порыве этой группы людей, вздымающих Крест как непомерную тяжесть. Резкие развороты фигур, беспокойные блики света и тени, скользкие по трепещущим от напряжения вздувшимся мышцам, интенсивность цвета и общая «вздыбленность» композиции, построенной по диагонали, — всё это до предела обостряет пафос изображаемого. Причём заметим, что основной диагонали крестообразно противостоит контрдиагональ с тяжело дышащей собакой в левом нижнем углу и деревом, согнувшимся под порывом ветра, в верхнем правом углу.

В работе **Рубенса «Ужасы войны»** (1637–1638) барочный темперамент представлен в абсолютной полноте: патетическая гиперболизация, бурная



*Ил. 1. П. Рубенс. «Воздвижение креста».
1610. Холст, масло. 460×340.
Собор Антверпенской Богоматери, Антверпен, Бельгия*

динамика (под шквалом бедствия всё в картине склонилось слева направо), подчёркнутая экспрессия, передающая неистовство эмоций, и наконец — аффектированность состояния. Кроме того, отмеченным качествам сопутствуют театрализация (драматическая эффектность

живописной композиции) и аллегоризм (обнажённая Венера с амурами). Всё вместе взятое позволило художнику с исключительной страстностью выразить идею неприятия войны. А то, что это не было для него пустым звуком, доказывает одно из его писем: «Я хотел бы, чтобы

весь мир был в мире, и мы могли жить в веке золотом, а не железном».

Всевозможные грани барочного темперамента, включая сильнейшую склонность к патетике, экспрессии и экзатичности, демонстрировало музыкальное искусство. Яркими разноплановыми примерами раскрытия названных качеств могут послужить следующие произведения:

– завершение органной **Прелюдии, фуги и чаканы ре минор** немецкого композитора, одного из непосредственных предшественников Баха **Иоганна Пáхельбеля** (1653–1706) с её сумрачным колоритом и подчеркнута проблемным настроением;

– II часть **Концерта для двух скрипок, виолончели и оркестра Антонио Вивальди** с характерной для неё настойчивостью преодолений, доводимой до лихорадочного возбуждения;

– начальный раздел **Хроматической фантазии и фуги** для клавира **И.С. Баха**.

В последнем из названных сочинений жанр фантазии трактуется как форма совершенно свободного, спонтанно-стихийного волеизъявления. За артистизмом этой музыки стоит неординарная личность с её сложным внутренним миром и дерзновенно-бунтарским духом. Открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика — это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с его риторическим накалом. Для искусства Барокко вообще очень характерна ораторская риторика с воспроизведением декламационной речи, энергичной жестикюляции, вдохновенных «росчерков пера». Рука об руку с патетикой идёт высокая экспрессия, передающая в данном случае страстную взволнованность и бурное возбуждение. Монтеверди, творивший за столетие до Баха, ввёл на этот счёт специальное обозначение: *stile concitato* [сти́ле кончитáто] — *взволнованный, возбуждённый стиль*.

До сих пор речь шла о стиле барокко, который дал имя эпохе и был для неё

определяющим. Но эпоха, буквально сотканная из резко выраженных контрастов, не могла не выдвинуть стилей, ему противостоящих. И действительно, наряду с барокко и в противовес ему существовали классицизм и реализм.

Как стилю барокко предшествовал маньеризм, так и классицизм был подготовлен появлением *академизма*. В 1585 году в Болонье (Италия) художники братья **Карраччи** (их было трое, наиболее известный и талантливый из них — **Аннибале**, 1560–1609) основали Академию, чтобы противопоставить маньеризму искусство, основанное на изучении великих мастеров прошлого. Это была исторически первая академия, позже в разных странах появились аналогичные учреждения, причём не только в области изобразительного искусства, но и по линии драматического театра, музыки, танца, чем было положено начало систематическому художественному образованию.

Именно в академиях и складывался академизм, который требовал соблюдения правил, заимствованных из классического искусства Античности и Ренессанса. В этом состояло главное и общее между академизмом и классицизмом (термины тождественны, оба происходят от слов, означающих *образцовый, совершенный*). Для того чтобы убедиться в сказанном, достаточно сравнить картины «**Святые жёны у гроба воскресшего Христа**» академиста **Аннибале Карраччи** и «**Отдых на пути в Египет**» классициста **Никола́ Пуссэна** (ил. 2). Их роднит ясность рисунка и композиции, чувство возвышенной красоты, величавый характер и черты театральной приподнятости.

Явственно ощущаемо, что для каждого из этих авторов идеалом светлой и разумной жизни была греко-римская Античность и времена Высокого Возрождения, поэтому в соответствующем обличье выступают у них и персонажи христианских легенд. Вот почему даже



Ил. 2. Н. Пуссен. «Отдых на пути в Египет».
1658. Холст, масло. 105×145.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

в изображении бытовых мотивов всему придаётся дух благородства и возвышенности.

Чтобы со всей осязаемостью почувствовать образный строй и эстетику классицизма, обратимся к «Автопортрету» Никола Пуссена, который был лидером этого направления во всём европейском изобразительном искусстве эпохи Барокко. Перед нами человек отчётливо классицистского типа, в облике которого подчеркнута серьёзность и сила интеллекта. В жизни подобной натуры превалирует рассудок, рациональное начало — то, что противостояло эмоциональной стихийности барокко. Интеллектуализм образа проакцентирован фоном, который целиком построен на геометризме прямых линий (рамы картин, угол двери) и

дополнен графически чёткой надписью (атрибуция портрета), выполненной латинским шрифтом — латынь в данном случае служит символом точности, ясности и лаконизма.

В русле классицизма возникло такое замечательное явление, как *французская трагедия*. Культ разума, которым были отмечены работы того же Пуссена, стал для неё определяющим моментом. Господство сознания над эмоциями получило наиболее рельефное выражение в центральной для этого жанра проблеме борьбы чувства и долга.

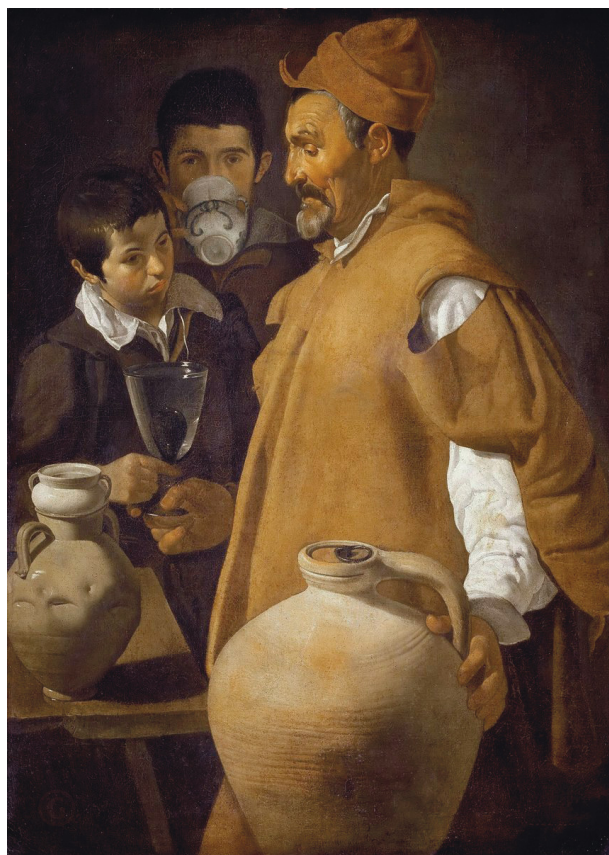
У *Пьера Корнеля* (1606–1684), основоположника классицистского театра, эта дилемма однозначно решалась в пользу долга, что обычно связывалось с интересами государства. В его пьесе «*Гораций*»

рисуеться противоборство Рима античных времён с городом-соперником. Волей обстоятельств судьбу их спора должен решить поединок, на который с каждой из сторон выбраны по три брата из родственных семей. И главный герой отбрасывает всё, что может помешать исполнению долга (очень характерно в этом отношении его обращение к одному из братьев своей жены накануне поединка).

Если стиль барокко тяготеет к необычному и предельному, а классицизм — к возвышенно-идеальному, то реализм преимущественно обращался к обычному, привычному, воссоздавая реального человека в реальных ситуациях и обстоятельствах.

До сих пор многое в рассмотрении эпохи Барокко начиналось с **Тициана**. Начнём с него и теперь. В его «Автопортрете» (около 1565) всё обыкновенно, во всём подчёркнута скромность (одежда, сам облик), что как бы говорит: изображённый здесь персонаж стремится жить, ничем не выделяясь. Перед нами старый человек, существование которого отягощено бременем житейских забот (этим мотивом Тициан предвосхищал многие портреты Рембрандта). Сумрачное цветовое решение, грубоватые бурые мазки на лице служат свидетельством тягот обыденного хода вещей. И только глубоко изнутри просвечивает незаурядность натуры, её внутренняя сила и свойственное художнику мудрое понимание жизни.

Отмеченное в «Автопортрете» Тициана сопряжение «текста» и «подтекста» было в высшей степени присуще крупнейшему реалисту эпохи Барокко, испанскому художнику **Диего Веласкесу**. Его работы отличает подлинность, достоверность отражения внешнего облика и глубина воссоздания таящегося за ним внутреннего мира. Если сопоставить, к примеру, образ интеллигента того времени на «**Портрете неизвестного**» и обрисовку человека из народа на картине «**Водонос**» (ил. 3), то легко убедиться в том, насколько точной и ёмкой оказы-



Ил. 3. Д. Веласкес. «Водонос». Ок. 1618–1622. Холст, масло. 106,7×82. Эпсли-Хаус (Музей Веллингтона), Лондон, Великобритания

валась характеристика совершенно различных типажей.

Важнейшая линия реалистической живописи была связана с **бытовым жанром**, который обращён к частной жизни человека — жизни обыденной, повседневной, а также к сценам досуга (развлечения, игры, празднества, пирушки). Значительное место подобные мотивы заняли в изобразительном искусстве впервые именно в эпоху Барокко. Приоритет в этом жанре неизменно оставался за голландскими художниками. Один из них — **Гёранд Тёрборх** (1617–1681), который специализировался на композициях из жизни зажиточных горожан. Очень показательна его работа под названием «**Бокал лимонада**» (около 1665).

Отмеченному выше определению *частная жизнь человека* здесь в пол-

ной мере отвечают все «параметры»: небольшой формат картины, минимум персонажей, домашний интерьер, занимательно построенный рассказ (сценка с интрижкой — при пособничестве старухи-сводни начало «растления» молодым кавалером невинной девушки). Тщательная проработка всех деталей и виртуозная передача фактуры вещей создаёт иллюзию полной достоверности, а мягкая, «обволакивающая» палитра и изысканность серебристого колорита приносят в изображение поэтичность.

В своём излюбленном жанре голландские живописцы добивались большого разнообразия творческих решений и не раз выходили на уровень серьёзных художественных обобщений. Для примера обратимся к картине *Эмманюэла де Витте* (около 1617–1692) «**Рынок в порту**» (1668–1669). Характерная для голландского бытового жанра обрисовка мирного течения жизни выполнена здесь очень нестандартно ввиду масштабы изображения.

На полотне представлено несколько сопряжённых между собой планов:

- на переднем — непритязательный сюжет (продавщица рыбы, ведущая торг с покупателями);

- далее — многолюдная рыночная площадь с постройками вокруг неё;

- за ними — дома и башни города, а кроме того — пристань с лодками и корабль, уходящий в море (так в картину вводится ещё один жанр — марина, то есть пейзаж с изображением моря).

Благодаря свободе и мастерству пространственной композиции художнику удаётся добиться объёмного запечатления определённого куса жизни. Много позже, во второй половине XIX века, русские художники, и в частности Илья Репин, опираясь на достижения своих далёких голландских предшественников, восходили в реальном бытовом жанре к ещё более широким обобщениям.

Само собой разумеется, что рассмотренные ведущие стили эпохи (барокко,

классицизм, реализм) отнюдь не существовали изолированно друг от друга — они не только противостояли, но и неизбежно вступали во взаимодействие, обогащая свои внутренние ресурсы и сплетаясь во всевозможных комбинациях. Можно напомнить, к примеру, о рассмотренном выше, принадлежащем кисти реалиста Веласкеса «Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго» с ярко выраженным в нём чисто барочным сопоставлением «белого» и «чёрного».

Так же и классицизм, при всей его ориентации на Античность и на культ разума, естественно, не мог существовать вне своего времени. И в той же французской трагедии за внешней гармонией и цельностью часто скрывалась сильнейшая внутренняя противоречивость, роднившая классицизм со стилем барокко. Что происходит в трагедиях, казалось бы, «стопроцентного» классициста *Жана Расина* (1639–1699)? Все «формальные» признаки соблюдены у него безупречно:

- строго выдержано единство времени и места действия — сюжет разворачивается с неукоснительной последовательностью в пределах одной пространственной точки и в течение одного дня;

- на глазах у зрителей не совершается «физического действия» (насилия, убийства и т. д.), о нём только сообщается — такова этика классицистской драматургии;

- тон неизменно благородный, художественная конструкция идеально стройная и т. п.

И всё это находится в столкновении с царящим в пьесах Расина хаосом стихийных страстей, перед которыми бессильны разум и воля человека. Для иллюстрации обратимся к его трагедии «**Андромаха**» (1668). Главное здесь — всепоглощающая страсть. Герои целиком подвержены ей, готовы на всё ради неё. Каждый хочет добиться обладания тем, кого любит: царь Пирр домогается Андромахи, Гермiona — Пирра, Орест — Гермiony.

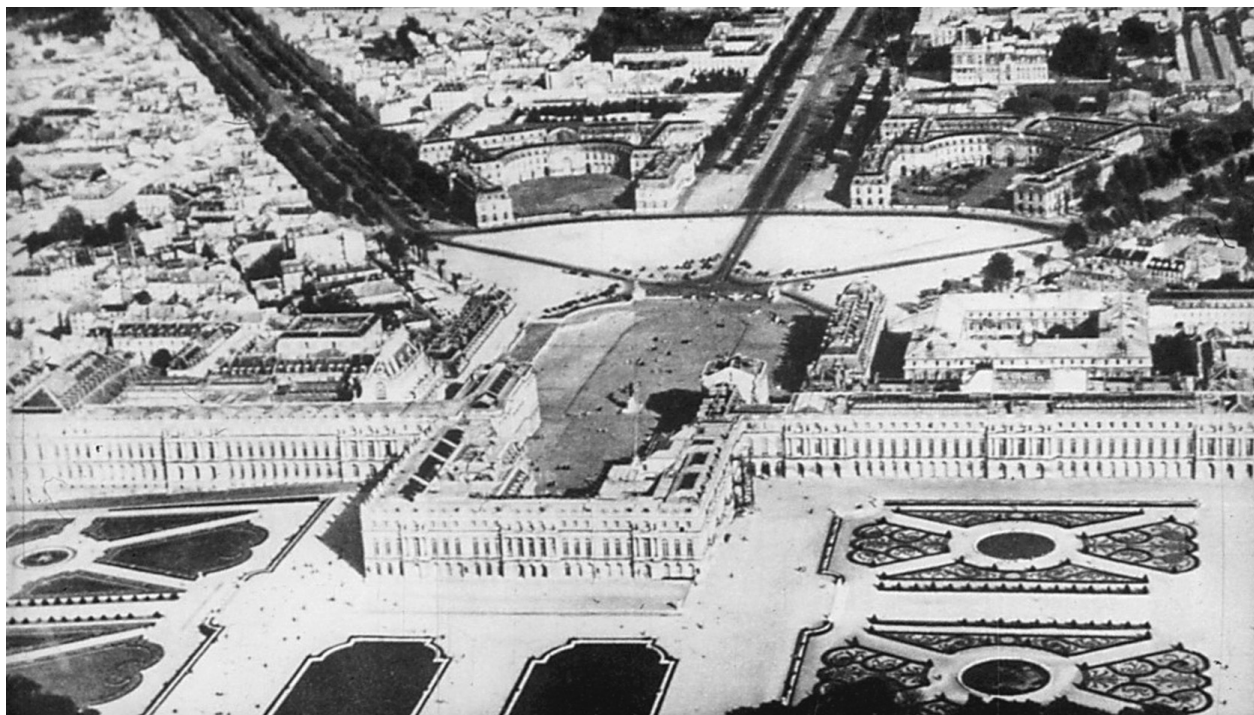
Возьмём, к примеру, Гермionу, невесту Пирра, свадьбу с которой он откладывает под разными предлогами, надеясь добиться благосклонности Андромахи. Всё в Гермione — на непредсказуемых поворотах, на перебросах от слепой любви к жгучей ненависти. Только что она отчаянно молила Ореста о мести Пирру, обещая любящему её Оресту себя в награду, — и тут же (после убийства им Пирра) обвиняет Ореста, отрекается от родины, а чуть погодя закалывает себя над трупом Пирра.

Как видим, между различными стилями вовсе не лежала некая зияющая пропасть. Напротив, они могли подчас весьма плодотворно «сотрудничать». Один из самых замечательных результатов такого взаимодействия возник на линии пересечения принципов и приёмов барокко и классицизма. Синтез этот вошёл в историю искусства под названием «большой стиль». *Большой*, то есть величаво-торжественный, парадный, отличающийся блеском и пышностью.

Сложился он во Франции в период правления Людовика XIV (1638–1715, король с 1643) и был призван окружить двор этого «короля-солнце» ореолом величия и великолепия.

Своё самое сильное и отчётливое выражение «большой стиль» нашёл в архитектуре. Ей присущ чрезвычайно крупный масштаб, пространственный размах, торжественно-парадный облик в сочетании с идущей от классицизма строгой рациональной логикой, композиционной сдержанностью и уравновешенностью. Всё наиболее ценное в этом отношении вобрали в себя дворцово-парковые ансамбли. Для многих из них эталоном служил **Версаль** (близ Парижа) — главная резиденция французских королей (ил. 4). Формировался он в основном во второй половине XVII века, завершал его строительство в 1678–1689 годах **Жюль Ардуэн-Мансар** (1646–1708).

Дворец Версаля представляет собой грандиозное сооружение. От огромной (полукilометровой!) горизонтали его



Ил. 4. Ж. Ардуэн-Мансар. Версаль.
Париж, Франция

фасада, обращённой вовне, «к государству», идут три луча дорог — это три основных направления, вдоль которых по территории Франции расходились распоряжения и вердикты верховной власти.

Точно так же от паркового фасада расходятся магистрали, ведущие в гигантское зелёное пространство — творение **Андре Ленотра** (1613–1700), выдающегося мастера садовой архитектуры. Именно он был создателем так называемого *французского* (или регулярного) парка с геометрической сетью аллей, с правильными очертаниями бассейнов, газонов, боскетов (боскет — густая группа кустов или деревьев, стриженных в виде ровных стенок, шпалер), с выверенной расстановкой фонтанов, мраморных ваз и статуй, которые чётко рисуются на фоне густой зелени.

Здесь же заметим, что в противопоставлении французскому парку примерно тогда же утвердился и так называемый *английский парк*, уподобляемый естественному пейзажу — ещё одно свидетельство «эпохи антитез».

Если внешние формы Версаля (фасады, парковая архитектура) это, безусловно, классицизм, то их внутреннее наполнение (интерьеры, декор) — столь же безусловное барокко. Пышность, царящая в дворцовых покоях, в немалой степени обеспечивалась использованием дорогих отделочных материалов — бронзовой чеканки, позолоченной деревянной резьбы, ценных пород древесины и, конечно же, обилия всякого рода декоративной живописи. По словам одного иностранного посла тех времён, «красота и величие блистали, словно во сне или заколдованном царстве». Чтобы убедиться в справедливости этой оценки, достаточно увидеть **Зеркальную галерею, Часовню** или любой из **плафонов** дворца.

«Большой стиль» распространился во всех европейских странах. В первой половине XVIII столетия вместе с деяниями Петра Великого пришёл он и в Россию.

Здесь в расцвете «большого стиля» отразилось не только стремление к новому образу жизни, но и ощущение мощного разворота страны, находящейся на подъёме. Многие в этом развороте естественно связывалось с фигурой Петра. Он, поставивший своей целью вывести Россию в число ведущих держав (при нём страна была провозглашена империей) и взявший на себя смелость коренной ломки всех сторон отечественной жизни, оказался для искусства чрезвычайно притягательным образом.

Таким, в высшей степени притягательно-впечатляющим, предстаёт первый русский император и в скульптурном «**Портрете Петра I**» (1723), выполненном **Бартоломео Карло Растрелли** (1675–1744). Итальянец по происхождению, в 1716 году он был приглашён Петром и, в сущности, положил начало европейским видам скульптуры в России. Бюст, созданный им в канонах «большого стиля», производит многозначное впечатление. С одной стороны, перед нами типично парадный портрет, торжественный официальный монумент, где монарх предстаёт как бы закованным в броню (облик могучего воителя с пышной атрибутикой императорского убранства). С другой стороны, обращает на себя внимание исключительная суровость облика Петра («*Лик его ужасен*» — это из будущей пушкинской поэмы «Полтава»). Черты лица искажены духовной мукой, на нём лежит трагическая печать: это человек, как бы окаменевший под грузом дум и забот, взваливший на свои плечи огромную державу, которую так трудно стронуть с места. В отмеченной амбивалентности со всей отчётливостью сказался проблемный строй искусства Барокко, помноженный на особенности российского менталитета.

В творчестве сына Бартоломео Растрелли — великого архитектора **Варфоломея Растрелли** (Варфоломей Варфоломеевич, так на русский лад было преобразовано исходное итальянское имя *Бартоломео*,



*Ил. 5. В. Растрелли. Большой дворец в Петергофе.
Санкт-Петербург, Россия*

унаследованное от отца) «большой стиль» в России прошёл свою кульминацию.

Никогда прежде страна не строилась столь интенсивно, как с начала XVIII века. Среди выдвинутых тогда инициатив особо выделяется идея возведения новой столицы — Петербурга, который со временем стал одним из красивейших городов мира. И тогда же, с интервалом примерно в один год, вокруг него стали формироваться прекрасные загородные комплексы: Царское Село (Пушкин, с 1708), Петергоф (Петродворец, с 1709), Ораниенбаум (Ломоносов, с 1710). Два первых стали загородными резиденциями российских императоров, и многое в них, как и в самой столице того времени, создано по проектам Растрелли. Грандиозный пространственный размах и чёткость объёмов он сочетал с пластичностью архитектурных масс, с богатством скульптурного убранства и цвета, с прихотливой орнаментикой.

Всё это законченным образом представлено в истинной жемчужине его зод-

чества, какой является **Большой дворец** в Петергофе (ил. 5). Роскошное природное окружение дворца основано на сочетании приёмов французского (регулярного) и английского (пейзажного) парков. Из этого окружения вырастает белокаменная, стройно организованная масса дворца. Церковные однокупольные приделы по краям сооружения вносят яркий русский национальный акцент (как помним, такой же акцент проставлен и в Екатерининском дворце в Царском Селе). Архитектура живописно синтезируется со многим другим: Большой каскад и обрамляющие его лестничные спуски с Большим гротом в центре, павильоны с колоннадой, золочёная скульптура, фонтаны, водоёмы, вид на море.

Великолепные дворцовые залы отделаны с безупречным аристократическим вкусом (строгость, отточенность и блеск, нарядность). Исполненные по рисункам Растрелли лепные и резные украшения, редкой красоты мозаичные полы сливаются в сверкающий декоративный узор,

создающий ликующе-праздничное впечатление. Один из блистательных образцов оформления интерьера — **Тронный зал** Большого дворца.

Прямые аналоги «большого стиля» нетрудно обнаружить и в музыке, где он был связан с воссозданием атмосферы придворных празднеств, шествий, церемоний. Самое явственное представление о такой атмосфере может дать оркестровая сюита немецкого композитора **Георга Фридриха Генделя** (1685–1759) «**Музыка на воде**» (1717), написанная для прогулки английского короля по Темзе. Продолжительность этого произведения — около трёх часов: нескончаемая череда образов, картин, настроений, рассчитанных на восприятие в обстановке грандиозного великосветского раута на воздухе (отсюда большая роль духовых инструментов, которые способны обеспечить необходимую громкость звучания и вне концертного помещения). Кульминационные моменты «Музыки на воде» — само воплощение импозантности «большого стиля» с его бравурой (подчёркнуто мажорно и шумно), парадностью, декоративным блеском и духом *rotoso* (ит. *величественно, торжественно, пышно*).

Итак, предыдущее изложение было посвящено рассмотрению основных стилевых компонентов того многосоставного конгломерата, каким является искусство Барокко: барокко, классицизм, реализм, а также «большой стиль». Теперь определим общие стороны художественного мира этой эпохи.

Важнейшую из них следует обозначить термином *концептуализм*. Слово это в своей латинской основе имеет несколько смысловых оттенков: мысль, понимание, система. Все они так или иначе входят в состав концептуализма, столь характерного для искусства Барокко. В качестве исходного условия он требует для себя серьёзности и возвышенности образного строя. Этим рассматриваемая эпоха была наделена с избытком, распро-

страняя подобные качества даже на то, что относится к чисто лирической сфере.

Позволим себе отсылку следующего рода. В современной слушательской среде с некоторых пор исключительной популярностью пользуется вокальная миниатюра, которую традиционно объявляют следующим образом: «**Ave Maria**» **Джулио Каччини**. Этот итальянский композитор (около 1550–1618) был одним из родоначальников оперы. Её принципы складывались в конце XVI века в среде учёных, поэтов и музыкантов, объединившихся в сообщество, вошедшее в историю под названием *Флорентийская камерата*. Они стремились возродить античную драму, в которой, насколько можно было догадываться по дошедшим до них описаниям, слово представало неотрывным от музыки. В результате поисков аналогичного стиля произошло открытие совершенно нового жанра (обычно датой рождения оперы называют 1600 год).

Тогда же начиналось формирование *бельканто* (ит. *bel canto*, букв. *прекрасное пение*). Так именуют высокий стиль академического вокала большого дыхания, лёгкости и красоты звучания, изящества и виртуозного владения колоратурой (колоратура — быстрые, технически трудные пассажи в пении). Своё наиболее содержательное выражение бельканто нашло в широкой и пластичной кантилене (кантилена — напевная, плавная мелодия). Именно такую кантилену — звучную, красивую, чрезвычайно выразительную, мы и слышим в «Ave Maria» Каччини. По тексту произведение опирается на фразу всего из двух слов, заявленных в заголовке (*Ave Maria*). Больше для этого великолепно-го распева ничего и не надо — в остальном он «самодостаточен». Так, в чём-то уподобляясь инструментальной музыке, утверждавшей в это время свою самостоятельность, искусство пения тоже тяготело к определённой независимости от словесной канвы. Голос звучит в

сопровождении органа, что подчёркивает серьёзность и возвышенную красоту лирического излияния.

Теперь необходимо пояснить, что на самом деле музыка, о которой шла речь, была приписана итальянскому композитору создавшим её русским гитаристом, лютнистом и композитором Владимиром Вавиловым. Совершил эту фальсификацию он в конце 1960-х годов из соображений легального продвижения своего сочинения на концертную эстраду. И поскольку его «*Ave Maria*» прочно укоренилась для широкого слушателя под «псевдонимом» Каччини, мы поддерживаем сложившуюся традицию только из соображений того, что, будучи превосходной стилизацией, эта миниатюра по всем параметрам соответствует представлениям о подобной стилистике эпохи Барокко.

К слову, меньшей популярностью в современном музыкальном мире пользуется произведение, которое неизменно объявляют как **Адажио соль минор** для струнных инструментов и органа **Томмазо Альбинони** (итальянский композитор, 1671–1751). Его соотечественник, музыковед Ремо Джадзотто утверждал, что сочинил эту музыку в середине 1940-х годов на основе найденных им нескольких тактов из некоего архива. Позже было доказано, что это чистейшая мистификация, но пристрастия широкой публики побуждают исполнять данную пьесу чрезвычайно широко и с неизменным успехом именно как **Адажио Альбинони**.

Упомянутые музыкальные стилизации красноречиво свидетельствуют об удивительной притягательности барочного искусства для современного слушателя. В частности, эта притягательность породила в XX столетии большой поток инициатив, связанных с так называемым аутентичным исполнением старинной музыки на инструментах того давнего времени с возрождением соответствующей манеры звукоизвлечения.

Но вернёмся к *реалиям* эпохи Барокко. Опираясь на серьёзность и возвышенность как исходное условие, её концептуализм устремлялся к глубинно-философскому осмыслению бытия. В литературе он естественнее всего связывается с жанром фундаментальной художественной эпопеи. Один из замечательных образцов — поэма английского поэта **Джона Мильтона** (1608–1674) «**Потерянный рай**» (1667). В этом гигантском литературном труде делается смелая попытка ответить на вопрос, как и почему возникли Зло, Тьма, Неверие. Первопричина видится автору в том, что Господь даровал всем свободу выбора, а также вследствие Его *позволения* — Он, Всевидящий и Всезнающий, между прочим, предрекал соращение рода человеческого Сатаной и не воспрепятствовал тому.

Мильтон был свидетелем и участником Английской буржуазной революции XVII века, которая стала первой революцией европейского масштаба и началась гражданскими войнами 1642–1646 и 1648 годов, казнью короля и провозглашением республики в 1649 году. Грандиозные социальные движения своего времени, его противоречия и порывы он передаёт через титанические битвы космических сил, через картину бунта, поднятого Сатаной против Бога. Поэт настойчиво доискивается причин этого бунта. Одна из них — в гордыне Сатаны и ему подобных, в нежелании постоянно благодарить Господа за его благодеяния. Сатана восстаёт против унижительного подобира и призывает ангелов к мятежу. Конечно же, дух непокорства и богоборчества, воплощённый в образе гордого Люцифера, без труда проецируется на человека, на его этику и психологию. Мильтон ставит вопрос о праве и даже необходимости на определённых этапах истории отвергать традиционную мораль ради движения вперёд. Вот почему В. Белинский находил в его поэме «*апофеоз восстания против авторитетов*».

Но мысль поэта идёт ещё дальше. Центральной проблемой «Потерянного рая» становится констатация *неизбежности* зла на земле. Признаётся допустимость существования «альтернативных» натур, которые во главу угла ставят «антиценности». Один из «князей тьмы», царь Хаоса Анарх, говорит: «Разруха и разор, // Бесчинство и крушение — любы мне!»

Сатана, сброшенный с небес вместе с ангелами-отступниками (демонами), формулирует свою программу, угрожая Господу.

И, наконец, Мильтон подозревает, что попущение Господне не было случайным. В извечной, нескончаемой битве Добра и Зла заключено главное движущее противоречие Бытия, пружина и механизм его развития. Такова, по мнению поэта, неотвратимая диалектика существования мира, один из его законов.

В музыкальном искусстве концептуализм эпохи Барокко во всей полноте выразился в произведениях Баха и Генделя, этих наиболее значительных представителей немецкой композиторской школы, а она в их время (первая половина XVIII века) стала лидирующей.

У **Георга Фридриха Генделя** самые фундаментальные создания связаны с жанром оратории, которая приобрела свой классический облик именно в его творчестве. Оратории Генделя — многочисленные произведения для солистов, хора и оркестра, написанные на определённый сюжет. Они представляют собой огромные музыкальные полотна, где показ всевозможных ситуаций и состояний складывается в обширнейшие панорамы.

В центре этих грандиозных повествований обычно находится народная масса, что обусловило ведущую роль хора. Хоровые эпизоды у Генделя чрезвычайно масштабны, рельефны и выразительны. Он нередко применяет в них способы полифонического развёртывания, что позволяет воссоздать зримую картину: большие людские потоки, как бы нагоняющие друг друга и сливающиеся в еди-

ном объёмном и множественном русле, а в целом создающие впечатление волнующегося моря общенародного бытия. Прекрасные образцы подобной трактовки полифонии находим, например, в оратории «**Мессия**» (1742).

Характерное для Генделя мастерство хорового письма, помогающее передать *движение больших человеческих масс*, составило одно из крупнейших завоеваний искусства Барокко. Проследим, как это выглядело в живописи.

На пути к обрисовке людского множества голландская школа создала оригинальный специфический жанр — *групповой портрет*. В лучших работах подобного рода большой коллектив предстаёт не в статике парадных поз, а в активном действии, раскрывающем то, ради чего существует данное сообщество: допустим, как это заявлено в заголовке и раскрыто в самой сути знаменитой картины **Рембрандта «Ночной дозор»**.

Импульс к обрисовке многолюдного действия был дан на заре эпохи Барокко. Яркое тому свидетельство — огромные полотна **Пáоло Веронéзе** (1528–1588). Самое известное из них — «**Пир в Кане Галилейской**» (1563) на евангельский сюжет о свадебном празднестве, во время которого, согласно легенде, Христос совершил первое из своих чудес, превратив воду в вино (ил. 6). Как это часто бывает у Веронезе, мифологический мотив служит поводом для изображения жизни венецианского общества, которому он принадлежал. Вот и здесь, судя по царственной роскоши архитектуры, по ослепительной красоте одежд и количеству слуг, пирует патрицианская верхушка Венеции.

О явной модернизации сюжета говорит и такая деталь: среди персонажей — испанский король Карл V и турецкий султан Сулейман, а в центре картины в обличье музыкантов выполнен групповой портрет знаменитых венецианских живописцев того времени — Тициана, Тинторетто, Бассано и самого Веронезе.



Ил. 6. П. Веронезе. «Пир в Кане Галилейской».
1562–1563. Холст, масло. 666×990.
Лувр, Париж, Франция

Полотно наполнено движением, в нём как бы слышатся голоса многоликой толпы (изображено 138 персонажей).

Темы для воссоздания жизни больших человеческих масс художники находили и непосредственно в реалиях современности. В картине «Сдача Бреды» (город в Нидерландах) **Диего Веласкес** живописует эпизод испано-нидерландской войны (в скобках заметим — живописует с позиций лояльного испанца, считающего оккупацию чужой страны вполне нормальным явлением).

В центре этой многофигурной композиции (показаны передние фланги обеих армий, их вооружение, боевые лошади) командующий голландским гарнизоном вручает ключ от крепости испанскому полководцу. Первый склонился в почти угодливой позе, второй полон гуманного

сочувствия к побеждённому. Акт капитуляции воссоздаётся на фоне огромного пространства — расстилающаяся внизу долина с озером в клубах пожарищ как свидетельство только что отгремевшей баталии.

Естественным было ожидать, что, в отличие от сдержанной манеры реалистического письма (скажем, у того же Веласкеса), стиль барокко и в этом смысловом поле тяготел к исключительному темпераменту с гиперболическим заострением и фантастическим антуражем. Именно такой ракурс находим в картине **Луки Джордано** (1632–1705) «Битва лапифов с кентаврами». Мифологический сюжет (кентавры пытаются похитить женщин у племени лапифов) превращён в живописнейшую «огнедышащую» фантазию: яростная схватка, сплетающиеся клубки

тел, широкое включение фантастического начала (полулюди-полукони, боги на небесах, помогающие битве земных существ, диковинные летающие ящеры) — всё в этом многонаселённом полотне наполнено неистовой динамикой и мастерски объединено единым порывом бурного движения.

Не меньший темперамент художники Барокко обнаруживали и при воссоздании реалистических картин жизни. Начиналось это с жанризма *Питера Брейгеля*, который «по наследству» перешёл к его сыну, *Питеру Брейгелю Младшему* (1564–1638). Одна из его показательных работ — «**Ярмарка с театральным представлением**». В этом гигантском по числу фигур и скрупулёзно прописанном полотне живописуется красочное многолюдие с характерным для его отца акцентом, давшим повод для уже упоминавшегося прозвания — Питер Брейгель *Мужицкий* [см. ИКОНИ, 2021, № 1, с. 16]. Многолюдие реализовано в данном случае через множество составляющих сценок и сюжетов: на широкой городской площади каждая группа персонажей живёт собственной жизнью, так что в целом картина как бы соткана из целого ряда автономных картинок и зарисовок.

Параллельно вошедшему в искусство Барокко воспроизведению жизни большой людской массы для миропонимания художников этой эпохи становится характерным и обострённое *чувство большого пространства* — подчас безмерного, в чём-то едва ли не космического. И здесь в числе первых опять-таки должно быть названо имя *Брейгеля*. Отчётливое представление о подобных устремлениях даёт его знаменитая картина «**Возвращение охотников**» (1565), где посредством сопряжения нескончаемой череды близких и дальних планов осуществляется развёртывание исключительно глубокой перспективы.

Естественно, что два отмеченных мотива (многолюдие и большое пространство) нередко вступали во взаимо-

действие между собой. И выходило, что в руках мастеров даже чисто жанровая живопись оказывалась способной к концептуальным восхождениям.

Такое находим, например, в полотне голландского художника *Хендрика Аверкампа* (1585–1634) «**Катанье на коньках**». Внешне перед нами — бесхитростная картина на темы досуга горожан в зимнее время. Но поражает изобилие ракурсов, поз, положений бессчётной толпы, разбросанной до самой линии горизонта, благодаря чему за сюжетом о незатейливых развлечениях бюргеров и за их «массовкой», чрезвычайно насыщенной фигурами, проступает внутренняя идея людского «муравейника», картина нескончаемой человеческой суеты. И всё это «кишмя кишит», представляя перед зрителем как на ладони, — вот для чего происходящее вынесено на огромную ледовую поверхность.

Неизбежным следствием барочного концептуализма и необходимой составной его частью было такое качество, как *проблемность*. Причём исходило оно во многом от соответствующей настроенности самого человека. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно всмотреться в «**Автопортрет**» (1588) итальянского художника *Якопо Тинторетто* (1518–1594).

Предельная сумрачность и затемнённая колорита, жёсткость и нервность мазка обостряют впечатление измождённости лица, изрезанного морщинами и складками от перенесённых невзгод. Это лицо человека, уставшего от жизни, измученного тяжкими думами. Глубокие впадины глаз источают бездонную скорбь, как бы иллюстрируя библейское изречение «*Во многих мудрости много печали*». Так складывается трагический образ старца, ищущего и не находящего ответ на свои вопрошания, обращённые к жизни, судьбе.

Именно в подобной настроенности человеческих душ и состояла основная причина того, что можно назвать бессон-

ницей и мучкой эпохи, которая задавалась сложнейшими вопросами, жила напряжёнными духовными исканиями, поднимаясь к глубоким философским прозрениям. Барокко обогатило опыт искусства пониманием сложности и противоречивости мира и отдельной человеческой личности. Чтобы представить себе уровень проблемности, вошедшей в художественное творчество того времени, стоит припомнить пьесы **Уильяма Шекспира** — в сумме своей они дают совершенно грандиозную, всеохватывающую панораму жизни человечества.

Равным этому титану был **Иоганн Себастьян Бах**, который сконцентрировал в своём наследии всё самое значительное и масштабное из того, на что было способно музыкальное искусство его времени. Высшие творения Баха отличаются монументальным размахом, несравненная глубина художественных обобщений, тяготение к глобально-философской проблематике. Очень показательна в данном отношении его музыка для органа. Именно в эту эпоху и именно в творчестве этого композитора орган пережил свой высший расцвет. «Король инструментов» позволял Баху раскрывать содержание подчёркнуто серьёзное, говорить о глубинном и величественном в жизни, передавать взлёты человеческого духа с их мощью и грандиозностью.

Всё отмеченное представлено, например, в органной **Фантазии и фуге соль минор**. Титанизм основного образа и грандиозная патетика ораторских произнесений порождают впечатление, что автор ставит и разрешает здесь «мировые проблемы» («здание» органа буквально дрожит от внутреннего напряжения и обвалов перекачивающихся звуковых глыб). А по контрасту — эпизоды самоуглублённых состояний, рефлексий и аналитических погружений, что даёт иные грани усложнённо-проблемного настроения.

Своей важнейшей стороной барочный концептуализм с характерной для него проблемной настроенностью был наце-

лен на *глубокое постижение человеческой природы*. Её раскрытие в сравнении с предшествующими художественными эпохами становится более многомерным и многозначным, психологически сложным. Острота видения человеческой природы позволила искусству Барокко выделить целую серию выпуклых, индивидуально очерченных характеров, которые стали собирательными и нарицательными, сохраняя эту свою знаковую функцию до сих пор.

Подобные характеры обычно относят к категории *вечных образов*. Пожалуй, ни одно другое время не выдвинуло их в таком обилии, как эпоха Барокко. Вне досягаемости по части этих образов находится драматургия Шекспира: Ромео и Джульетта, Отелло и Яго, Макбэт (он и она), Гамлет, король Лир, Фальстаф.

С наибольшей силой запечатлелись в сознании человечества четыре в высшей степени своеобразные фигуры, пришедшие в искусство с эпохой Барокко: Фауст, Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот. И нас в последующем изложении будет интересовать не столько тот главный литературный источник, с которым мы обычно ассоциируем каждую из этих фигур, сколько черты и свойства, связываемые с ними и получившие распространение за пределами данного источника.

Дон Жуан — может быть, самый противоречивый литературный герой: и отталкивающий, и притягательный. В обыденном истолковании это искатель любовных приключений. Шире — повеса, ветреный жизнелюбец, обуреваемый жаждой чувственных наслаждений. Ещё шире — образ раскрепощённой личности, не считающейся с условностями и запретами, дерзкий нарушитель моральных и религиозных норм, смелый бунтарь, который становится жертвой своего неукротимого стремления к свободе и абсолюту (желанию во всём дойти до последнего предела).

Зерном образа и сюжетов, связанных с ним, послужил испанский народный ро-

манс (повествовательно-сюжетный жанр, о котором говорилось в связи с «Чёрным романсом» Гёнгоры). Это рассказ о кабальеро (рыцаре, дворянине), оскорбившем прах [см. ИКОНИ, 2021, № 1, с. 15]. Рассказ ведётся в манере, совершенно характерной для испанского романса, — стихом живым, гибким, энергичным, в который широко и свободно вводится диалогическая речь.

Легкомысленный герой донельзя удручён тем, что череп, который он пнул ногой на дороге, в ответ на предложение прийти на пир, дал своё согласие, но гордыня не позволяет ему отказаться от своего предложения. Череп приходит в назначенный час, однако отказывается от ужина и ведёт кабальеро к своей могиле — спасло кабальеро от гибели только то, что он помолился.

Таково было зерно, из которого произросло впоследствии столько плодов, десятки всевозможных версий, включая оперу Моцарта и «маленькую трагедию» Пушкина.

Теперь обратимся к фигуре Гамлета. Казалось бы, образ этот всецело принадлежит одноимённой трагедии Шекспира. Однако и у него самого, и у многих других литераторов эпохи Барокко тут и там витают флюиды гамлетизма. Взять, допустим, стихи *Джона Донна* (1572–1631), младшего современника Шекспира. Через насыщенный самоанализ он передаёт сложную вибрацию гаммы противоречивых чувств, заглядывая в пугающие глубины человеческой души («Графине Бётфорд на Новый год»).

«Надломлен род людской» — сказал Донн в своей поэтической «Анатомии любви» (1611) почти в один голос с шекспировским Гамлетом. Эту надломленность он чаще всего передавал в призме лирических переживаний. И если для ренессансного человека любовь была радостным, животворящим чувством («Благословен день, месяц, лето, час // И миг, когда мой взор те очи встретил», — восклицает Петрарка в Со-

нете 61), то для Донна она почти всегда страдание, боль, проклятье, то есть чувство, исполненное мучительных противоречий, ожесточённой борьбы.

Очень ярко это представлено в стихотворении «Твёмнамский сад» (сад в одном из поместий, где поэт часто бывал), созданном на высочайшем уровне барочной поэтики и где в равной мере преподносятся и символ мук любви, и бесраздвоенности (демоническое в натуре гамлетовского типа).

Таков был гамлетизм — губительная и манящая болезнь века.

Другие два из наиболее фундаментальных «вечных образов» рассмотрим чисто ассоциативно и в материале визуальных видов искусства.

Вначале попытаемся смоделировать фигуру Дон Кихота и сделаем это на примере двух прямо противоположных изображений. Первое из них — *тициановский «Конный портрет Карла V»*. В этой работе бросается в глаза странная двойственность: внешнее величие (парадный «монумент» испанского короля, облачённого в рыцарские доспехи) и печать затаённой грусти на лице; героический посыл и что-то комически-театральное (маленький рост, гипертрофия резко выдвинутого подбородка). В жизни Карл V был Дон Кихотом большой европейской политики, пытался под знаменем католицизма создать «мировую христианскую державу», потерпел поражение и отрёкся от престола. И если бы придать ему худобы, чудаковатости и непомерного роста...

Именно это в избытке находим в картине *Алессандро Маньяско «Паяц, обучающий сороку»*. Вот уж поистине «антипарадная» вещь, в которой комизм выступает в сочетании с внутренним трагизмом. Чудаковатость представлена здесь на пределе: тощая фигура комедианта в нелепом колпаке перед задравшей голову птицей. Но одновременно это болезненный гротеск нищенского существования в каких-то развалинах (ску-

дость подчеркнута почти монохромной живописью в коричневато-серой гамме).

Если взять нечто среднее между этими работами Тициана и Маньяско, то, пожалуй, и получим образ Дон Кихота, вполне идентичный тому, что мы знаем по роману *Мигэля де Сервантеса* (1547–1616).

Теперь попытаемся представить себе Фауста. И того Фауста, каким он впервые вошёл в литературу в немецкой «народной книге» конца XVI века, и того, каким он стал на грани XIX столетия в знаменитой трагедии Гёте. Напомним, «народная книга» — получивший широкое хождение тип дешёвых изданий, рассчитанных на самого широкого читателя и часто основанных на обработке какого-либо сюжета фольклорного происхождения.

Итак, кто такой Фауст? Во-первых, это учёный-фанатик, аскет, высохший в бессчётных трудах. Нечто подобное находим в «**Портрете философа Джона Локка**», выполненном английским художником *Гобдфри Неллером* (1649–1723). Локк (1632–1704) разрабатывал теорию *познания*, что роднит его с Фаустом. На портрете он всем своим существом устремлён куда-то вдаль. Взгляд у него, что называется, *невидящий* (вне окружающей реальности), он пытливо сверлит им туманы абстракций. Но вместе с тем внутри этой природы гнездится нечто демоническое — в угольной черноте глаз, в упрямо сжатых губах.

Отсюда рукой подать до Фауста, в котором вскипает мятежный пафос богоборца. Как бы продолжая ассоциативный ряд, скульптор *Лоренцо Бернини* воссоздаёт своего «**Давида**» в исключительной остроте контуров лица и тела. Фигура изваяна в резком развороте, в напряжённейшей позе замаха. Лицо с гневно прикушенной губой и сдвинутыми бровями — это не столько поединок с предполагаемым Голиафом, сколько бунт против небес, к которым обращён *ненавидящий* взгляд персонажа. В своём злом упорстве он готов в одиночку бо-



Ил. 7. Х. де Рибера. «Диоген».
1637. Холст, масло. 76×61.

Дрезденская галерея, Дрезден, Германия

роться против всех и вся. Какая противоположность образу Давида в ренессансной скульптуре! Припомним, например, «Давида» Микеланджело — там были спокойствие, уравновешенность, гармоничность.

Или вот такой Фауст — изверившийся в жизни, истерзанный мучкой тяжких дум о смысле существования. Герою картины «**Диоген**» (ил. 7) *Хусэне де Рибера* дал имя древнегреческого философа, которому приписываются слова «*Ищу человека*» (согласно преданию, он бродил днём по улицам города с зажжённым фонарём — эта деталь учтена в данном изображении). Художник одел его в рубище, экспрессивно обрисовал всклокоченные волосы, широкий разлёт бровей, густые тени на лице, потухшие, лишённые блеска глаза, в которых затаилась неизбывная тоска — всё говорит о безнадежности человека, уже ничего не ждущего от жизни.

И, наконец, Фауст, вступающий в сговор с дьяволом. Каким бы парадоксальным это ни могло показаться, но мотив этот опосредуется в картине *Тициана «Динарий кесаря»*, иллюстрирующей известную евангельскую притчу: иудейский священнослужитель с ханжеским умыслом спросил Христа, кому следует платить подать — кесарю, то есть римскому императору, которому была подвластна Иудея, или ему, Христу, называвшему себя царём иудейским, на что Христос ответил: «*Отдайте кесарю кесарево, а Богу Божие*». Забудем на время библейскую легенду — и тогда обнаружим в картине Тициана своеобразную вариацию на тему Фауста: коварный Мефистофель соблазняет благородную, мыслящую личность. Ситуация передаётся через резкий, заострённый контраст (вновь антитеза!) двух лиц, нарочито сближенных в пространстве: чистое, ясное, возвышенно-одухотворённое лицо искушаемого и въедливая, ехидная физиономия искусителя.

И опять-таки, если свести в некое единство отмеченные и многие другие подобные изображения, то мы получили бы многогранный портрет сложной, остропротиворечивой природы, контур которой обычно связывается в нашем сознании с обликом и сущностью Фауста. Яркие, чрезвычайно оригинальные характеры и типажи, о которых шла речь, показывают, насколько глубоко искусство Барокко проникло в суть человеческой природы.

Многого добилась в этом отношении и музыка, в том числе рождённая эпохой Барокко *опера*, где уже сама по себе природа жанра (акцент на индивидуальных судьбах, необходимость раскрыть контраст характеров) побуждала к активному поиску рельефности и разноплановости в обрисовке образов. К началу XVIII века в этом жанре сложилась выверенная система выразительных средств и развитых музыкальных форм. В качестве образца можно назвать **Речитатив и арию Клеопатры** из оперы *Генделя*

«**Юлий Цезарь**». Полнота и объёмность постижения природы человека сопряжена здесь с раскрытием глубины чувств и мыслей страдающей женщины.

В этой развёрнутой оперной форме чётко разграничиваются функции речитатива и арии. Речитатив — живая, взволнованная человеческая речь (разумеется, музыкально проинтонированная), передающая суть события и различные оттенки эмоциональной реакции на него. Ария — состояние героини, воплощённое посредством целостной (без детализации), пластически закруглённой вокальной кантилены. При этом очень важна роль оркестра — его остинатные, то есть постоянно повторяющиеся фразы составляют стержень, на который наслаивается широкий распев голоса

То, что можно услышать в Речитативе и арии Клеопатры, написано в характере *lamento* (ит. *жалоба, плач*) — лирического жанра, излюбленного композиторами Барокко. Как никогда в музыке до этого времени, они умели передать страдания души и глубокое сочувствие к страдающему человеку. Именно в подобных печальных излияниях и выразил себя наиболее отчётливо *барочный гуманизм*, проявляющийся через искреннее сопереживание, через глубокое понимание того, насколько нелегко жить в земном мире.

Такое сочувствие и понимание мы часто слышим в музыке *Баха*, в частности, в хоровых эпилогах его *пассионов* (от лат. *страдание*, на русский язык это название переводится словом *страсти*). Пассион — основанное на евангельском тексте музыкально-поэтическое повествование о последних днях Иисуса (страсти Христовы).

В завершающих номерах баховских «**Страстей по Иоанну**» и «**Страстей по Матфею**» (это самые масштабные по размаху ораториальные полотна композитора) в соответствии с сюжетом передаётся общенародное прощание с отошедшим в инобытие Иисусом, и сделано

это опять-таки в характере *lamento* (в качестве особенно показательного следует, пожалуй, назвать № 67 из «Страстей по Иоанну»).

Чаще всего *lamento* для композиторов Барокко — не просто *жалоба* или *плач*. В их выразительнейших *lamenti* соединялись сила страдания души, горечь, скорбь и значительность состояния, возвышенно-величавый строй его выражения (сдержанность и благородство при всей внутренней экспрессии и искренности переживания). А стояло за этим не только понимание тягот жизни человека, не только сочувствие и сострадание к нему, но и стремление поддержать его, укрепить в нём стойкость к превратностям и испытаниям. В качестве одного из самых совершенных образцов подобной трактовки следует назвать прощальное *Lamento* главной героини оперы *Пёрселла* «Дидона и Эней».

В соединении глубокой проникновенности с внутренней стойкостью духа как раз и состояла важнейшая особенность барочного гуманизма. Симптоматична завершающая фраза трагедии *Шекспира* «Король Лир»: «Какой тоской душа ни сражена, // Быть твёрдым заставляют времена». В искусстве этой эпохи утверждалась следующая мысль: да, в сравнении с грандиозностью мира человек немощен и жалок, но одновременно он и велик. Величие его — в силе духа, в мужестве, в готовности к невзгодам. И опору среди этого ненадёжного, «неверного» бытия нужно искать только в себе. Немецкий поэт *Христиан Гёфмансвальдау* говорит об этом в стихотворении «Предостережение» с горячим пафосом, и пафосу призыва отвечают энергичные перебивы ритма, а также общий упругий, мускулистый стих.

Но кроме внутренней стойкости духа спасительным для человека Барокко оказывалось чувство любви. Эта внешне хрупкая ниточка лирического чувства была способна поддержать человека в самых жестоких жизненных бурях. Вот по-

чему *Уильям Шекспир* из сонета в сонет проводит мысль о величайшей ценности любви.

В произведениях музыкального искусства среди колоссальных напряжений и среди безостановочного бега энергии постоянно возникали островки необычайной нежности души, открывались тайники сокровенного. Очень характерны в этом отношении инструментальные концерты *Антонио Вивальди*. Будучи создателем названного жанра, он неуклонно утверждал идею «хорошо организованного контраста» (определение самого композитора): трёхчастный цикл с порядком темпов *Allegro — Adagio — Allegro* (быстро — медленно — быстро).

Быстрые части (первая и третья, то есть крайние) выдержаны у него в стремительном движении — это энергия действия, высокой жизненной активности. В медленной (средней) части деятельный пульс замирает и в свои права вступает мир души. Это средоточие лирических эмоций и размышлений, нежных чувств и глубокой человечности. Здесь царит кантилена, поддержанная мягкой и чуткой вибрацией гармоний. Лучше всего «пропеть» такую кантилену могла солирующая скрипка, и, очевидно, в немалой степени по данной причине почти половина из полутысячи концертов Вивальди написана для этого инструмента. Один из замечательных примеров такой кантилены можно услышать в медленной части вивальдиевского *Концерта для скрипки с оркестром ля минор* (ор. 4 № 4).

В живописи своё высшее выражение гуманизм эпохи Барокко нашёл в творчестве *Рембрандта*. Вовсе не случайно его самое пристальное внимание привлекали образы старых людей, много переживших и потому более чем кто-либо нуждавшихся в сочувствии, понимании. Вот почему эти образы согреты у художника особой любовью к человеку — внешне сдержанной, но трепетной и часто щемящей.



Ил. 8. Рембрандт.
«Портрет старика в красном».
1654. Холст, масло. 108×86.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия

Его «Портрет старика в красном» (ил. 8) излучает чувство мудрости, доброты, неугасающего интереса к жизни. На лице, покрытом сеткой морщин, — следы большой прожитой судьбы. Здесь, как и в других подобных работах Рембрандта, огромную роль играет изображение рук: они, как и лицо, многое рассказывают о человеке.

В полной мере присутствует это и в «Портрете жены брата» (другое название — «Портрет старушки», 1654). Как почти всегда в таких случаях, художник создаёт портрет-биографию. Вглядываясь в него, внимательный наблюдатель может немало прочесть о многотрудной жизни этой пожилой женщины. Концентрируя освещение, окружая голову покрывалом наподобие капюшона, художник сосредоточивает взгляд зрителя на лице. Оно изборождено годами, донельзя грустные

глаза несут в себе ощущение безвозвратно ушедшей лучшей поры жизни. И сколько во всём этом исходящих от автора доброты и бережного внимания, в которых и овещается подлинная человечность.

В том же ряду находится и одно из самых последних полотен *Рембрандта* — знаменитое «Возвращение блудного сына» (около 1668–1669), написанное на сюжет библейской притчи о беспутном сыне, который покинул отчий дом и вернулся в него после многих мытарств и бедствий, когда все уже считали его погибшим. В центре картины две фигуры: упавший перед отцом на колени несчастный странник, дошедший в своих скитаниях до последней черты нищеты и унижения, и уже незрячий старец, положивший руки на плечи сына (и опять-таки как много говорят нам эти руки!). В остальном — обычность лиц основных и второстепенных персонажей, никакой патетики — и только суть, сокровенное постижение глубокого внутреннего чувства. Мы становимся свидетелями момента высшего духовного просветления: раскаяние сына, прильнувшего к отцу, и бесконечная отцовская любовь, готовая всё простить.

Высшая человечность по-своему заявляла о себе и в обрисовке мгновений гармонии духа, изредка посещавших эпоху Барокко. Живописцы фиксировали подобное, как правило, в семейной атмосфере, через созвучие душ близких людей.

Такое находим, например, в картине «Святое семейство» (1645–1650) испанского художника *Бартоломё Эстебана Мурильо* (1618–1682). Взятая сама по себе, она всецело принадлежит бытовому жанру: сцена частной жизни, сугубо домашний интерьер, предметы труда плотника в правой части полотна и атрибуты ремесла пряжи в его левой части, птичка в руке ребёнка и собачка перед ним (принципиально важно и то, что художник отказался от нимбов над головами святых).



Тем не менее библейский мотив (детство Христа) своим легендарным отблеском озаряет картину — прежде всего через серебристую воздушную дымку, окутывающую фигуры. Но ещё важнее другое: от изображённой здесь сцены исходит излучение жизненной гармонии, что поддержано и такой немало важной деталью: Иосиф, который обычно находится у художников далеко на втором плане, глубоко в тени, оказывается у Мурильо равноправным участником действия. Максимально поэтизируя происходящее, автор всемерно подчёркивает нежной цветовой гаммой дух интимности, мягкого лиризма, передавая задушевность и теплоту человеческих чувств, атмосферу безмятежного семейного счастья.

В совершенно реальном и конкретном ракурсе примерно тот же мотив разрабатывается в принадлежащем **Рубенсу «Автопортрете с Изабеллой Брант»** (1609–1610). Художник изобразил себя с молодой женой в цветущем саду, в дорогих костюмах и несколько торжественных позах. Этот церемонный штрих, подчёркнутый виртуозным и точным рисунком, а также тщательной выписанностью всех деталей одежды, призван указать на достаток и жизненную удовлетворённость супружеской пары, на спокойную уверенность в себе и своём завтрашнем дне. Таково материальное основание их счастливой семейной жизни, которую освещает благодать согласия, душевной гармонии и взаимной нежности, что передано всей суммой средств — от жеста сплетённых рук до единой тональной гаммы, передающей дух сдержанной роскоши и отменного вкуса.

Как можно было ожидать, искусство эпохи Барокко поднималось и к высотам идеально возвышенной гармоничности. Чтобы убедиться в этом, ещё раз обратимся к живописи **Рубенса. «Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов»** (около 1625)

— портрет одновременно и парадный, и глубоко человеческий. Жемчужно-белая пена официального жабо гранд-дамы становится прекрасным фоном для воссоздания живой прелести лица — предполагают, что художник написал здесь свою дочь, и если это так, то легко объяснима его «заинтересованность» в создании шедевра. Лёгкие рефлексы *золотистого* цвета, из которых соткано изображение, передают трепет жизни, искры *золотистого* света блещут в глазах, пушистые пряди *золотистых* волос обрамляют лоб и виски. По задумчивому лицу скользит улыбка, она подчёркивает ум, тонкость, изящество и душевное богатство девушки. Мечтательный взгляд больших светлых глаз резонирует отсветам божественного в её красоте, пленительной в своей прозрачной ясности, нежности и лиризме. Мягкое сияние её светоносного лика приближает к тому, что Гёте, а затем русские символисты рубежа XX века обозначали понятием *Вечная Женственность*.

Подобные мгновенья лучезарного света и полного умиротворения вдохновенно умел передавать в своей музыке **Иоганн Себастьян Бах**. Так, это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему — таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 1**. Либо это мог быть ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии — серебристое струение фигураций в **Прелюдии До мажор** из I тома **«Хорошо темперированного клавира»**. И наконец, это мог быть неподобный оазис света, высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство возвышенной красоты бытия, — **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3**.



ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Музыка барокко: путь к новому пониманию. М.: РИПОЛ классик / Пальмира, 2019. 247 с.
2. Бочаров Ю. Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму // Научный вестник Московской государственной консерватории, 2015. Вып. 4. С. 213–214.
3. Вёльфлин Г. Ренессанс и Барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
4. Даниэль С. Рококо: от Ватто до Фрагонара. М., СПб.: Азбука-классика, 2010. 336 с.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 322 с.
6. Михайлов А. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. 392 с.
7. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: 2000. 469 с.
8. Сыцзя Лю. Образы ученых в творчестве Геррита Дау // Манускрипт. 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 209–212.
9. Тарасов Ю. Голландский натюрморт XVII века. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 162 с.
10. Эпоха Рембрандта и Вермеера. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018. 255 с.
11. Brandt G. German baroque theatre and the strolling players, 1550–1750 // A history of German theatre. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.
12. Bukofzer M. Music in the Baroque Era — from Monteverdi to Bach. New York: W.W. Norton, 1947. 489 p.
13. Smith P. Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden // The University of Chicago Press. 1999. Vol. 90, No. 3, pp. 421–461.
14. Schulenberg D. Music of the Baroque. New York: Oxford UP, 2001. 132 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Arnonkur N. *Muzyka barokko: put' k novomu ponimaniyu* [Arnoncourt N. Baroque Music: a Path to a New Understanding]. Moscow: RIPOЛ klassik / Palmira, 2019. 247 p.
2. Bocharov Yu. Barochnaya syuita: ot mifologii k istoricheskomu autentizmu [The Baroque Suite: from Mythology to Historical Authenticity]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2015. Issue 4, pp. 213–214.
3. Vel'flin G. *Renessans i Barokko* [Wölflin, G. The Renaissance and Baroque Styles]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2004. 288 p.
4. Daniel' S. *Rokoko: ot Vatto do Fragonara* [Daniel S. Rococo Style: from Watteau to Fragonard]. Moscow, St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2010. 336 p.
5. Lobanova M. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 322 p.
6. Mikhaylov A. Poetika barokko: Zavershenie ritoricheskoy epokhi [Baroque Poetics: the Conclusion of the Rhetorical Era]. *Istoricheskaya poetika: Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics: Literary Eras and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, 1994. 392 p.



7. Silyunas V. *Stil' zhizni i stili iskusstva (Ispanskiy teatr man'erizma i barokko)* [Lifestyle and Styles of Art (Spanish Mannerism and Baroque Theater)]. St. Petersburg: 2000. 469 p.
8. Sytzya Lyu. Obrazy uchenykh v tvorchestve Gerrita Dau [Sijia Liu. Scientists' Images in Gerrit Dou's Creative Work]. *Manuscript*, 2020. Volume 13. Issue 6, pp. 209–212.
9. Tarasov Yu. *Gollandskiy natyurmort XVII veka* [Dutch Still Life of the 17th Century]. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 2004. 162 p.
10. *Epokha Rembrandta i Vermeera* [The Era of Rembrandt and Vermeer]. Moscow: The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2018. 255 p.
11. Brandt G. German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750. *A History of German Theatre*. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.
12. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era — from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton, 1947. 489 p.
13. Smith P. *Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden*. The University of Chicago Press, 1999. Vol. 90, No. 3, pp. 421–461.
14. Schulenberg D. *Music of the Baroque*. New York: Oxford UP, 2001. 132 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru



О.А. БЕЛЕЦКАЯ

Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневецкой
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6362-7690
dem4enko_olga@mail.ru

OLGA A. BELETSKAYA

Galina P. Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Arts
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6362-7690
dem4enko_olga@mail.ru

Клавирная музыка Германии XVII века

Немецкая клавирная музыка XVII века — объёмный пласт культуры эпохи Барокко, представляющий огромный интерес. Зачастую он видится как некий предыкт к творчеству И.С. Баха, но при более пристальном рассмотрении оказывается, что пласт этот имеет самостоятельную ценность, хотя, разумеется, он не мог не создать почву для музыкальной культуры следующего, XVIII столетия. Данная статья носит обзорный характер и призвана суммировать важнейшие явления, которые могут дать общее представление о хронологической последовательности становления клавирных жанров и форм добаховской поры, о выдающихся композиторах-клавиристах, о пересечении различных национальных стилей в их наследии.

Ключевые слова:

Барокко, клавирная музыка, клавесин, клавикорд.

Clavier Music of Germany in the 17th Century

17th century German clavier music presents a capacious stratum of culture of the Baroque period, which is of enormous interest. Frequently it is perceived as an enormous transition to J.S. Bach's musical legacy, but upon more assiduous examination it turns out that this stratum has its own value, although, obviously, it could not do otherwise than create the footing for the musical culture of the following 18th century. The present article has an overview character and is meant to summate the most important phenomena which could give an overall perception of the chronological order of the formation of clavier genres and forms of the pre-Bach era, about the outstanding composers of clavier music, and of the intersection between various national styles in their heritages.

Keywords:

Baroque style, clavier music, harpsichord, clavichord.

Для цитирования/For citation:

Белецкая О.А. Клавирная музыка Германии XVII века // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 30–40.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.030-040.



Немецкое клавесиностроение, как правило, в большей степени ассоциируется с XVIII столетием, когда работали такие мастера, как Михаэль Митке и его сыновья, Карл Конрад Флейшер, Кристиан Целль, семья Хассов, Иоганн Генрих Гребнер. До нашего времени дошло достаточное количество их инструментов, демонстрирующих разнообразные тенденции. Тем не менее немецкая традиция изготовления клавесинов до XVIII века также представляет собой интересное явление, обладает самобытными чертами и не так хорошо известна прежде всего потому, что представлена всего несколькими сохранившимися инструментами. Старейший из дошедших до наших дней клавишных струнно-щипковых инструментов — клавицитерий примерно 1480 года — имеет немецкое происхождение. По мнению Джона Костера, он предвосхищает ряд характеристик итальянских клавесинов XVI века [12]. Другой важный экземпляр — клавесин Ханса Мюллера (1537, Лейпциг) — единственный сохранившийся инструмент XVI века не итальянского и не фламандского происхождения. В силу особенностей конструкции этот инструмент обладает вёрджинельным оттенком звучания. Кроме того, он имеет черту, которая станет характерна для немецких инструментов последующего столетия: несколько защипов на одну струну, что даёт тембровое богатство и разнообразие регистровых красок.

Немецкая традиция клавесиностроения непосредственно XVII века представлена четырьмя инструментами: это клавесин Иоганна Майера (1619, Штутгарт), клавицитерий неизвестного мастера (1620, Нюрнберг), вёрджинельный клавесин (1630-е, предположительно северная Бавария) и клавесин Иоганна Николауса Баха (1700, Йена)¹.

Другим важнейшим для немецкой музыкальной практики инструментом был клавикорд. Тангентная механика давала ему необыкновенную выразительность

и возможности динамической нюансировки (правда, в рамках общей очень тихой звучности). В источниках XVIII века мы находим множество эпитетов в адрес этого инструмента: одинокий, меланхолический, невыразимо нежный, сладкозвучный. Многие немецкие музыканты того времени отдавали ему предпочтение в сравнении с клавесином — в качестве примера приведём хотя бы Иоганна Кунау, который отмечал преимущества клавикорда и, судя по изображениям на титульных листах и динамическим указаниям в нотном тексте, предназначал для него свои «Свежие клавишные плоды» (1696) и «Музыкальное представление некоторых библейских историй» (1700).

Но и в XVII столетии немцы очень ценили этот инструмент — быть может, больше в практическом аспекте. Михаэль Преториус писал: «Клавикорд является основополагающим из всех клавишных инструментов, включая орган, клавесин, <...> спинет, вёрджинел и т. п. Учащиеся органисты прежде составляют и обучаются за клавикордом — главным образом потому, что у клавикорда нет перьев, доставляющих обычно много хлопот и неприятностей играющему, а также потому, что [высота строя] струн остаётся более стабильной, чем у клавесина или спинета, которые требуется часто и подолгу настраивать. Клавикорд же не требует настройки в течение длительного времени, и это является его особым преимуществом для начинающих учеников, которые ещё не умеют настраивать и оперять инструменты» (цит. по: [6, с. 107]).

Клавикорд, безусловно, служил подспорьем для домашней практики органистов, которые не могли в достаточном количестве упражняться в церкви, поскольку для раздувания органных мехов требовалась целая группа калькантов; к тому же в соборах было очень холодно. К клавикордам довольно рано стали пристраивать педальную клавиатуру —

таким образом, музыканты могли иметь дома практически полноценный эквивалент органа.

Здесь мы подходим к основополагающей для понимания специфики немецкой клавирной музыки мысли о связи практики игры на органе и клавишно-струнных инструментах. Действительно, орган господствовал в немецких землях — особенно на севере и в центре, где находились великолепные экземпляры с развитой педальной клавиатурой. В 1575 году Э.Н. Аммербах высказывался по поводу органа: «Органное искусство надо предпочесть всем другим. Ибо тот, кто изучил его, может использовать свои знания на позитиве, регале, вёрджинеле, клавикорде, клавицимбале, клавесине и тому подобных инструментах» (цит. по: [3, с. 365]).

В следующем ниже обзоре нам не встретится ни одного композитора, который не являлся бы органистом. Поэтому нужно признать, что практически до конца XVII века музыка для органа и клавишно-струнных инструментов представляла собой единое поле, и самостоятельному репертуару для клавесина и клавикорда вырваться из него и обособиться удавалось лишь иногда. В целом подход к выбору клавишного инструмента для интерпретации немецкой музыки XVII века можно обобщить следующим образом:

– сочинения, имеющие литургическую функцию, с задействованием педальной клавиатуры исполняются на органе;

– органная музыка без использования педали может быть переложена на клавишно-струнный инструмент;

– светский репертуар — танцы, вариации на народные напевы — исполняется на клавишно-струнных инструментах.

Обратимся теперь к конкретным явлениям, определившим особенности развития немецкой клавирной музыки XVII века. В начале этого столетия на севере Германии возник мощный всплеск

органной культуры, связанный с деятельностью целого поколения органистов, обучившихся в Амстердаме у Яна Питерсзона Свелинка. Забегая вперёд, необходимо отметить, что именно этому поколению суждено было заложить традиции, которые пульсировали вплоть до начала XVIII века: в Гамбурге их продолжили В. Любек, М. Векман, И. А. Рейнкен; в Любеке — Ф. Тундер и Д. Букстехуде. А в начале XVII века среди множества талантливых композиторов-органистов на севере страны выдвигаются две значительные фигуры: **Самуэль Шейдт** (1587–1654), один из «трёх великих „Ш“» наряду с Шютцем и Шейном, и **Генрих Шейдемманн** (ок. 1595–1663), любимейший ученик Свелинка.

Фундаментальный труд Шейдта — *Tabulatura nova* (1624, Гамбург) — колоссальный для своего времени по объёму и жанровому охвату сборник. В третьей его части композитор помещает исключительно литургические напевы в органной транскрипции, а в первых двух свободно чередует хоральные обработки, фантазии и вариации. Наряду с немногочисленными танцами, вариации, для которых Шейдт, помимо немецких, использовал голландские, бельгийские, французские, итальянские, английские напевы, предназначены для исполнения на клавишно-струнных инструментах.

Шейдемманн, органист гамбургского собора св. Екатерины (учитель Иоганна Адама Рейнкена, который стал его преемником на посту органиста), писал практически исключительно для органа и не опубликовал своих произведений. Среди небольшого числа пьес для клавишно-струнных инструментов мы находим преимущественно светские танцы: аллеманды, куранты, *balletti*, в которых ощущается как значительное влияние английских вёрджинелистов, так и воздействие вариационной техники Свелинка.

Живой импульс, заданный композиторами начала XVII века, был весьма

многообещающим и мог обеспечить дальнейший бурный расцвет инструментальной музыки, если бы не грянула Тридцатилетняя война 1618–1648 годов, которая привела Германию к национальной катастрофе, расшатав и социально-политическую, и культурную жизнь, причём такое положение сохранялось практически до начала XVIII века. Иностранцы, посещавшие немецкие земли в начале XVIII века, писали, что «музыкальная репутация немцев невысока» [3, с. 370], да и сами немцы поощряли всё чужеземное.

В раздробленной Германии сформировались центры, в каждом из которых преобладали разные национальные влияния — главным образом итальянские, а также французские. С одной стороны, это приводило к удивительным культурным симбиозам и стилевым пересечениям, с другой — удручало прогрессивно мыслящих музыкантов. Например, крупнейший композитор рубежа XVII–XVIII веков, предшественник Баха на посту кантора школы св. Фомы Иоганн Кунау в предисловии к своему сборнику «Свежие клавирные плоды» 1696 года сетовал: «...некоторые любители являются такими лакомками, что им не по вкусу ничего, кроме того, что происходит из итальянской или французской земли. Конечно, эти земли, особенно Италия, должны испытывать блаженство от того, что подарили нам ведущих мастеров в музыке. И всё же ни один человек не обладает особым преимуществом и авторитетом лишь из-за своего происхождения, и наша земля также может претендовать на подобное плодородие»². Более того, в 1700 году Кунау, обладавший публицистическим талантом, выпустил плутовской роман «Музыкальный шарлатан», фабула которого строится на том, что самозванец от музыки по имени Каратта выдаёт себя за гениального мастера итальянской школы.

Тем не менее на музыкальном небосклоне немецких земель восходили фи-

гуры необычайно одарённых композиторов и исполнителей. Огромную роль в развитии музыки непосредственно для клавишно-струнных инструментов сыграл **Иоганн Якоб Фробергер** (1616–1667). Он был родом из Штутгарта, в юные годы занял пост органиста при венском дворе, поэтому его наследие рассматривается в контексте южнонемецкой традиции. Фробергер являл собой совершенно нехарактерный для своего времени тип концертирующего виртуоза. Он учился у Джироламо Фрескобальди в Риме, а затем, работая в Вене, совершил множество поездок — в Брюссель, Дрезден, Антверпен, Лондон и Париж. Такой широкий географический охват позволил ему впитать разнонациональные — итальянские, французские — влияния и совместить их с элементами немецкого музыкального языка.

За исключением двух мотетов, всё дошедшее до нас наследие Фробергера представляет собой клавирную музыку. В фантазиях, ричеркарах, канцонах и каприччио он проявляет себя как мастер полифонии. Крупнейший российский исследователь творчества Фробергера С. Гандилян отмечает, что в пьесах, написанных в строгой полифонической манере, композитор отталкивается от опыта своего римского учителя Фрескобальди, но во многом идёт дальше: он «не всегда удовлетворяется методами своего учителя и, за счёт различных факторов, стремится писать более увлекательные пьесы. В частности, Фробергер тщательно продумывает организацию цикла пьес одного жанра при помощи тональной драматургии или применения особых полифонических приёмов»³ [2, с. 18–19].

Очень много своего Фробергер вносит в пьесы токкатного жанра. Следуя за Фрескобальди, он пишет токкаты двух разновидностей: так называемые «элементарные» (для органа, на Возношение святых даров) и предназначенные для клавишно-струнных инструментов. Последние построены на чередовании

импровизационных и имитационных разделов. Причём в отличие от Фрескобальди, у которого импровизационные и имитационные секции, как правило, были чётко разграничены, Фробергер чувствует себя свободнее и очень часто использует такой приём: фугированно организованные разделы в конце неожиданно растворяются в стихии импровизационности, выраженной в разложенных аккордах, фигурациях и пассажах.

Сохранилось более пятидесяти сюитных циклов Фробергера. Как пишет *H. Scott*, наряду с *lamento*, сюиты утверждают Фробергера как композитора «уникального исторического значения» [14]. Сообразно традиции середины XVII века во фробергеровских рукописях отсутствует слово *сюита*, но фактически танцевальные части объединяются в циклы по тональному и драматургическому признакам. Иногда можно столкнуться с мнением, что именно Фробергер заложил в немецкой сюите следующую последовательность танцев: аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Но в отношении этого положения нужно проявлять осторожность. Дело в том, что во фробергеровских автографах сюит там, где вообще есть жига, она часто находится перед сарабандой. Поэтому скорее можно говорить не о твёрдом порядке танцев у Фробергера, а о некоторой вариативности его подхода к построению цикла. В целом сюиты композитора близки французским жанровым моделям, но он вкладывал в свои пьесы достаточно субъективное, порой весьма экспрессивное содержание. И совершенно не нашли себе места в его циклах типичные для французской сюиты танцы — например, пассакальи, чаканы, менуэты.

Последнее, о чём необходимо сказать в связи с клавирным наследием Фробергера, — программность. С. Гандилян отмечает, что «программные сочинения Фробергера запечатлелись в памяти современников и стали частью музыкальной истории — о них помнили и много лет

спустя после смерти композитора», и выделяет три типа программности в его произведениях [2, с. 26]:

– сочинения автобиографического характера, представленные пятью пьесами;

– сочинения памяти — четыре композиции;

– сочинения-посвящения — самая многочисленная категория, включающая пять сюит и одну отдельную пьесу.

Фробергер, испытавший множество культурных влияний в своих путешествиях по Германии, Франции, Нидерландам и Англии, пользовался большим авторитетом и, в свою очередь, сильно воздействовал на современников. Говоря о его влиянии на немецких композиторов XVII века, следует упомянуть **Маттиаса Векмана** (1616?–1674) и **Иоганна Каспара Керля** (1627–1693).

Фробергер познакомился с Векманом во время визита к дрезденскому двору, где тот служил органистом. После знакомства между музыкантами завязалась активная переписка, и Фробергер высылал Векману некоторые свои сочинения. Шесть партит Векмана (пять танцевальных сюит и один цикл вариаций) очень близки к сочинениям Фробергера по построению и эмоциональному тону. Кроме того, до нас дошло пять токкат Векмана, в которых композитор создал очень своеобразный токкатный стиль. Его токкаты полны риторических фигур, непредсказуемых остановок, прихотливых фигураций и пассажей, изобретательных гармонических ходов и продолжительных секвенций.

Иоганн Каспар Керль, который сначала служил капельмейстером в Мюнхене, потом органистом в Вене, а под конец жизни вернулся в Мюнхен, вызывал искренний восторг современников и как исполнитель-клавирист (в 1658 году Лепольд I восхищался органами импровизациями Керля, исполненными на его коронации), и как композитор, особенно в качестве автора клавирной и церков-

ной музыки. Керль учился в Вене, затем в Италии у Дж. Кариссими, поэтому, с одной стороны, продолжал традиции Фрескобальди (хотя непосредственно у Фрескобальди не учился), с другой, — несомненно, ориентировался на Фробергера, с которым, вероятно, был знаком.

Клавирное наследие Керля сосредоточено в сборнике *Modulatio organica*⁴ (сочинён в Вене, но переписан в 1686 году в Мюнхене), который причисляют к лучшим образцам полифонического письма до Баха. Реплика, данная Керлем в предисловии, — *pro Organo et Clavicembalo* — указывает на общность органного и клавесинного репертуара. Токкаты в восьми церковных тонах имеют литургическое предназначение, тогда как другие пьесы (шесть канцон, *Capriccio sopra il cuscio*, «Баталия», чакона, пассакалья и четыре сюиты) могут исполняться на клавишно-струнных инструментах.

В *Capriccio sopra il cuscio* Керль очевидным образом ориентируется на аналогичное каприччио Фрескобальди, но продвигается дальше в направлении мотивного развития и виртуозного наполнения фактуры. Четыре сюиты написаны явно по фробергерской модели и включают три или четыре танца; жига, если есть, замыкает цикл. Две сюиты включают вариационные части, обозначенные как «партита». Вершинами клавирного наследия Керля являются виртуозная «Баталия» и Пассакалья ре минор.

Несколько схож по строению с *Modulatio organica* Керля сборник *Apparatus musico-organisticus* **Георга Муффата** (1653–1704), хотя и демонстрирует менее широкий жанровый охват. Муффат — истинный космополит, совершивший удачный перенос французского и итальянского стилей в немецкую музыку. Композитор не был немцем по национальности, родился во Франции в семье, имевшей шотландские корни. Поучившись у Люлли, он проехал через Вену, Прагу, служил в Зальцбурге, побывал в Италии, где учился у Б. Пасквини, и по-

знакомился с *concerti grossi* А. Корелли, а закончил свою карьеру в немецком Пассау.

Apparatus musico-organisticus, преподавательский композитором императору Леопольду I в 1690 году, в большей степени, нежели любой другой сборник Муффата, демонстрирует широту испытанных композитором разнонациональных влияний. Здесь мы находим органичный сплав многообразных стилистических элементов. Сборник составляют двенадцать органных токкат (согласно южнонемецкой органной традиции партия педали малоразвита) и три мануальных пьесы — чакона, пассакалья и ария с вариациями, среди которых особой любовью современных клавесинистов пользуется пассакалья соль минор. Эта пьеса действительно экстраординарна по силе воздействия и стилю: в форму французского рондо облекаются итальянские по сути методы мотивной разработки и варьирования.

Как видно, немецкую клавирную музыку извне питали очень многие источники. В связи с вопросом об адаптации ведущих европейских стилей на немецкой почве нельзя не сказать ещё о двух авторах: **Алессандро Польетти** (начало XVII века — 1683) и **Иоганн Каспар Фердинанд Фишер** (1656–1746).

Алессандро Польетти — тот итальянец в Германии, который, по утверждению *F.W. Riedel* и *S. Wollenberg*, «после Фробергера и наряду с Керлем представляет одно из самых важных звеньев между Фрескобальди и композиторами эпохи Позднего Барокко — такими как И.С. Бах, Гендель, Фукс и Готлиб Муффат» [13]. Музыкальное образование Польетти получил, скорее всего, в Риме или в Болонье, но обосновался в Вене, став там придворным органистом вскоре после Фробергера. Основополагающее значение имеет клавесинное наследие Польетти, в котором выделяется цикл *Rossignolo* («Соловей»), презентованный композитором Леопольду I в 1677 году.

Это произведение уникально в первую очередь своей формой. Внешне оно напоминает сюиту, где пьесы объединены одной тональностью (ре мажор). Но при этом цикл имеет гигантский объём (почти час музыки) и необычное построение: токката, канцона, аллеманда с двумя дублями, куранта с дублем, сарабанда с дублем, жига с дублем, *Aria Allemanda* с 20 вариациями, *Ricercar per lo Rossignolo* и *Syncopatione* как вариант предыдущей пьесы, *Capriccio sopra il Ricercar*, *Aria bizzarra del Rossignolo* и *Imitatione del medesimo uccelo*. М. Друскин пишет, что иногда форму произведения трактуют как две сюиты: первая из них — традиционно построенная, с предваряющими её токкатой и канцонной, другая — состоящая из 20 вариаций с завершающими тремя пьесами (которые иногда тоже причисляют к вариациям) [3, с. 380]. Второе, что удивительно в цикле *Rossignolo*: Польетти вмещает в форму необычайно много — имитацию музыкальных инструментов, элементы фольклорной музыки отдельных стран и регионов, блестящее, очень сочное клавишинное письмо и звукоизобразительность, доведённую до предела.

Ещё один немец, который был чрезвычайно сильно подвержен влиянию (в клавишной музыке — исключительно французскому), — И.К.Ф. Фишер. Родился он в Богемии (ныне территория Чехии) и служил при дворе маркграфа Людвиг Баденского, где культивировались французские вкусы. Написав восемь оркестровых сюит в духе Ж.Б. Люлли, Фишер пошёл дальше и пересадил стиль французских оркестровых танцев на почву клавишной музыки. Так появились восемь сюит, выпущенные в 1696 году как «Пьесы для клавесина» и переизданные спустя два года под названием *Musicalishes Blumen Buschlein* («Музыкальная бутоньерка»)⁵. Восемь сюит имеют только одну общую черту в построении — каждый цикл открывается прелюдией. Причём эти вступительные

пьесы, как правило, выдержаны в духе немецкого органного прелюдирования и, наряду с появлением арии с вариациями в пятой сюите, только они обозначают принадлежность сборника к немецкой музыке. Остальное содержание сюит составляют французские танцы.

Приведём состав двух сюит. Сюита I, ре минор: Прелюдия — Аллеманда — Куранта — Сарабанда — Гавот — Менуэт; Сюита IV, до мажор: Прелюдия — Бранль — Аменер — Гавот — Куранта — Бурре — Менуэт. Подобная свобода построения, вместе с глубоким освоением идиом французского музыкального языка, была прорывом, который в какой-то степени predetermined облик немецкой клавишной сюиты XVIII века.

В целом в конце XVII века в немецких землях происходил расцвет сюиты — в это время было написано большое количество циклов, в которых композиторы, как правило, придерживались канвы из четырёх танцев, заданной Фробергером. Но очень многие из сюит рассматриваемого периода имеют проблемы с датировкой или авторством.

К примеру, Дитрих Букстехуде, легендарный органист церкви св. Марии в Любеке, не опубликовал своих сочинений для клавишно-струнных инструментов. В 1739 году Иоганн Маттезон упоминал семь сюит Букстехуде, соответствующих семи планетам, но ноты этих сочинений не обнаружены. Имеется одна рукописная табулатура, в которой содержится 19 сюит и 6 вариационных циклов, приписываемых Букстехуде. При этом две сюиты принадлежат Н.А. Лебегу (Париж, 1687), что ставит под сомнение авторство остальных произведений.

Другой пример — 21 сюита Иоганна Пахельбеля, большинство из которых было известно только в рукописи (ныне уничтоженной) без указания автора, но Зайфферт и Сандбергер уверенно приписали эти сюиты, датированные 1683 годом, Пахельбелю. В настоящее время исследователи склоняются к тому, чтобы считать

их анонимными. Неизвестна также датировка сюитных циклов И.А. Рейнкена и 11 интереснейших, разнообразных по форме и содержанию сюит люнебургского органиста Георга Бёма.

В связи с этим выводы о немецкой сюите конца XVII века легче делать, ориентируясь на печатные сборники — например, *Sechs musicalische Partien* (Нюрнберг, 1697) **Иоганна Кригера** (1652–1735), младшего брата Иоганна Филиппа Кригера, автора огромного массива духовной музыки, а также камерно-инструментальных сочинений. Оба брата были родом из Нюрнберга и учились у тех же педагогов, что и Иоганн Пахельбель. Иоганн Кригер недолго прослужил в Байрейте, потом возвращался в Нюрнберг и, наконец, обрёл пост органиста и директора хоровой музыки в крупном саксонском городе Циттау, на котором оставался более 50 лет, вплоть до самой смерти.

Как следует из титульного листа «Шести партит», Иоганн Кригер предназначает пьесы для спинета (разновидности клавесина) или клавикорда. Сборник включает вступительную фантазию и шесть сюит, построенных на чередовании аллеманды, куранты, сарабанды и жиги; в некоторых случаях за жигой могут следовать французские танцы.

Спустя год Иоганн Кригер издал свой второй клавирный сборник *Anmuthige Clavier-Übung* («Изящные клавирные упражнения», 1698), в который вошли прелюдии, ричеркары, фуги, две органичные токкаты с педалью, фантазия и чаконна — без объединения по тональностям. В названных пьесах в полной мере раскрывается полифоническое мастерство Кригера, за которое его чрезвычайно ценили и Бах, и Гендель. К тому же на титуле собрания появляется прекрасно знакомое нам по наследию И.С. Баха заглавие *Clavier-Übung*. Вероятнее всего, такой заголовок впервые возникает именно у Кригера. Дело в том, что *Clavier-Übung* Кригера, изданные в 1698 году, были написаны гораздо раньше — около 1680.

Вот почему Иоганн Кунау, выпуская два тома своих «Клавирных упражнений» в 1689 и 1692 годах, называет их *Neuer Clavier-Übung* («Новые»).

У Кунау содержание *Clavier-Übung* совсем иное, чем у Кригера. Сборник Кунау составляют 14 сюит (партит, как называет их сам автор), причём в конце второй части впервые в истории немецкой музыки появляется клавирная соната, и появляется она как преддверие выпущенного Кунау в 1696 году целого сборника из семи сонат под названием *Frische Clavier-Früchte* («Свежие клавирные плоды»). Кунау предпослал ему развёрнутое предисловие, где, в частности, оповестил, что побудило его к сочинению сонат, построенных весьма свободно и прихотливо: «Мои свежие клавирные плоды словно связаны в семь снопов, которые я обозначил как сонаты. Этим я хотел дать понять, что размышлял о тех изобретениях и изменениях, в которых сонаты имеют преимущество перед чистыми партитами. Не говоря уже о благозвучных изменениях метра и об использовании сменяющихся друг друга аффектов, здесь встречаются различные по форме фуги, в которых, главным образом, используется двойной контрапункт, преимущественно в октаву»⁶.

Кунау предложил ещё более свободное прочтение жанра в шести программных «Библейских сонатах» («Музыкальное представление некоторых библейских историй», 1700), где форма и смена аффектов следуют за подробно выписанным сюжетом. В предисловии к сборнику автор подчёркивал, что этот тип программной музыки не является новым, ссылаясь на Фробергера и других композиторов. Кунау также писал, что его целью было продемонстрировать, как клавирная музыка в отсутствие поэтического текста может запечатлеть эмоциональные состояния, вызываемые происходящим с персонажами.

Жанровая картина немецкой клавирной музыки XVII века будет неполной,

если не затронуть такой важный для неё жанр, как ария с вариациями. Вариационные циклы на имевшие широкое хождение напевы или собственные темы сочиняли многие упоминавшиеся выше композиторы (например, Шейдт, Фробергер, Векман, Рейнкен, Муффат, Фишер). В самом конце XVII века, как своего рода итог развития арии с вариациями, появился сборник Иоганна Пахельбеля «Гексахорд Аполлона» (Нюрнберг, 1699). На титульном листе сборника помещены изображения органа и клавесина — шесть арий с вариациями, входящие в собрание, могут исполняться и на том, и на другом инструменте. «Гексахорд Аполлона» таит в себе много загадок: каббалистические коннотации, числовая символика, построение цикла (см. [1]). Особенно загадочна последняя из шести арий: в отличие от традиционных четырёхдольных арий, она написана в трёхдольном метре; единственная из всех в сборнике,

она имеет заголовок *Sebaldina*, который, вероятно, даёт отсылку к церкви Святого Зебальда, где Пахельбель работал в последнее десятилетие своей жизни; при тональности фа минор в ней имеются только два бемоля при ключе.

Итак, вкратце проследив историю немецкой музыки XVII века для клавишно-струнных инструментов, мы убедились, с какой чуткостью она впитывала разнонациональные влияния (прежде всего итальянские, но также и французские), как происходило постепенное обособление репертуара для клавишно-струнных, и наметили пути развития основных клавирных жанров: после Фробергера и Векмана клавесинная токката постепенно утратила своё значение, а на авансцену немецкой клавирной музыки вышла сюита — и в варианте, идущем от Фробергера, и в радикально преобразованном под воздействием французской музыки виде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения почерпнуты из лекции мастера исторических инструментов А.П. Баюнова «Немецкий клавесин», состоявшейся в рамках Первой клавирной школы Мастерской старинной музыки *La Musique Inégale* 29 июля 2020 года.

² Перевод Н. Остроумовой [8].

³ По мнению С. Гандилян, наиболее подходящим инструментом для исполнения данных пьес Фробергера является орган,

позволяющий темброво дифференцировать самостоятельные линии голосов [2, с. 19].

⁴ Полное название: *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*.

⁵ Характерно, что в предисловии к «Музыкальной бутоньерке» Фишер пишет о предназначении пьес в первую очередь для клавикорда, а потом уже клавесина.

⁶ Перевод Н. Остроумовой [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блажевич М., Ушаков Д. Ключи к «Гексахорду» // *Opera musicologica*, 2011. № 3–4. С. 61–78.

2. Гандилян С.С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 32 с.

3. Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // *Собрание сочинений в 7 томах. Т. I*. СПб.: Композитор, 2007. 752 с.

4. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 78 с.

5. Зенайшвили Т.А. Артикуляция в органных сочинениях И. Пахельбеля // *Проблемы стиля и интерпретации музыки Барокко*. Московская государственная консерватория



им. П.И. Чайковского. Кафедра истории и теории исполнительского искусства. Сборник 32. М., 2001. С. 92–99.

6. Зенаишвили Т.А. К истории старинных клавишных инструментов: особенности клавишного инструмента эпохи Иоганна Пахельбеля // Научный вестник Московской консерватории. 2012, № 2. С. 100–111.

7. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие. Второе издание, дополненное, исправленное. М.: Музиздат, 2008. 862 с.

8. Остроумова Н. Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи Барокко. М.: ПРЕСТ, 2003. 207 с.

9. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700. Bloomington, 1972. 896 p.

10. Caldwell J. Keyboard Music, § I: Keyboard Music to c1750 / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

11. Dunlop A.J. The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770): Part I: A Documentary Biography. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013. 599 p.

12. Koster J. Harpsichord, § 2: The Renaissance (ii) Northern Europe / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

13. Riedel F.W., Wollenberg S. Poglietti, Alessandro / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

14. Scott H. Froberger, Johann Jacob / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Об авторе:

Белецкая Ольга Александровна, кандидат искусствоведения,

музыковед, клавесинистка, преподаватель,

Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

(11672, г. Москва, Россия),

ORCID: 0000-0002-6362-7690, dem4enko_olga@mail.ru

REFERENCES

1. Blazhevich M., Ushakov D. Klyuchi k “Geksakhordu” [Keys to the “Hexachord”]. *Opera Musicologica*, 2011. № 3–4, pp. 61–78.

2. Gandilyan S.S. Iogann Yakob Froberger i ego klavirnaya muzyka [Johann Jacob Froberger and His Clavier Music]. *Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 32 p.

3. Druskin M.S. Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov [The Clavier Music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany from the 16th to the 18th Centuries]. *Sobranie sochineniy v 7 tomakh. T. I* [Collected Works in 7 Volumes. Vol. I]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 752 p.

4. Zakharova O.I. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetorics and Western European Music of the 17th and the First Half of the 18th Century: Principles, Techniques]. Moscow: Muzyka. 78 p.

5. Zenaishvili T.A. Artikulyatsiya v organnykh sochineniyakh I. Pakhel'belya [Articulation in the Organ Works of Johann Pachelbel]. *Problemy stilya i interpretatsii muzyki Barokko* [Issues of Style and Interpretation of Baroque Music]. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo. Kafedra istorii i teorii ispolnitel'skogo iskusstva. Sbornik 32 [Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory. Department of History and Theory of Performing Arts. Collection 32]. Moscow, 2001, pp. 92–99.

6. Zenaishvili T.A. K istorii starinnykh klavishnykh instrumentov: osobennosti klavikorda epokhi Ioganna Pakhel'belya [Towards the History of Ancient Keyboard Instruments: the Particularities of the Clavichord of the Era of Johann Pachelbel]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2012. No. 2, pp. 100–111.

7. *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vekov: ucheb. posobie* [From the History of World Organ Culture from the 16th to the 20th Centuries: a Textbook]. Vtoroe izdanie, dopolnennoe, ispravlennoe [Second Edition, Supplemented, Revised]. Moscow: Muzizdat, 2008. 862 p.
 8. Ostroumova N. *Iogann Kunau. Zhizn' i tvorchestvo muzykanta epokhi Barokko* [Johann Kuhnau. The Life and Work of a Musician of the Baroque Era]. Moscow: PREST, 2003. 207 p.
 9. Apel W. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington, 1972. 896 p.
 10. Caldwell J. Keyboard Music, § I: Keyboard Music to c1750. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.
 11. Dunlop A.J. *The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770): Part I: A Documentary Biography*. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013. 599 p.
 12. Koster J. Harpsichord, § 2: The Renaissance (ii) Northern Europe. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.
 13. Riedel F.W., Wollenberg S. Poglietti, Alessandro. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.
 14. Scott H. Froberger, Johann Jacob. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.
-

About the author:

Olga A. Beletskaya, Ph.D. (Arts), Musicologist, Harpsichordist,
Faculty Member of the Galina P. Vishnevskaya College of Music and Theatrical Arts
(11672, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-6362-7690, dem4enko_olga@mail.ru



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

УДК 70.034.7

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.041-047

ЛЮ СЫЦЗЯ

Санкт-Петербургский
государственный университет
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-8077-8717
liusija@mail.ru

LIU SIJIA

Saint Petersburg
University
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8077-8717
liusija@mail.ru

**Натурализм в живописи
Лейденской школы
и его основные представители**

Статья посвящена голландскому искусству — Лейденской школе в Голландии XVII века. Автор анализирует определение, особенности, теоретические основы характеристики и творчества художников — представителей Лейденской школы, а также выявляет тесную связь между натурализмом и особенностями живописи её последователей. Показано влияние школы и уникальность творчества таких мастеров, как Рембрандт Харменс ван Рейн, Геррит Доу, Франс ван Мирис Старший.

Ключевые слова:

Лейденская школа, Рембрандт Харменс ван Рейн, Геррит Доу, голландская живопись, XVII век.

**Naturalism in the Painting
of the Leiden School
and its Chief Representatives**

The article is devoted to Dutch art — the Leiden School in Holland in the 17th century. The author analyzes the definition, particularities and the theoretic foundations of the characteristics and the artistic legacy of the painters — the representatives of the Leiden school and also demonstrates the close connection between naturalism and the particularities of the paintings of the school's adherents and the uniqueness of the works by such masters as Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Gerrit Dou and Frans van Mieris the Elder.

Keywords:

the Leiden School, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Gerrit Dou, Dutch painting, the seventeenth century.

Для цитирования/For citation:

Лю Сыцзя. Натурализм в живописи Лейденской школы и его основные представители // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 41–47. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.041-047.

Лейденская школа изящной (тонкой) живописи (*Leidse fijnschilders*) — так с XIX века стали называть направление изобразительного искусства, сформировавшееся в Голландии в XVII веке. Термин *fijnschilder* («изысканный») относится к особой манере живо-

писи — созданию небольших, кабинетного формата картин, написанных в виртуозной технике с ярким иллюзорным эффектом [4, с. 55]. Инициатором течения, получившего название лейденской школы, был Геррит Доу. Начав складываться в 40-х годах XVII века, свою наи-

большую популярность оно приобрело в 60–70-х годах, когда Доу и его ученик Франс ван Мирис заняли в Голландии положение самых высокооплачиваемых живописцев [1, с. 17].

В жанровых картинах Геррита Доу и его лейденских последователей легко заметить обращение к приёму показа жанровой сцены в обрамлении окна или каменной ниши, причём этот явный оттенок театральной инсценировки подчёркивается отдёрнутым занавесом, балюстрадой, своего рода рампой, отделяющей от зрителя сцену, на которой разложены главные атрибуты изображаемого действия и которая часто украшена каменным рельефом [там же, с. 16].

Самой типичной чертой лейденской школы является гладкая, почти эмалевая поверхность изображения и яркий, чистый колорит. Неудивительно, что эти картины, едва появившись, стали объектом внимания меценатов. Иностранные дипломаты, посещавшие Нидерландскую республику в XVII веке, охотно приобретали их для королевских и княжеских домов Европы [4, с. 55].

Формирование тонкой техники живописи было тесно связано с теорией искусства, господствовавшей в XVII веке. В то время в живописи преобладал натурализм. Голландские искусствоведы от Карла ван Мандера до Филиппа Ангела, Корнелиса де Би, Иоахима Сандрарта и Самуэля ван Хугстратена считали, что цель искусства — «следовать за природой» и что картины должны быть её зеркалом; художник же в своём искусстве должен подражать природе.

Все нидерландские искусствоведы и изучавшие искусство теоретики XVII века в своих работах нередко приводили в пример описанное Плинием состязание между Зевксисом и Паррасием за право называться лучшим художником. Нарисованные Зевксисом виноградные гроздья, к которым устремились живые голуби, чтобы клевать их, издавна приводились в пример как

триумф искусства и принципа подражания природе. Паррасий же написал картину, изображавшую задёрнутый занавес. Потребовавший снять с рамы ткань Зевксис вынужден был признать себя побеждённым [3, с. 78]. Лейденские художники тоже делали особый акцент на натуралистическом изображении тканей, вследствие чего современники называли и Доу, и ван Мириса «новым Паррасием».

В своей «Книге живописцев» (1604) ван Мандер восхищается художниками за их терпение, усердие и точность их работ. Филипп Ангел в 1641 году побудил городской совет Лейдена дать разрешение на создание отдельной гильдии художников, объявив их целью имитацию, а попытку скрыть границу между реальностью и внешним миром — как высшую цель искусства живописи. Иоахим Сандрарт тоже считал, что если ученик научился копировать, то он должен обратиться к естественным вещам и «проявить величайшее усердие, чтобы всё наблюдать как можно точнее, и чтобы всё полностью соответствовало природе» [7, р. 320].

Самуэль ван Хугстратен заявил в *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst* («Введение в искусство живописи», 1678), что искусство живописи — это наука, которая представляет идеи или образы, данные нам всей видимой природой, чтобы обмануть глаз при помощи композиции и красок [8, р. 454].

Техническое мастерство, с помощью которого нидерландские художники демонстрировали свои умения, свидетельствует не только о ремесленной основе их профессиональной идентификации, но и об эстетической ценности работ, которым коллекционеры придавали виртуозность миметики, столь ярко проявляющейся в голландской живописи.

Самый известный художник лейденской школы, Рембрандт Харменс ван Рейн, оказал огромное влияние на своих современников. Он родился в Лейдене в

1606 году, а в возрасте 19 лет после трёхгодичного обучения в Амстердаме вернулся в родной город, открыл мастерскую и начал работать как независимый мастер.

Работы Рембрандта Лейденского периода — это в основном мелкомасштабные исторические картины и троны. На полотнах изображены отдельные фигуры в исторических, восточных или воображаемых костюмах: персонажи представляют собой образы, например, старика, либо благочестивого апостола, либо храброго воина, либо философа в восточных одеждах.

Родоначальником лейденской традиции тонкой манеры живописи считается Геррит Доу (1613–1675), первый и самый успешный из учеников Рембрандта. 14 февраля 1628 года Доу поступил в лейденскую мастерскую Рембрандта мальчиком пятнадцати лет, когда его учителю было всего двадцать два года. Хотя Доу оставался с Рембрандтом лишь три года, влияние мастера на композиции Доу заметно в тонкостях использования светотени и в изображении предметов [2, с. 209]. В 1648 году Доу принимают в лейденскую гильдию Святого Луки, и он организует собственную художественную школу.

В своих ранних произведениях Доу использовал тематику молодого Рембрандта, усвоил его интерес к светотени и некоторые внешние живописные приёмы. В этот период Доу максимально подражает стилю Рембрандта: под руководством своего учителя он концентрируется на изображении пожилых людей с книгами и различными научными инструментами, фиксируя краткий миг их земного существования. Запечатлев момент жизни персонажей своих картин на века, он тем самым фактически даровал им бессмертие.

Поскольку сын стеклодела и гравёра Доу с девяти лет учился на стекольного мастера, это не могло не отразиться на его подходах к искусству рисования. Доу применяет цвета, более характерные для

эмалей: например, яркие, насыщенные синие, зелёные и пурпурные оттенки. Тщательную детализировку его картин тоже можно объяснить тем, что стекольный ремесленник должен уметь точно копировать рисунки с бумаги на стекло и иметь твёрдую руку, чтобы в совершенстве владеть техникой резки алмазом. Кроме того, Доу больше нравились работы маленького размера, поверхность которых он умел доводить до вида полированного цветного стекла. Для получения же идеальной гладкости Доу часто пользовался не холстом, а досками.

Его картины имели большее влияние на голландскую живопись, чем работы Рембрандта. Образцом для подражания Доу был почти 200 лет. В его мастерской учились Габриель Метсю, Питер Корнелиус Слингеланд, Якоб Торенвлит. Самого талантливого из них, Франса ван Мириса Старшего (1635–1681), по свидетельству историографов, мастер называл «принцем среди учеников» [7, р. 2].



*Ил. 1. Ф. ван Мирис Старший.
Автопортрет.*

*1653–1655. Холст, масло. 90,88×76,76.
Детройтский институт искусств,
Детройт, Соединённые Штаты Америки*

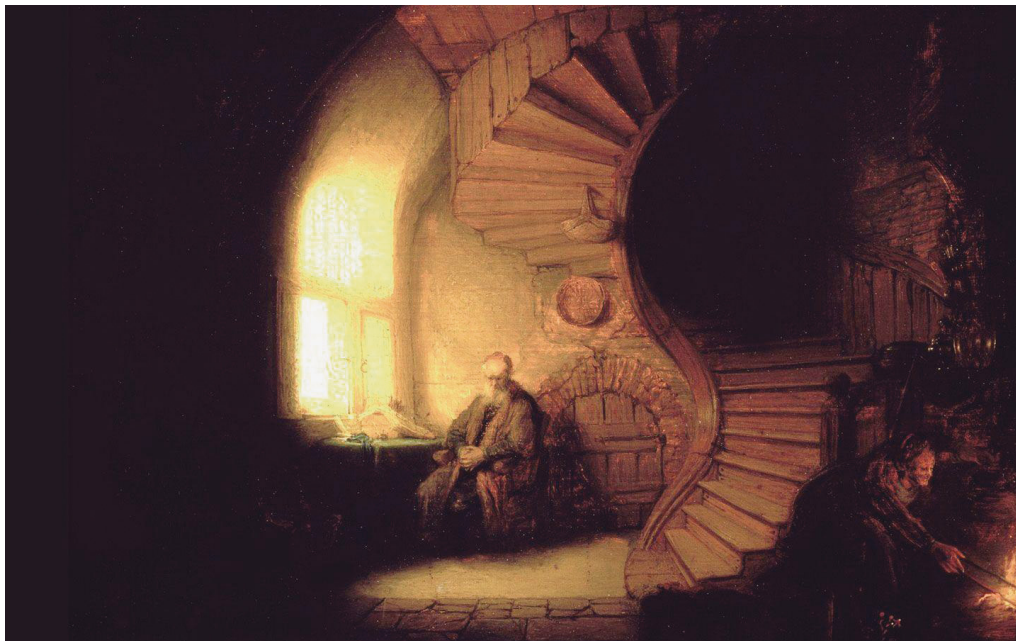
Франс ван Мирис Старший сначала учился у художника по стеклу Абрахама Туренвлита, а затем у Геррита Доу. В дальнейшем он брал уроки у лейденского портретиста Авраама ван ден Темпеля, изучая манеру «широкой живописи». Но будучи более склонным к тонкой технике письма, молодой Франс

вернулся к обучению у Доу [там же, р. 4]. В 1658 году он становится мастером гильдии художников в Лейдене.

Автопортрет — самое крупное и самое раннее произведение Франса ван Мириса (ил. 1). Оно может быть датировано периодом 1653–1655 годов, то есть молодому художнику на ней никак не более



*Ил. 2. Рембрандт. «Святой Павел в тюрьме».
1627. Доска, масло. 73×60.
Частная коллекция*



*Ил. 3. Рембрандт. «Философ в раздумье».
1632. Дерево, масло. 28×34.
Лувр, Париж, Франция*

двадцати лет. Несомненно то, что на композицию этой картины оказал влияние Геррит Доу. Томас Туоби считал, что Доу является новатором, одним из первых художников XVII века, кто изображал сцены с персонажами, вписанными в оконные рамы, порой с барельефами и свисающими драпировками или коврами [9, р. 89].

Вот и на автопортрете Франс ван Мирис изображён в арочном каменном окне, через которое мы видим фигуру художника, наполовину скрытую столом. Столешница покрыта ярким турецким ковром, на нём разместились предметы, которые любили изображать лейденские художники в натюрмортах: всевозможные зарисовки, листы и свитки бумаги, небесный глобус, подсвечники и черепа — эти предметы весьма соответствовали вкусам жителей Лейдена с его богатой историей университетской жизни и великолепным медицинским факультетом. Доу и Рембрандт несколько раз изображали художников в их собственных студиях. Колонну, свет на которую падает слева,



*Ил. 4. Г. Доу. «Молодой художник со свечой».
1653. Доска, масло. 29×23,5.
Королевские музеи изящных искусств,
Брюссель, Бельгия*

и узкую арочную дверь Рембрандт использовал лишь в нескольких композициях лейденского периода — например, «Святой Павел в тюрьме» (ил. 2), «Философ в раздумье» (ил. 3), в то время как одни и те же строительные конструкции повторяются во всех работах Доу. Скульптура на подоконнике на автопортрете Франса ван Мириса — гипсовый купидон работы Франсуа Дюкенуа Фьямминго (1594–1643), художника, которого Доу не раз изобразил в 1650-х годах. Тот же самый купидон появляется, например, на написанной в Брюсселе картине «Молодой художник со свечой» (ил. 4) [6, р. 2].

Мастера Лейденской школы скрупулёзно работали над каждой мельчайшей деталью композиции. На создание одной картины уходило немало времени. Используемые в работе над изображением дорогие пигменты (например, ультрамарин) и сложная изысканная живописная техника обусловили достаточно высокие цены на их творения. Ещё при жизни голландских мастеров их имена были известны за пределами Нидерландов, а произведения украшали дома не только лейденских меценатов, но и входили в собрания могущественных европейских монархов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М.: Искусство, 1962. 516 с.
2. Сыцзя Лю. Образы учёных в творчестве Геррита Дау // Манускрипт. 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 209–213.
3. Тарасов Ю.А. Голландский натюрморт XVII века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. 162 с.
4. Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции / Научн. редактор В. Садков. М.: ABCdesign, 2018. 256 с.
5. Naumann O. Frans van Mieris as a Draughtsman // Master Drawings. 1978. Vol. 16, No. 1, pp. 3–34.
6. Richardson E.P. A Youthful Self-Portrait of Frans van Mieris // Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit. 1939. Vol. 18, No. 4, pp. 1–4.
7. Sandrart Joachim, L'Academia Todesca della architectura, sculptura e pictura: Oder Teutsche Academie. Nuremberg: Von Sandrart, 1675–1679. Vol. 2 (1679), pp. 320–321.
8. Smith P. H. Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth Century Leiden // Isis. The University of Chicago Press. 1999. Vol. 90, No. 3. pp. 421–461. DOI: 10.1086/384411.
9. Tuohy, Thomas. Gerrit Dou // The British Art Journal. 2000. Vol. 2, No. 1, pp. 89–90.

Об авторе:

Лю Сыцзя, аспирантка Института истории,
Санкт-Петербургский государственный университет
(199034, г. Санкт-Петербург, Россия);
лектор Института искусств, Университет Шаньси
(030006, г. Тайюань, Китайская Народная Республика).
ORCID: 0000-0001-8077-8717, liusijia@mail.ru

 REFERENCES 

1. Vipper B.R. *Ocherki gollandskoy zhivopisi epokhi rastsveta (1640–1670)* [Wipper B.R. Essays on Dutch Painting of the Heyday (1640–1670)]. Moscow: Iskusstvo, 1962. 516 p.
2. Sytszya Lyu. *Obrazy uchenykh v tvorchestve Gerrita Dau* [Sijia Liu. Images of Scientists in the Work of Gerrit Dau]. *Manuscript*. 2020. Volume 13. Issue 6, pp. 209–213.
3. Tarasov Yu.A. *Gollandskiy natyurmort XVII veka* [Dutch Still Life from the 17th Century]. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2004. 162 p.
4. *Epokha Rembrandta i Vermeera. Shedevry Leydenskoy kollektzii* [The Era of Rembrandt and Vermeer. Masterpieces of the Leiden Collection]. Scientific editor V. Sadkov. Moscow: ABCdesign, 2018. 256 p.
5. Naumann O. Frans van Mieris as a Draughtsman. *Master Drawings*. 1978. Vol. 16, No. 1, pp. 3–34.
6. Richardson E.P. A Youthful Self-Portrait of Frans van Mieris. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*. 1939. Vol. 18, No. 4, pp. 1–4.
7. Sandrart, Joachim. *L'Academia Todesca della architectura, sculptura e pittura: Oder Teutsche Academie*. Nuremberg: Von Sandrart, 1675–1679. Vol. 2 (1679), pp. 320–321.
8. Smith P.H. Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth Century Leiden. *Isis*. The University of Chicago Press. 1999. Vol. 90, No. 3. pp. 421–461.
9. Tuohy, Thomas. Gerrit Dou. *The British Art Journal*. 2000. Vol. 2, No. 1, pp. 89–90.

About the author:

Liu Sijia, Postgraduate student at the Institute of History,
Saint Petersburg University
(199034, St. Petersburg, Russia);
Lecturer at the Institute of Arts, Shanxi University
(030006, Taiyuan, People's Republic of China).
ORCID: 0000-0001-8077-8717, liusijia@mail.ru



А.С. КОНДРАШОВА

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-7265-8483
anastasiya.96-77@yandex.ru

ANASTASIA S. KONDRASHOVA

*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov*
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-7265-8483
anastasiya.96-77@yandex.ru

Целесообразность, тождество и хаос в дизайне

В статье затрагиваются разные области, через которые можно рассмотреть понятие дизайна, его теоретические и практические составляющие, что представляет собой мышление дизайнера с точки зрения философии и эстетики на примере реальной творческой жизни знаменитых художественно-эстетических фигур.

Тождество, хаос, целесообразность — фигурирующие термины, тонкости которых основаны на трудах В.Ф. Сидоренко (профессора Московской текстильной академии, члена Союза художников, члена Союза дизайнеров, доктора искусствоведения, лауреата Государственной премии в области литературы и искусства). В статье раскрываются особенности эстетики целесообразности, применение данного термина в том числе и в сокращённом варианте.

Периода с 20-го по 80-е годы прошлого века достаточно для объяснения основы эстетики целесообразности, так как именно в этот временной промежуток мы наблюдаем всплеск самых ярких движений в искусстве, повлиявших на дизайн-стиль. Мир дизайна и человек проектной культуры в нём, подражание природе и отступление от неё самой — всё это, безусловно, актуально для нашего времени. В 20-х годах века нынешнего, когда многие направления в искусстве приходят в тупик, а то и к своему логическому завершению, важно вернуться на один век назад, к истокам, чтобы почерпнуть опыт предшественников в творческой сфере. Современным деятелям искусства полезно

Aesthetics of Expediency, Identity and Chaos in Design

The article touches on various areas through which the concept of design, its theoretical and practical components can be examined, what is the designer's thinking from the point of view of philosophy and aesthetics by the example of the real creative life of famous artistic and aesthetic figures.

Identity, chaos, expediency — those are the defining terms, whose subtleties are based on the scholarly works of Vladimir F. Sidorenko (Professor of the Moscow Textile Academy, member of the Artists' Union, member of the Designers' Union, Doctor of Art History, Laureate of the State Prize in Literature and Art). The article discloses the features of the aesthetics of expediency, the application of the abbreviation of this term.

The time period from the 1920 to the 1880 of the last century suffices for explaining the foundations of the aesthetics of expediency, since it is during this time period that we can observe a surge of the most striking movements in art which influenced the design style. The world of design and the people of the design culture in it, imitation of nature and retreating from it — all of this is, undoubtedly, relevant for our time. In the decade of the 2020s, when many trends in art are arriving at a dead end, and sometimes even to their logical conclusion, it is important to go one century back, to the sources, to learn from the experience of our predecessors in the artistic field. It is useful for contemporary artists to study what the contemporaries of the past years arrived at earlier in order to achieve their artistic success and remain in the history of design for all times.

изучать то, к чему современники прошлых лет шли раньше, чтобы достичь своего творческого успеха и остаться в истории дизайна на все времена.

Ключевые слова:

целесообразность, тождество, хаос, дизайн-форма, мифопластика, функционализм, супрематизм, органический пластицизм, перцепт.

Keywords:

aesthetics of expediency, identity, chaos, design form, metaphlastic, functionalism, Suprematism, organic plasticism, percept.

Для цитирования/For citation:

Кондрашова А.С. Целесообразность, тождество и хаос в дизайне // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 48–58. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.048-058.

В дизайне как таковом есть свои уникальные подходы к пониманию красоты и полезности для человечества. Дизайн двигает эстетические взгляды поколений, словно эволюция, но в рамках своего микромира, который располагается за каждой дверью жилого помещения. Дизайн, как некое подобие губки, вбирает в себя опыт различных областей, варьируясь от одной к другой, когда даже одна картина смелого художника может дать толчок к появлению новых веяний в архитектуре, интерьере и прочем, вплоть до бытовых вещей.

Не только одним прикладным искусством богат дизайн. Философские течения актуальны не меньше, чем живописные картины, так как они погружают в самую суть, добираясь до самого корня актуальности дизайна для человека. Притом что создатель того или иного направления в дизайне — это не единичная точка, как можно подумать. Двигает и развивает ту или иную моду в мире дизайна как раз таки потребитель. Чем выше спрос, тем быстрее даётся толчок к эволюции отрасли. Многие проектные решения, придуманные в прошлом веке, актуальны и по сегодняшний день.

В.Ф. Сидоренко смотрит на вопросы дизайна с самых разнообразных его сторон, давая нам как можно более ясно

представить себе значимость данной деятельности, осознать весь этот процесс представления и планирования создания объектов таким, какой он есть на самом деле, на примере философии, психологии, прикладного творчества, истории и т. д. [7].

Затрагивая философские аспекты, нужно подчеркнуть, что человеческий дух, как говорил С.Н. Булгаков, хоть и не есть Троица, представляет собой образ триединства, восходящего к Первообразу [2]. П. Флоренский осмыслил метафизику триединства ипостасей человеческого духа (самосознания) в своей символической «троице», используя местоименные формы «я», «ты», «он» и считая, что «Я» — есть ядро человеческого духа и что именно с «Я» начинается самосознание [3; 9].

Эстетика проектного творчества воспроизводит эту символическую троицу, соответственно, в трёх эстетиках («неслиянных и нераздельных»). Она же эстетика тождества (принцип «я»), различия (принцип «ты»), завершения (принцип «он»). Развивая далее это положение эстетики тождества, Ницше открывает таинственный внутренний процесс взаимодействия дионисийского и аполлонического начал в понятии «Я» художника [6, с. 201–202]. Но что значат данные понятия, пришедшие из обла-

сти мифологии, для дизайнера? В греческом пантеоне боги Аполлон и Дионис являются противоположными символическими фигурами. Если первый представляет собой «полное чувство меры, самоограничение, свободу от диких порывов, мудрый покой бога-творца образов», то второй — это избыток, нарушение всяких норм и рамок, безмерное, взрывчатое буйство. Благодаря эстетическому рефлексированию целосообразности творческого акта, оба полюса, таких противоположных, сходятся в понятие «Я». А между этими полюсами творится мир как истина. В этом «мире» создаются новые идеи для воплощения их в реальность, для воспитания эстетических взглядов человечества.

Эстетика проектного творчества, её истина как понятие — это утвердительная категория эстетики тождества, синоним высшей метафизической целесообразности бытия в проектном зале.

Что касается эстетики тождества, человек проектной культуры заново переживает опыт канонических культур. Говоря словами Р. Гвардини, «в человеке и его жизни вновь собрана вся Вселенная, чтобы развернуть новый порядок...» [4, с. 130].

В 1970-х годах работа основной массы дизайнеров Советского Союза в большинстве случаев представляла собой проектирование в рамках отраслевых конструкторских бюро. Деятельность в этой сфере, как правило, навевала на творческих сотрудников невероятную скуку: тогда мало что внедрялось, и получить одобрение на реализацию проекта было также нелегко. Всё это превращало дизайнера, который изначально стремился к свободе и выражению своих мыслеформ в реально осязаемых проектных образах, в простого служащего, по сути, ремесленника, выполняющего однообразную и рутинную работу в строгих рамках поставленных задач. В этой напряжённой ситуации и невозможности дизайнеру как творцу нового

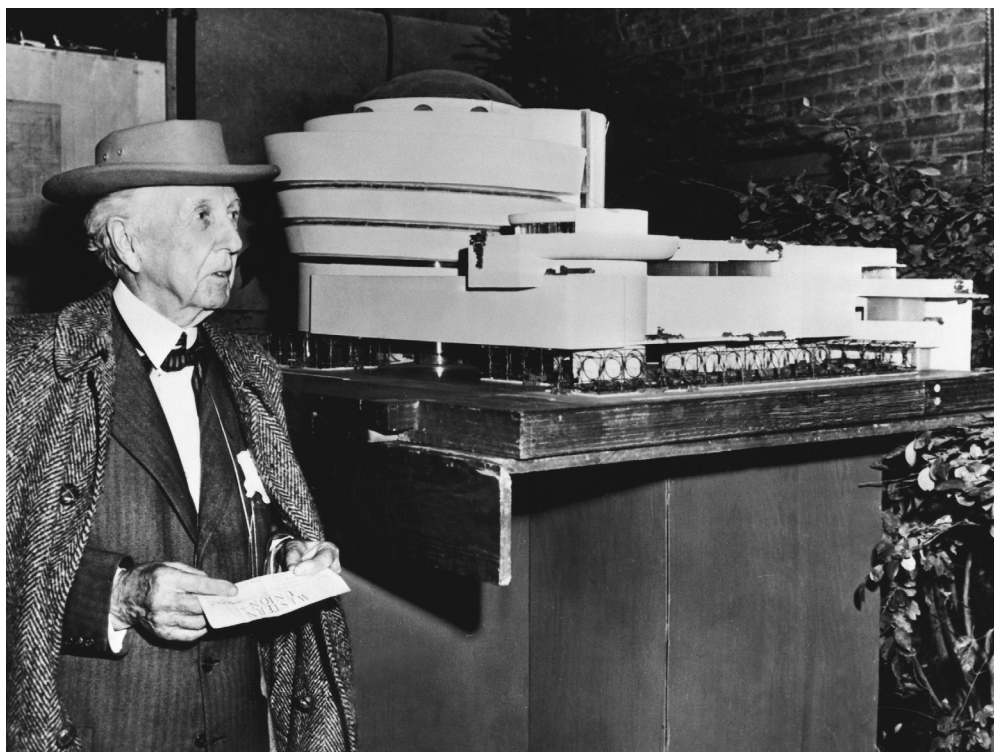


*Ил. 1. Временная картонная мебель
Александра Ермолаева,
разработанная для ВНИИТЭ. 1975 год
[фото из открытых источников]*

самовыражаться в полной мере произошёл своеобразный протест, который дал жизнь движению к созданию бумажных макетов («Бумажное проектирование», «Бумажная архитектура», «Бумажный дизайн»), которое особенно ярко проявилось в архитектуре и промышленном дизайне (ил. 1). Лидеры «Бумажной архитектуры» (начало 1980-х) завоевали целый ряд наград на концептуальных международных конкурсах. Как и в 20-е годы прошлого века, талантливые архитекторы, не имевшие возможности реализовать себя на практике, вынуждены были уйти в концептуальное проектирование.

Впечатляющие страницы осмысления метакультурного кода, лежащего в основе «истинной» функциональной дизайн-формы, вписали в историю проектного творчества выдающиеся мастера — пионеры мирового дизайна У. Моррис, П. Беренс, В. Гропиус, А. Родченко. Но, пожалуй, самой важной фигурой можно назвать Фрэнка Ллойда Райта.

Ф.Л. Райт, американский архитектор и дизайнер, всем своим творчеством утверждал формулу «истинного» дизайна, сводившуюся к нескольким простым и здравым тезисам: честный взгляд на



Ил. 2. Фрэнк Ллойд Райт представляет макет своего проекта музея Соломона Готтенхейма. Нью-Йорк, октябрь 1953 года [фото: Associated Press]

вещи, правда жизни, простота, естественность, искренность, чистота (ил. 2).

Органический функционализм Райта программно сближался с эстетическими принципами традиционной японской культуры. Этот взгляд обусловлен взаимопроницаемостью инь — ян, которые присутствуют друг в друге: субъект не отделяется от объекта, человек — от мира. Влияние японской мифопластики на сложение органического функционализма Райта в начале XX века повторилось в конце XX столетия в программном «антифункционализме» Э. Соттсасса, в его обращении к «ритуалам восточных культур», в стремлении следовать дзэнскому искусству «видеть и слышать», подчиняясь тому, что идёт изнутри «Я».

«Недостижимое совершенство» целесообразности (она же эстетика целесообразности) проектного творчества разных форм природы было осмыслено ещё в органической эстетике Гёте, на це-

лое столетие предвосхитившего пластический функционализм Фрэнка Ллойда Райта. Природа, писал Гёте, — «первая и единственная художница, из простейшего материала — величайшие контрасты; без тени напряжения — недостижимое совершенство; ясная определённая черта, всегда окутанная неким смягчающим покровом» (цит по: [8, с. 31]).

Функционализм Райта, отражённый в зеркале японской эстетики тождества, умело ориентируется в области философии природоподобия, вследствие чего обрёл качество «органического пластицизма». Данный термин вбирает в себя такие понятия, как «пластичность», «органичность», «выращивание». В эстетике тождества это формообразующая парадигма природы, противопоставленная парадигме культуры. Естественное, живое выступает здесь как альтернатива искусственному, мёртвому: «скомпонованному», «сконструированному». Используя в сво-



*Ил. 3. Фрэнк Ллойд Райт. «Дом над водопадом».
1936–1939. Пенсильвания, США
[фото из открытых источников]*

их довольно масштабных по значимости проектах философский подход японской культуры инь — ян, Райт больше всего стремился к максимально правильности и отсутствию хаотичных, непредсказуемых моментов. Отсюда — впечатление искрящейся чистоты и при этом невероятная гармония человеческой души с природой (ил. 3).

Деятельность Райта можно описать термином «перцепт». Это понятие подразумевает прямой контакт с реальностью, доверие естественным побуждениям души — чувствам, интуиции; это та самая единственная способность, на которую может опереться человеческое «Я» в ситуациях системного кризиса культурной парадигмы [8, с. 33]. Именно отсюда появляется обновлённый «перцептивный» дизайн, который существует в нашем настоящем и для настоящего.

Г. Курьерова считает, что обновление возможно, «лишь отталкиваясь от телес-

ности», поскольку корни всех обновлений в истории — в телесности. «В тот день, когда эти корни высохнут и по ним перестанут поступать жизненные соки, перестанут существовать и архитектура, и искусство, и даже философия, во всяком случае как свидетельство человеческого бытия» (цит. по: [там же]). Здесь отношение дизайнера к жизни да и к самому себе сродни отношению первобытного человека к природе и окружающей среде: любопытство, желание быть первооткрывателем, но при всём этом — страх перед неизвестным и мистицизм, когда восприятие мира основывается на эмоциях, интуиции и иррационализме.

На рубеже второго и третьего тысячелетий итальянский архитектор, теоретик-урбанист и один из основателей *Domus Academy* (1983) Андреа Бранци, которого считают идеологом радикального дизайна, назвал наших современников примитивами, а то и первобытны-



*Ил. 4. А. Бранци. Модель проекта общественного паркинга.
1971 год [фото из открытых источников]*

ми людьми. Его стремления к новизне, борьба с «хорошим дизайном» являлись настоящим протестом для привычных проектных решений, отсюда мы имеем синоним его деятельности — антидизайн (ил. 4). Представители данного направления называли себя «сумасшедшими архитекторами», где под понятием сумасшествия понималась черта гениальности первооткрывателей.

Эту парную парадигму в противоположности аполлонического и дионисийского начал на рубеже XIX–XX веков сформулировал Ф. Ницше. «При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисическое подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении. Там, где дионисические силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошёл к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши» [7, с. 157].

Что же на самом деле доминирует в принципе творчества — эстетика созидания или же эстетика разрушения? И как правильно трактовать целесоэстетику: это её целесообразность поглощается хаосом или же хаос включается в эту самую целесообразность?

Целесообразность — это соответствие образа вещи метафизической цели творения, открывающейся в тождестве «Я» и мира. Нельзя рассуждать о целесоэстетике, не дав чёткого определения, что есть целесообразность. Целесообразность — это природосообразность и жизнесообразность, ей присущ реализм с его правдой, истиной, естественностью и органичностью. Сюда же, к понятию целесообразности как таковой, относится функционализм, тогда как принцип красоты является исходной аксиомой эстетики тождества. Рассматривая «органический дизайн», нужно иметь в виду его принципы: «вращивание» произведения из условной среды (от задумки — к результату, от наброска и эскиза — к готовому произведению); принципы «изнутри наружу» и «форма следует за функцией». Упрощая примеры целесообразности органического дизайна, можно сравнить их с «проектной деятельностью» самой природы, которая

для реализации полевого цветка использует естественный отбор, основанный на отбраковке ряда воплощённых «эскизов», словно дизайнерских макетов, по принципу его (цветка) функциональности и внешнего вида.

Эстетика целесообразности избегает изъясняться словами «стиль», «искусство», «красота», «композиция», «художественность», вытесняя и замещая их предметными символами или метафорами реальных качеств целесообразной формы.

На протяжении истории примерами целесообразной формы выступали самые разные объекты. В первую очередь это то, что взято непосредственно от природы: устройство и функционирование живых организмов, вплоть до космоса и его тел. Затем в качестве таких примеров стали выступать объекты, созданные человеком, — это машины, математические формулы, конструирование жилища и бытовых предметов. Так, символом модернизма стала машина. В «Ежегоднике Веркбунда» за 1925 год об этом говорится следующее: «В красоте целесооб-

разной формы художник современности увидел самый сильный и самый жизненный символ эпохи. Машина принесла с собой новые формы, выражающие идею целесообразности. И художник увидел себя вплотную вынужденным творить для машины, то есть в её технических формах» (цит. по: [1, с. 44]).

Именно на этой волне появляется супрематизм Казимира Малевича. Когда Райт был приверженцем гармонии человека с природой, концепция Малевича содержала в себе оба протестных мотива — контркультурный и антицивилизованный. Эти два «протеста» интегрируются на мотиве природы, но при всём том нет ничего более противоположного природе, чем искусственно сконструированный язык супрематизма, и нет ничего более близкого машине, чем мир абстрактных супрематических форм, моделирующих машиноподобного человека и окружающее его пространство (ил. 5). Машиноподобный человек — это новый глоток воздуха в мире дизайна, который появился благодаря урбанизации в XX веке.



Ил. 5. К. Малевич. «Девушки в поле».

1932. Холст, масло. 106×125.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия

Казимир Малевич — главный архитектор и революционер, идеолог и философ — создавал живописные полотна, в чём-то опережающие время (и свою эпоху в целом), по отношению к которым многие несведущие умы предпринимали прямые попытки обозначить его творения нелестной и необоснованной критикой, исходящей из фундамента поклонения образцам классического направления в искусстве. Его работы — прорыв в развитии совершенно новых дизайнерских идеалов после всем понятного модерна как прямого источника вдохновения. Супрематизм отразился в последующем и на истории одной из важных областей эстетики для мира дизайна и дизайнера в нём. Дерзкие статичные с внутренней динамикой работы, словно созданные какой-то специально обученной машиной, но без участия человека, навсегда вошли в историю искусств, где тема Казимира Малевича поднимается повсеместно.

Райт и Малевич, как две противоположные во взглядах личности, интересны для изучения в конкретном направлении. На примере данных фундаментальных фигур есть возможность прочувствовать индивидуальную трактовку понятия целесообразности в дизайне, несмотря на то, что Райт является приверженцем гармонии, истинного единения природы и человека, а Малевич — это настоящий хаос, такой новый и бурный, перечаший философским взглядам Райта, словно человек может обойтись одними лишь машинами и динамикой, созданной резкими и грубыми линиями. Не имеет особой важности тот факт, что до них были переходные течения и «первооткрыватели» — самое главное, что имеются конкретные примеры для более углублённого анализа целесообразной эстетики.

Так что же это — стремление подражанию природе или же необходимость творить для машины? И то, и другое — два полюса одного целого.

Спонтанно и рефлексивно дизайнер обязан вести художественное пространство проекта, делая упор на ту самую рефлектирующую целесообразность, удерживая это как эстетическую идеальность. Тогда как красота, подобно источнику света, остаётся за некими скобками — здесь проявляется видимая реальность.

Отличие художника-профессионала от дилетанта заключается в том, что, стараясь изобразить предмет реалистически, художник создаёт целую структуру, включающую набор из примитивных основ: линий, цветовых пятен, контрастов и ритмов. Дилетант же, опираясь лишь на внешнюю составляющую процесса, предполагает, что творит саму реальность через то, что изображает.

В начале XX века многие передовые архитекторы и художники декоративно-прикладного искусства ощущали потребность конвергенции передовых методов индустриального строительства, традиционного изобразительного искусства и художественных ремёсел. В это время появилась Высшая школа строительства и художественного конструирования, или Staatliches Bauhaus (нем. Bauhaus — дословно «строить»).

В короткие сроки «Баухауз» стал не только архитектурной и художественно-промышленной школой, но и творческой лабораторией, идейным центром движения европейского функционализма и новой концепции *единения всех видов искусства* (Gesamtkunstwerk) в целостном процессе *формообразования* (Gestaltung), объединяющем конструктивные, изобразительные, психологические и социально-философские аспекты. Фундаментальная Высшая школа строительства и художественного конструирования, оставившая самый значительный след в истории дизайна, за время своего существования претерпела самые разные по значимости события. Новый её директор Ганнес Майер, сменивший на этом посту одного из основателей и первого директора школы Вальтера Гропиуса,



*Ил. 6. Строящийся по проекту Ганнеса Майера
Биробиджан. 1933 год
[фото из открытых источников]*

в корне изменил программу «Баухауза», включив в неё основные предметы, какие нынче преподаются в большинстве современных вузов не только в Германии, но и в мире в целом. Изучение психологии, биологии, экономики, социологии, математики, градостроительства и политологии позволяло дизайнеру размышлять на тему своей специальности многогранно, подходя к процессу в том числе и с теоретической стороны. Внёсший огромный вклад в образовательную сферу Ганнес Майер придерживался несвойственных для его страны коммунистических взглядов и планировал вести активную дизайнерскую деятельность на территории СССР, но в истории он остался больше как известный теоретик. Манифест «Баухауза», основанный на модернизме, был выдвинут Мейером в 1927 году вслед за написанием им эссе «Новый мир». Это было не единственное сочинение Майера, существуют и более значительные его труды — например, книга «Строить». Из практических задач градостроительства, частично реализованных Майером на территории СССР, в первую очередь следует назвать Биро-

биджан — столицу Еврейской автономной республики (ил. 6). Городской стиль можно было охарактеризовать как повторяющиеся простые элементы и вынесенные за пределы основных объёмов широкие остеклённые пространства, подразумевающие утилитарность, а также обилие солнечного света и общих зон.

Ганнес Майер своим модернистским манифестом провозглашал: «Мы признаём в каждой жизненно правдивой вещи организующую форму бытия», «Каждая вещь, если она правильно выполнена, есть отражение современного общества», «Индивидуальная форма, масса здания, естественный цвет материала, текстура поверхности теперь возникают автоматически, и эта функциональная концепция здания во всех аспектах ведёт нас к чистой конструкции. Чистая конструкция — характерная черта нового мира форм. Конструктивная форма не может быть специфичной для какой-то страны, она космополитична и выражает интернациональную философию здания. Интернациональность — прерогатива нашего времени». Эти высказывания Майера дают право утверждать,



что руководимая им Высшая школа строительства «Баухауз» представляет собой не только художественное, но и социальное явление [5, с. 71–73].

Подводя итоги, следует добавить, что целесоэстетика — это ведущее направление художественного процесса как такового конца XIX — первой трети XX столетия. Функционализм, конструк-

тивизм, технологизм, производственное искусство, педагогические и проектные концепции «Баухауза» (как, впрочем, и ВХУТЕМАСа) являются истинным, эталонным примером эстетики целесообразности, без смешиваний художественных и утилитарных целесообразностей, что нередко затрудняет понимание данного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи: очерки новейшей художественной промышленности. М.: Изогиз, 1932. 170 с.
2. Булгаков С. Философский смысл троичности // Вопросы философии, 1989. № 12. С. 90–96.
3. Витушко М.В. Понимание «Триединства» в философии П.А. Флоренского // Новые идеи в философии: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2017 г.). М.: Издательский дом «Буки-Веди», 2017. 48 с.
4. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
5. Михайлов С.М. От абстрактного к конкретному, от конкретного к абстрактному. Проблемы дизайна — 5. Сб. статей. Сост. В.Р. Аронов. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; Артпроект. 2009. С. 70–77.
6. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Рипол Классик, 1997. Т. 1. С. 201–202.
7. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / ВНИИ техн. эстет. Гос. ком. СССР по науке и тех. М., 1990. 32 с.
8. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. Тождество, целесообразность и хаос // Проблемы дизайна – 5: Сб. статей / НИИ теории и истории изобр. искусств Рос. акад. художеств. Сост. В.Р. Аронов. М., 2009. С. 26–49.
9. Флоренский П. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи. М., 1914. 490 с.

Об авторе:

Кондрашова Анастасия Сергеевна, магистрант кафедры рисунка и дизайна, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-7265-8483, anastasiya.96-77@yandex.ru

REFERENCES

1. Arkin D.E. *Iskusstvo bytovoy veshchi: ocherki noveyshey khudozhestvennoy promyshlennosti* [The Art of Household Items: Sketches of the Latest Art Industry]. Moscow: Izogiz, 1932. 170 p.
2. Bulgakov S. *Filosofskiy smysl troichnosti* [The Philosophical Meaning of the Trinitarian Principle]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 1989. No. 12, pp. 90–96.
3. Vitushko M.V. *Ponimanie "Triedinstva" v filosofii P.A. Florenskogo* [Understanding of "Triunity" in the Philosophy of Pavel A. Florensky]. *Novye idei v filosofii: materialy III Mezhdunar. nauch. konf. (g. Moskva, iyun' 2017 g.)* [New Ideas in Philosophy: Materials of the 3rd International Scholarly Conference (Moscow, June 2017)]. Moscow: Buki-Vedi, 2017. 48 p.

4. Gvardini R. Konets novogo vremeni [Guardini R. The End of Modern Times]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 1990. No. 4, pp. 127–163.
5. Mikhaylov S.M. Ot abstraktnogo k konkretnomu, ot konkretnogo k abstraktnomu [From the Abstract to the Concrete, from the Concrete to the Abstract]. *Problemy dizayna: sb. statey. Vyp. 5* [Issues of Design: Compilation of Articles. Issue 5]. Rossiyskaya akademiya khudozhestv, Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv [Russian Academy of the Arts, Research Institute of Theory and History of the Fine Arts]. Sost. V.R. Aronov [Compiled by V.R. Aronov]. Moscow: Artproekt, 2009, pp. 70–77.
6. Nitshe F. *Sochineniya: v 2 t.* [Nietzsche F. Works: in 2 volumes]. T. 1 [Vol. 1]. Moscow: Ripol Classic, 1997, pp. 201–202.
7. Sidorenko V.F. Genezis proektnoy kul'tury i estetika dizaynerskogo tvorchestva [The Genesis of Design Culture and the Aesthetics of Design Creativity]. *Avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Vserossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut tekhnicheskoy estetiki Gosudarstvennogo komiteta SSSR po nauke i tekhnike [All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics of the USSR State Committee for Science and Technology]. Moscow, 1990. 32 p.
8. Sidorenko V.F. Estetika proektnogo tvorchestva. Tozhdestvo, tselesoobraznost' i khaos [The Aesthetics of Design Creativity. Identity, Expediency and Chaos]. *Problemy dizayna: sb. statey. Vyp. 5* [Issues of Design: Compilation of Articles. Issue 5]. Rossiyskaya akademiya khudozhestv, Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv [Russian Academy of the Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts]. Sost. V.R. Aronov [Compiled by V.R. Aronov]. Moscow: Artproekt, 2009, pp. 26–49.
9. Florenskiy P. *Stolp i utverzhdenie istiny: opyt pravoslavnoy teoditsei* [The Pillar and Confirmation of Truth: Experience of Orthodox Theodicy]. Moscow, 1914. 490 p.

About the author:

Anastasia S. Kondrashova, Undergraduate student,
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
(450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0001-7265-8483, anastasiya.96-77@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.031, 792.97
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.059-074

С.П. ШЛЫКОВА

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-7051-5881
shlykovasv19@mail.ru*

SVETLANA S. SHLYKOVA

*Saratov State L.V. Sobinov
Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-7051-5881
shlykovasv19@mail.ru*

Генезис архетипа трикстера в русской литературе

Статья посвящена выявлению генезиса архетипа трикстера в русской литературе. На материале фольклорных и литературных произведений XVII — начала XX века рассматривается антигерой, истоки антиповедения которого прослеживаются в шутовстве и скоморошестве. Антиповедение в русской культуре символизирует неотрефлексированный в народной среде бунт против навязанных властями предрешенных норм поведения и упорядоченности жизни.

Архетип трикстера, имеющий давние традиции в мировой культуре, персонифицировался на Руси в скомороха, затем в шута Фарноса, во многом перенявшего традиции скоморошества. В народе Петруха Фарнос стал одним из любимых шутовских героев, получив особую популярность благодаря лубочным картинкам XVIII столетия. В XIX веке образ Фарноса трансформировался в Петрушку, кукольного персонажа театрализованного жанра. Незамысловатые сатирические сюжеты с его участием легли в основу так называемого театра Петрушки, который, несмотря на устойчивый сюжет, носил импровизационно-игровой характер, принадлежа к числу «палочных» комедий. В конце XIX века образ Петрушки был настолько популярен, что вышел из устной народной среды и прижился в литературных произведениях. В начале XX века образ Петрушки-трикстера стал источником многочисленных интерпретаций модернистской литературы.

Genesis of the Archetype of the Trickster in Russian Literature

The article is devoted to demonstrating the genesis of the archetype of the trickster in Russian literature. The antihero, the sources of whose anti-behavior are traced in harlequinade and skomorokh buffoonery, is examined on the material of folklore and literary works from the 18th to the early 20th century. Anti-behavior in Russian culture symbolizes a rebellion unreflexed in the folk environment against the norms of behavior and orderliness of life imposed by those in power.

The archetype of the trickster, which has longtime traditions in world culture, was personified in Russia as the skomorokh, then the jester Farnos, who in many ways adopted the skomorokh traditions. Among the populace Petrukha Fornos became one of the favorite comic jester heroes, having acquired special popularity as the result of crude color woodcuts from the 18th century. In the 19th century the image of Farnos was transformed into Petrushka, a puppet character of the theatricalized genre. With his assistance the simplistic satirical subjects lay at the foundation of the so-called Petrushka theater which, despite the unaltered plot, bore an improvisational-play character, pertaining to a number of “baculine” comedies, in the 19th century the image of Petrushka was so popular, that it surpassed the oral folk tradition and found its place in literary compositions. In the early 20th century the image of Petrushka the trickster became the source for numerous interpretations in modernist literature.

Ключевые слова:

трикстер, шут, Петруха Фарнос, скоморошество, антиповедение, антисмысл, культурный герой, антигерой, театр Петрушки

Keywords:

trickster, jester, Petrukha Farnos, skomorokh buffoonery, anti-behavior, anti-sense, cultural hero, antihero, theater of Petrushka

Для цитирования/For citation:

Шлыкova С.П. Генезис архетипа трикстера в русской литературе // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 59–74. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.059-074.

Архетип трикстера в русской культуре зародился в эпоху Барокко, которое пришло в Россию примерно в то же время, что и на Запад, в XVII веке. Но если в западноевропейском искусстве новый стиль утвердился одновременно во всех сферах, то в России барочной сначала стала литература, а уже в XVIII веке черты этого стиля приобрели архитектурные формы, декоративно-орнаментальное убранство интерьеров и т. д. Такого уровня секуляризации, как на Западе, в России, конечно, не было, но процесс обмирщения затронул и русскую культуру, и прежде всего литературное творчество.

Русское барокко в литературе, как принято считать, формировалось под воздействием западной и, прежде всего, польской культуры, переняв в результате этого влияния такие барочные черты, как витиеватость сюжета, повышенная динамика, контрасты, нагромождение метафор, усложнённая структура языка, перегруженность деталями, аллегоризм.

Характерная для барочного стиля эклектика соединила в словесном творчестве сатиру и мистику, пародию и утопию, лирику и проповедь. Ко второй половине XVII века стилевое оформление литературного барокко в России завершилось. И одной из составляющих стиля стала пародийная, сатирическая поэтика произведений, в которых сюжет причудливо извивается, рождая эффект «обманутого ожидания», характерного

для барочной эстетики в целом, в литературе же приобретшего своё законченное выражение.

Это и многочисленные лубки — графические листы с изображениями и поясняющими их текстами, героями которых стали персонажи переложений европейских и восточных романов: Еруслан Лазаревич, Бова, Полкан, Гвидон и Салтан. Большим спросом пользовались в XVII веке и анекдоты — жарты, как называли их в России, сатирические повести о Ерше Ершовиче, о Горе-Злосчастье, о бражнике, Шемякином суде, о Фроле Скабееве, Карпе Сутулове, пародии на литургические жанры — «Служба кабаку», «Стих о житии патриарших певчих». В «Лечебнике на иноземцев» высмеивались заезжие доктора. И уже совсем балаганский характер носит «Повесть о Фоме и Ерёме», герои которой стали персонажами раёшника — народного кукольного театра.

Это и целый культурный пласт, объединённый словом «скоморошество», которое к концу XVII века под давлением церкви и властей прекращает своё существование. На смену скоморохам приходит образ шута — совершенно барочная фигура, в которой объединились народная смеховая культура Средневековья и пародийные трагедии нового времени. Эстетика травестирования принадлежит барочному антимиру, «перевёрнутому» сознанию человека нового мира, универсум которого, обмирщаясь, впитывая

светскую культуру, разделился на мир реальный, организованный — и противостоящий ему неустойчивый, зыбкий, неблагоприятный мир антикультуры (ещё раз вспомним бинарную оппозицию из «Гамлета»: человек это «венец всего сущего» и «квинтэссенция праха»).

Народная смеховая культура, широко развитая в Средневековье, не имела большого значения в Возрождение («Корабль дураков» (1494) Себастьяна Бранта, «Похвала Глупости» (1509) Эразма Роттердамского и даже «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533) Франсуа Рабле — относятся скорее к жанру дидактических сатир) и нашла своё выражение в новое время в стилистике барокко.

Средневековая смеховая культура, раблезианская сатира Возрождения вылились в Барокко в шутовство, со свойственными ему раскованностью творческого воображения, широким использованием изобразительных метафор и гипербол постулирующее абсурд как альтернативу смыслу и создающее собственный антисмысл и антимир. Если мир смысла характеризуется приличием, святостью, нормированностью поведения, то его антипод — богохульством, бесстыдством, бесцеремонностью; антигерой этого антимира — шут — дестабилизирует, деконструирует мир нормированности, стабильности, замещая потерю антропоцентристского идеала гармонии антиидеалом хаоса. Акцентируя мир нереальный, несуществующий, шут маркирует «кромешный» мир с перевёрнутыми нормальными отношениями между людьми, выворачивая наизнанку «духовно-вечное» при помощи обценной лексики и антиповедения.

Таким образом, маркируем шутовство как антропологический вызов барочной эпохи. Но если русское официальное искусство, и прежде всего архитектура, переняло внешнюю сторону Барокко — пышность и величие, грандиозность, перегруженность декоративными мотивами, обойдя вниманием такие черты

стиля, как внутренняя неуравновешенность, напряжённость, аффектация и интенсивность чувств, то низовая культура по-своему восполнила этот пробел, создав антигероя, антиповедение которого резко контрастировало пышности и парадности официальной культуры и стало субститутутом внутреннего разлада, душевного разлома. Антигерой, маргинал, трикстер, подпитанный секуляризованной западной культурой, выступил антитезой гуманистическим идеалам Возрождения.

Сущность комического выявлялась такими российскими учёными, как М.М. Бахтин, Д.С. Лихачёв, В.Я. Пропп, С.С. Аверинцев, в связи с изучением «антимира», противостоящего официальной культуре: «Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества» [4, с. 19–20]. В своей работе Д.С. Лихачёв отмечает, что в древнерусских пародийных произведениях вселенная делится на два мира — «мир культуры» и «мир антикультуры». В этом последнем, «кромешном», недействительном, изначальном мире и существует антигерой, создающий небылицы, чепуху, алогичность, перевёртыши. «Антимир противостоит святости — поэтому он богохулен, он противостоит богатству — поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету — поэтому он бесстыден, противостоит одеждоу и приличному — поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поёт весёлые, отнюдь не степенные песни» [там же, с. 22].

Шутовство как антиповедение в русской культуре символизирует бунт против нормы, порядка и гармонии. Этот бунт захватывал толпу на различных праздниках, гуляньях, и во главе всего действия

стоял скоморох, который противостоял норме не только внешностью, но и прежде всего словом, разрушая принятые в обществе правила речевого поведения.

С лингвистической точки зрения можно выделить приёмы и средства, которые отражают влияние Барокко на литературу: нарушение причинно-следственной связи, сравнение, рифмовка, параллелизм, оксюморон, метафора.

Вербализация скоморошьего антимира проявлялась в использовании эмоционально-насыщенной лексики, сквернословия. Стремясь ярче указать на противоречия жизни, скоморохи широко используют композиционную антитезу и оксюморон.

Скоморошество на Руси исчезает к середине XVII века, но место «глумцов» и «блазни» занимает шут Фарнос (Петруха Фарнос, Фарнос Красный Нос), герой народного лубка. Прототипом русского шута были не только скоморохи, но и итальянский Пульчинелла, французские Полишинель и Гиньоль, английский Панч, германские Гансвурст и Касперль, Пиккельхеринг, испанский Дон Кристоаль, чешский Кашпарек.

Вот как описывает образ шута дореволюционный исследователь русской смеховой культуры В.Н. Перетц: «Фарнос — самый популярный шут XVIII века... Занесённый к нам из Германии в начале XVII века шпильманами и усвоенный нашими скоморохами, он попал в число любимых народных шутов и был неоднократно изображаем на лубочных картинках» [5, с. 166–167].

Действительно, такой шутовской персонаж, как Гансвурст, принесён в Россию из Германии в начале XVII века и принят в репертуар скоморохов под именем Петрухи Фарноса. В народе Фарнос стал одним из любимых шутовских героев. Позже особую популярность он получил благодаря лубочным картинкам XVIII столетия, в которых чётко прослеживаются барочные черты — гротеск, алогизм, условность, экспрессия.

Лубок из примитивного графического жанра постепенно образует культурное пространство, в которое вошли балаган (как ярмарочное театрализованное действо с шутством и арлекинадой), балагурство торговцев-разносчиков и народный театр. Визуальный ряд, отождествимый с кинематографическим кадром, вербализируется подписью, комментирующей сюжет картинки.

От Гансвурста Фарнос усвоил также верховую езду на «виноходной» свинье, неаполитанскую остроконечную шапку, которая в свою очередь происходила от итальянского шутовского героя Пульчинеллы (ил. 1).



Ил. 1. Шут Фарнос верхом на свинье.
Лубок, ок. 1750

На другой картинке, изображающей Фарноса-музыканта, он одет в польский костюм; подпись под картинкой следующая: «Здравствуйте, почтенные господа, я приехал к вам музыкант сюда. Не дивитесь на мою рожу, что я имею у себя

не очень пригожу; а зовут меня, молодца, Петруха Фарнос, потому что у меня большой нос. На шею ношу поношенную тряпицу, а сам наигрываю в скрипку <...> держу ворону — от комаров оборону. <...> Натура моя всегда так пробавляется, в кабаке вином с бабами забавляется» [там же, с. 167–168].

Ещё один из дошедших до нас эпизодов лубочного творчества повествует о разговоре Фарноса и его жены Пигасьи с целовальником Ермаком: «Брат целовальник, не ты ли Ермак, что носишь красный валяный колпак? Отдал бы я тебе поклон, да на самом на мне колпак с хохлом. Знавал ли ты Фарноса, желал ли ты посмотреть красного моего носа? Жену мою, Пигасью, видал ли ты. Вести такие про нас слыхал ли ты? Мы собою хотя небогаты, да имеем у себя носы горбаты, и хотя кажемся непригожи, да не носим на себе рогожи, а во хмелью бываем весьма угожи. Вчерась мы здесь у тебя пребывали и все гроши свои прогуляли; тогда были пьяны и к расходу денег неупрямы. Ныне с похмелья много мы имели вздыхати, да принуждены к тебе идти винца поискати; и ты нас похмельных не моги оставити, прикажи ендовку и пива поставити, а мы впредь готовы будем хоть деньги платити или тебя жгутами молотити» [там же, с. 169–170] (ил. 2).

Репертуар с участием шута Фарноса был достаточно обширен, в рукописных сборниках того времени есть упоминания о сценках различных шутовских походов, бесед крестьянина с философом, жениха со свахой, о сцене выбора невесты и т. д.

В конце XVIII века лубочного шута Фарноса заменяет Петрушка, кукольный персонаж театрализованного жанра. Человека (скомороха, паяца при дворе, шута с лубка) заменила кукла. Не случайно в русском языке грамматический род слова «кукла» — одушевлённый, кукла, приняв на себя смеховую составляющую человеческой жизни, сохранила исчеза-



Ил. 2. Разговор Фарноса и Пигасьи с целовальником Ермаком. Лубок

ющие национальные традиции русской культуры, восходящие к язычеству.

Проследивая этимологию Петрушки, В.Н. Перетц пишет: «Петрушка образовался из слияния элементов русского народного шутовства с чертами немецкого Гансвурста-Пикельгеринга. Его прототипом был тот же Полишинель — итальянский Pulcinella, который является родоначальником всех европейских шутовских и „дурашных персон“, как именовали их у нас в XVIII веке. Но посредствующим звеном, соединяющим Pulcinella с Петрушкой, должен был быть какой-нибудь „Peter“ или что-нибудь другое в этом роде; действительно, в лубочных картинах, ведущих начало от возникновения у нас приготовления светских картин и забавных листов, мы находим „дурацкую персону“ — Петруху Фарноса» [там же, с. 166–167]. В.Н. Перетц упоминает о светском кукольном представлении на Руси, рассказанном Адамом Олеарием¹: «По весьма удачной догадке Д.А. Ровин-

ского², описанная Олеарием комедия есть ничто иное, как общеизвестный „Петрушка“, дошедший до нас, прожив два столетия, почти не изменившись; он принял на себя черты русского скомороха и в таком виде разошелся по всей России» [там же, с. 162–163]. Сравнивая русского Петрушку с его иностранными прототипами, В.Н. Перетц замечает: «Если теперь мы попробуем сравнить его с отдаленным его предком — Pulcinella и его вариациями, то найдем, что, перейдя на русскую почву, „Петрушка“ окончательно опростонародился и стал далеко не таким остроумным и едким юмористом, каковы были, например, французский Полишинель и английский Панч. Он не играет у нас ни роли политического судьи, ни литературного критика: это ему не под силу, да он и не мечтает выступить у нас в тех ролях, какие он играл и играет в Западной Европе.

Полишинель в своей многовековой исторической жизни много раз менял окраску; при всем своём космополитизме, он верно отражал культурный уровень того народа, в котором являлся: в Испании — хвастливый и гордый предками гидальго, в Италии — неумолимый шутник и певец, во Франции — пародист, борющийся во имя здравого смысла с нелепыми и отживающими явлениями общественной жизни, в Германии — грубое олицетворение обжорства и пиволюбия мещан, наконец, в России Полишинель явился весёлым балагуром-говоруном, не жалеющим крепкого словца для потехи толпы. Он у нас, как и в Германии, не дорос до исполнения роли общественного мнения: вероятно, потому, что в той среде, в которой он вращался, нет ещё и представления об этой роли... Сравнительно с богатым репертуаром западноевропейского кукольного театра, наш Петрушка слишком беден, убог; он — замирающий отзвук той волны, которая, зародившись в далекой Италии, прошла всю Европу и докатилась до нас, чтобы, переродившись, замереть после крат-

ковременного существования» [там же, с. 173].

Такая нелестная характеристика не совсем верна: русский петрушечный театр преследовал иные цели и ориентирован был не на искушённого западноевропейского зрителя, а на русского простолюдина. Наивный, грубоватый, экспрессивный, откровенный и фамильярный мир лубочной картинки по-своему отражал народную жизнь.

Итак, театр Петрушки появился из образа Петрухи Фарноса, одновременно переняв у скоморохов такие приёмы, как рифмирование слов, драки и перебранки между персонажами. Кроме того, следует отметить и родство петрушечного театра с русскими «перечневыми интермедиями», то есть такими шуточными пьесами, в которых указаны лишь лица и программа разговора, сам же разговор импровизировался «дурацкими персонами» — Вавилой, Ерёмой, Парамошкой и другими шутами. Театр Петрушки, несмотря на устойчивый сюжет, также носил импровизационно-игровой характер, принадлежа к числу так называемых «палочных» комедий. Палка в старой европейской комедии — лучшее средство вызвать смех толпы; сцены, где актеры дерутся, где один бьёт другого, обычны и в западноевропейских, и в польских, и в малорусских интермедиях.

Кукольные представления продолжали линию народной смеховой культуры, антигерой которой стремился организовать беспорядок, внести хаос и сумятицу, дестабилизируя тем самым мир равновесия, размеренного течения жизни.

В конце XVIII века Петрушку уважительно величают не иначе как Пётр Иванович Самоваров, а в XIX веке он известен и как Пётр Иванович Уксусов.

Петрушка, как и шут Фарнос, — образ деклассированного бродяги, представитель мира иного, перевёрнутого, его социальное остранение, антиповедение также направлено на деструкцию порядка, стабильности, необходимости

общественного подчинения правилам и нормам. Квинтэссенция театра Петрушки — нарушение запрета, насмешка над порядком, что приводит к противоречию и стычкам с представителями этого порядка — властью, привилегированными лицами, теми, кто удерживает иерархию культурной смысловой конструкции. Эта игра в разрушение, являясь временной, неподлинной борьбой антигероя с сакральными (как церковными, так и светскими) ценностями, создаёт ситуацию культурологической бинарности. Высшая смысловая сфера социума в петрушечном театре сосуществует с хаосом и предстаёт в комическом, смеховом модусе антисмысла только в хронотопе представления, в котором антигерой антимира торжествует. Погибая в конце представления от собаки как представителя ада или вовсе от рук чёрта, Петрушка вновь оживает на следующем представлении, аллегорично отсылая к образу умирающего и воскресающего языческого божества.

Сюжет петрушечной комедии состоял из цепочки интермедий, основанных на мотиве встречи Петрушки с разными персонажами. Последовательность хода основных сценок была закреплена традицией, но не исключалась вариативность и импровизационность представлений.

Основные сценки-просодии петрушечной комедии были следующими:

- выход-представление главного персонажа;
- показ невесты;
- покупка лошади у цыгана;
- «болезнь» и лечение у доктора;
- солдатская муштра;
- встреча с чёртом;
- смерть.

Сценки были связаны между собой, но допускались их перестановки, замены на другие эпизоды — например, служба у барина, состязание с арапом в пении и игре на скрипке, обучение Петрушки солдатской службе, допрос Петрушки городовым.

К XIX веку комедия Петрушки прошла этапы становления, в результате которого сформировалась сюжетная база кукольного действия: Петрушка решает жениться, обзавестись хозяйством, а потому первым делом покупает у цыгана лошадь. Упав с лошади, он обращается к лекарю-шарлатану, не стерпев обмана, убивает его дубинкой и хоронит. Используя принципы импровизированной игры, кукольники травестили протосюжеты народных языческих культов, обрядов, игр: «хождение с кобылкой», «сватовство», «шутовское лечение», «пародийные похороны», поэтому персонажи театра Петрушки во многом схожи с персонажами языческих ряжений.

Петрушка — так же, как и его «братья» Пульчинелла, Полишинель, Панч, — родился в театре масочной условности, в искусстве, где господствовало наивно-метафорическое мышление, в царстве балаганного гротеска, грубоватой народной репризы. Комический эффект эпизодов, в которых участвовал персонаж, достигался приёмами, характерными для народной смеховой культуры: драки, избиение, непристойности, мнимая глухота партнёра, смешные движения и жесты, передразнивания, весёлые похороны.

Первая сцена — представление Петрушки: «Здравствуйте, господа! Я пришёл сюда из Гостиного двора наниматься в повара — рябчиков жарить, по карманам шарить!» Иногда первая сцена была с супругой, которая носила имя то Маланьи Пелагеевны, то Пелагеи или Пигасьи Николаевны, то Акулины Ивановны. Он выплясывает с ней русскую, а потом прогоняет её.

Затем появляются другие персонажи, с которыми происходят перепалки и драки — полицейским, городовым, солдатом, лекарем. Петрушка всех бьёт, а то и убивает. Ясно, что такого рода буйн, сумасброд, безбожник не может более существовать на свете, но все эти персонажи не представляют угрозы герою, и только

представитель inferнального мира (собака, чёрт или сама смерть) забирает его жизнь. Смерть Петрушки является чисто композиционным приёмом, заканчивающим спектакль, который иначе мог бы продолжаться бесконечно. Финал комедии — конец Петрушки — означает и конец представления. Но это весёлая гибель, ненастоящая смерть, Петрушка — любимый герой публики — «воскресает» в следующем представлении.

Итак, кукольная комедия о Петрушке окончательно сложилась в первой половине XIX века и пользовалась широкой популярностью вплоть до начала нового столетия. Петрушка был симпатичен публике прежде всего тем, что обманывал, высмеивал и бил тех людей, которые и в реальной жизни не вызывали симпатии у простого люда — полицейского, капрала, цыгана, немца, доктора. Кукловода, как и зрителей — участников этого площадного веселья, привлекала возможность отдубасить и высмеять власти предрержащие и иноземцев. Таким образом, элементы социального напряжения, протеста накладывались на смеховую культуру. Герой, расправляющийся с главными недругами простого народа, не мог умереть даже на время, и в некоторых вариантах комедии Петрушка расправлялся и с чёртом, и со смертью.

В сборнике «Скоморошины» [6] представлены образцы интермедий театра Петрушки, записанные в XIX веке фольклористами: «Петрушка. Народная кукольная комедия», «Петрушка» Д.А. Ровинского, «„Петрушка“. Лубок, в 5 действиях», лубочное издание комедии о Петрушке, выпускавшееся Е. Коноваловой. Здесь же напечатан рассказ «Петербургские шарманчики» Д.В. Григоровича, в котором действуют Пучинелла и Петрушка. Этот вариант представления видел Ф.М. Достоевский и описал впечатления о нём в дневниках.

Из этого сборника рассмотрим образец лубочного издания комедии о Петрушке, регулярно выпускаемого Е. Коноваловой

примерно с 1910 по 1917 годы. Действующие лица: Петрушка Уксусов, Цыган, Доктор, Немец, Капрал, Лошадь, Мухтарка, Музыкант. Действие происходит по городам и сёлам всей России.

Петрушка. А вот и ребятишки! Здорово, парнишки! Бонжур, славные девчушки, быстроглазые вострушки! И вам бонжур, нарумяненные старушки, моложавые с плешью старички! Я ваш старый знакомый — мусью фон-гер. Пришёл вас позабавить, потешить да и с праздником поздравить. Вот какой я!

Появляется Цыган с лошадью.

<...>

Цыган. Лошадь не простая: пегая с пятнами, золотая, с гривой, лохматая, кривая, горбатая — аглицкой породы с фамильным аттестатом.

Не сошлись в цене, и Петрушка бьёт Цыгана. Затем садится на лошадь, но та его скидывает. Петрушка зовёт доктора.

Доктор. Не стонать, не кричать, а смиренно лежать. Я знаменитый доктор, коновал и лекарь, из-под Каменного моста аптекарь. Я был в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее. Я талантом владею и лечить умею, одним словом, кто ко мне придёт на ногах, того домой повезут на дровнях. <...>

Петрушка бьёт и Доктора. После чего появляется Немец. Но тоже не находит общего языка с Петрушкой, и тот колотит Немца. Последний убегает, но, в отличие от остальных персонажей, возвращается и колотит в свою очередь Петрушку. Завязывается драка, и Петрушка убивает Немца.

Появляется Капрал.

Капрал. Я тебе покажу Париж, что ты у меня сгоришь и не уедешь в Тмутаракань, а попадёшь головой в лохань, что станет жарко. Ты всё шумишь, буянишь, с людьми благородными грубиянишь; кричишь, орёшь и покою никому не даёшь. Вот я тебя возьму в солдаты без срока! Живо собирайся!

Петрушка. Господин капрал-генерал! Какой я солдат, калека с горбом и нос крючком.

Капрал. Врёшь. Покажи, не хитри, где у тебя горб? У тебя никакого горба нет. Зачем нагибаешься? Встань прямо!

Петрушка. Я горб потерял.

Капрал. Как потерял? Где?

Петрушка. На Трубе.

Капрал. Ну нет, брат, не отделаешься этим. Сейчас принесу тебе ружьё и стану учить солдатской науке. (Скрывается).

Петрушка (плачет). Вот тебе и фунт мёду с патокой!.. Музыкант-батюшка, не погуби мою головушку. Где же это видано, чтобы живых в солдаты брали? Вот так клюква с изюмом! Музыкант! Ступай за меня в солдаты! Я тебе заплачу за это!

Музыкант. А много ли дашь?

Петрушка. Хочешь — гривенник с алтынном да полушку с осьмушкой?

Музыкант. Только-то? Нет, не велик барин, сам отслужишь.

Петрушка. Не сердись! Какой ты неговорчивый! На вот колпачок да собери солдатку денег немножко, чтобы хватило на дорожку.

Капрал. Вот тебе ружьё! Учись! (Подает Петрушке палку). Смирно! Равняйся! К но-о-оги!

Петрушка. Недавно спать все полегли.

Капрал. Слушай команду! На плечо!

Петрушка. Что так горячо?

Капрал. Правое плечо вокруг!

Петрушка. Как хвачу тебя я вдруг! (Ударяет палкой Капрала).

Капрал. Что ты делаешь, дурачина? Ты не получишь чина!

Петрушка. Чуть-чуть споткнулся, ваше сковородие.

Капрал. Слушай команду! Кругом марш!левой — правой, раз — два, левой — правой, раз — два! Шагом марш!

Петрушка идёт сзади Капрала и ударяет его палкой. Капрал убегает.

<...>

Выбегает Собака.

Петрушка. Шавочка, кудлавочка, какая ты замарашка, уж не из Парижа ли ты к

нам прибежала? Поближе? (Собака хватается за рубашку). Стой, стой, Мухтарка, разорвешь рубашку-то! Стой, Мухтарка, больно! (Собака кидается на него и хватается за нос). Ай, батюшки, голубчики родимые, знакомые, заступитесь! Пропадает моя головушка: Мухтарка за нос схватила. Отцы родные, пропадёт моя головушка совсем с колпачком и с кисточкой! Ой! ой, ой! Загрызла!

Собака грызёт и тербит Петрушку, потом вскидывает его на себя и убегает с ним.

На примере данного варианта рассмотрим приёмы смеха, используемые в петрушечной комедии:

– функция синтаксического и смыслового параллелизма слов и фраз (ваше сковородие);

– использование присказок, пословиц и поговорок;

– балагурство. В балагурстве смеховую роль играет рифма, которая рубит повествование на алогичные куски, показывая нереальность, абсурдность происходящего. Балагурство разрушает семантику слов, коверкая при этом и внешнюю форму. Петрушка вскрывает нелепость в строении слова, даёт ложную этимологию, связывает слова, лишь внешне похожие по звучанию (Капрал. К но-о-оги! Петрушка. Недавно спать все **полегли**. Капрал. Слушай команду! **На плечо!** Петрушка. Что так **горячо?** Капрал. Правое плечо **вокруг!** Петрушка. Как хвачу тебя я **вдруг!**);

– использование оксюморона и оксюморонных сочетаний фраз (Лошадь совсем молодая: во рту нет ни одного зуба; где это видано, чтобы живых в солдаты брали);

– применение метатезы (Мышь бегуча да лягушка летуча);

– преувеличения;

– алогизмы (Я тебе покажу Париж, что ты у меня сторишь и не уедешь в Тмутаракань, а попадёшь головой в лохань);

– раёшный стих;

– разделение диаметрально противоположных фраз вопросом собеседни-

ка (*Петрушка*: Я горбатый. *Капрал*: Где же твой горб? *Петрушка*: Дома на печи оставил);

– ведение разговора с мнимо глухим героем (слово, недоуслышанное собеседником, рифмуется с другим, сниженным или взятым из другой понятийной области. Например, к «неуслышанному» слову «рублей» подбирается рифма-омофон «гвоздей»; *Петрушка*: Куда я с тобой пойду? *Чёрт*: В ад! *Петрушка*: В маскарад?);

– перемежение прозы и раёшного стиха, при котором раёшная форма намеренно ломается прозаической вставкой (П е т р у ш к а. Невесту добыл,
Немца убил,
Лошадь купил,
И подлеца капрала проводил!
Теперь песню спою).

В XIX веке образ Петрушки был настолько популярен, что вышел из устной народной среды и прижился в литературных произведениях. Впечатления о встречах с Петрушкой передавал Н.А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо», Глава II «Сельская ярмонка».

В XX веке интерес к шутовскому герою не только народа, но и представителей творческой интеллигенции не остывает. И.Ф. Стравинский создаёт балет «Петрушка», А.Н. Бенуа пишет к нему декорации, С.Ю. Судейкин и Н.Н. Сапунов обращаются к образу Петрушки в своих картинах. Многочисленные воспоминания художников, композиторов, писателей и поэтов описывают детские и юношеские впечатления о театре Петрушки и петрушечниках — например, Ф.И. Шаляпина, М. Горького, А.Н. Бенуа, который, в частности, пишет, что «первыми представлениями, которыми я забавлялся, были спектакли Петрушки. ...Помню во всяком случае Петрушку на даче, когда мы ещё жили в Кавалерских домах. Уже издали слышится пронзительный визг, хохот и какие-то слова — всё это производимое Петрушечником через специальную машинку, которую он клал себе за

щеку (тот же звук удаётся воспроизвести, если зажать себе пальцем обе ноздри). Получив разрешение родителей, братья зазывают Петрушку к нам во двор. Быстро расставляются ситцевые пёстрые ширмы, „музыкант“ кладёт свою шарманку на складные козлы, гнусавые, жалобные звуки, производимые ею, настраивают на особый лад и разжигают любопытство. И вот появляется над ширмами крошечный и очень уродливый человечек. У него огромный нос, а на голове остроконечная шапка с красным верхом. Он необычайно подвижной и юркий, ручки у него крохотные, но он ими очень выразительно жестикулирует, свои же тоненькие ножки он ловко перекинул через борт ширмы. Сразу же Петрушка задирает шарманщика глупыми и дерзкими вопросами, на которые тот отвечает с полным равнодушием и даже унынием. Это пролог, а за прологом развёртывается сама драма.

Петрушка ухаживает за ужасно уродливой Акулиной Петровной, он делает ей предложение, она соглашается и оба совершают род свадебной прогулки, крепко взявшись под ручку. Но является соперник — это бравый усатый городской, и Акулина видимо даёт ему предпочтение. *Петрушка* в ярости бьёт блюстителя порядка, за что попадает в солдаты. Но солдатское учение и дисциплина не даются ему, он продолжает бесчинствовать и, о ужас, убивает своего унтера. Тут является неожиданная интермедия. Ни с того, ни с сего выныривают два, в яркие костюмы разодетых, черномазых арапа. У каждого в руках по палке, которую они ловко подбрасывают вверх, перекидывают друг другу и, наконец, звонко ею же колошматят друг друга по деревянным башкам. Интермедия кончилась. Снова на ширме Петрушка. Он стал ещё вертлявее, ещё подвижнее, он вступает в дерзкие препирательства с шарманщиком, визжит, хихикает, но сразу наступает роковая развязка. Внезапно рядом с Петрушкой появляется собранная в

мохнатый комочек фигурка. Петрушка ею крайне заинтересовывается. Гнусаво он спрашивает музыканта, что это такое, музыкант отвечает: „это барашек“. Петрушка в восторге, гладит „учёного, мочёного“ барашка и садится на него верхом. „Барашек“ покорно делает со своим седоком два, три тура по борту ширмы, но затем неожиданно сбрасывает его, выпрямляется и, о ужас, это вовсе не барашек, а сам чорт. Рогатый, весь обросший чёрными волосами, с крючковатым носом и длинным красным языком, торчащим из зубастой пасти. Чорт бодает Петрушку и безжалостно треплет его, так что ручки и ножки болтаются во все стороны, а затем тащит его в преисподнюю. Ещё раз три жалкое тело Петрушки взлетает из каких-то недр высоко, высоко, а затем слышится только его предсмертный вопль и наступает „жуткая“ тишина... Шарманщик играет весёлый галоп и представление окончено» [2, с. 9].

Но всё же образ Петрушки в начале XX века не остаётся неизменным, трансформируясь и приспособляясь к новым модернистским условиям. Он отразился в творчестве многих представителей Серебряного века, интерес которых к древнему народному творчеству, лубку был огромен. Сквозная тема Красного шута проходит во многих произведениях А. Белого: в набросках к драме «Красный шут» (1910), в балладе «Шут» (1911), образ красного шута — балаганного Петрушки — играет важную роль в романе «Петербург» (1912–1913). В романе «Котик Летаев» (1915) А. Белый в рваном строе образов из детства вспоминает балаганного Петрушку. В главе «Паяц-Петрушка» перед читателем в развёрнутой метафоре проходит балаганное представление, увиденное глазами ребёнка, которое он запомнит на всю жизнь и будет обращаться к этой теме неоднократно в своих произведениях.

«Курий крик — Крр-кр! — каверзник: растрещался трещоткой; он — грудо-

горбая, злая, пёстрая, полосатая финтифлюшка-петрушка: в редкостях, в едкостях, в шустростях, в юростях, востреньким, мертвеньким, дохленьким носиком, колпачишкой и щёткою в руке-раскоряке колотится что есть мочи без толку и проку на балаганном углу — Крр-крр-кр! — высоко!

Я — подтянутый, схваченный, вскинутый! — с изумлением, строгостью и безо всякого наслаждения рассматриваю вредоносное, острое, пёстрое и очень злое созданыце, как дозируют тарантулов в опрокинутой банке: как бы не выскочил укусить; и разрезает картавенький голосок как точёными ножницами: подчирикнул, подпрыгнул, подпрыгнул и нет его — на балаганном углу; падают лишь снежинки на носик. Тут ударили в бубны.

Меня же, дрожащего, покрытого смертной испариной, продолжают — подтягивать, схватывать, вскидывать! — тащут за руки, без всякого милосердия: под полотно балагана, где кипят и пучатся бубны — под полотном балагана! Мы спешим в кровавые кумачи, в мимотекущие ураганы и старые-старые ярости, где нас всех прищемят, растиснут, раскрошат, завертят, закрутят, зажарят и... сбросят — в пропасти колесящих карбункулов! — Вот уже кровавые кумачи с курьим криком Петрушек, из которого вдруг выхватывается на нас, обдавая нас пламенами, мелочицей колпачник и что есть мочи замахивается своей медной тарелочкой. Мне говорят: — Вот — паяц! — но на бывалое безобразие отвечаю я криком!» [1, с. 89–90].

Театр Петрушки стал источником и многочисленных интерпретаций начала XX века. Интересен сценический лубок Петра Потёмкина «Петрушка» 1908 года, осмысленный автором в образах мирискуснической стилизации [3]. Миниатюра была написана Потёмкиным специально для театра-кабаре «Лукоморье», где и была осуществлена её постановка в 1908 году В.Э. Мейерхольдом.

Здесь в роли традиционных кукольных персонажей выступали живые актёры. Пьеса Потёмкина содержит комические намёки на фигуры литературно-художественной богемы того периода. В персонажах пьесы угадываются аллюзии на литературный бомонд Серебряного века — А.С. Блока и его жену, К.И. Чуковского, М.А. Волошина, С.С. Прокофьева, В.Я. Брюсова и др.

Кроме того, в репликах главного героя прозрачен и политической фон России нового столетия: «А вот когда я буду мистическим анархистом», «В Университет на сходку собираюсь», «Господа, здесь вам не Дума» и т. д.

Действующие лица миниатюры тоже немного отличаются от народного театра Петрушки: кроме Петрушки, его невесты Акулины, Музыканта, Будочника и Немца, здесь появляются Поэт, Чиновник, Голос из-за ширм и Бука-чёрт. Петрушка представляется так же, как и его народный прототип: «Я мусью фон-гер Петрушка, по-старинному Петруха Фарнос». Финал Потёмкиным написан по аналогии с народным спектаклем в двух вариантах: в одном — Петрушка побеждает Буку, в другом — Бука утаскивает Петрушку в ад.

Таким образом, в рубежную эпоху XIX–XX столетий образ Петрушки-шута был весьма востребован в художественной среде, что связано с интересом творцов Серебряного века и к народной, примитивной культуре, и к образу куклы, выступающей в качестве тождественной, но инфернальной личины человека. Наличие такого интереса подтверждает ещё одно обращение Петра Потёмкина к теме шута. В 1909 году Потёмкин переводит драму на тему средневекового романа о Тристане и Изольде «Шут Тантрис» (1907) немецкого драматурга Эрнста Хардта, в интерпретации которого сквозь средневековые декорации проглядывает шут Петрушка. Пьеса была поставлена В.Э. Мейерхольдом в Александринском театре в 1910 году.

Но с приходом новых социальных реалий, на фоне политических изменений в стране и мире образ не только классического Петрушки, но и стилизованного Петрушки раздваивается. После революции 1917 года один Петрушка преобразился в победившего пролетария. Новая власть быстро осознала агитационные возможности народного театра и выдвинула лозунг «Возвратить театр народу!». Особое значение придавалось театру марионеток. Театр Петрушки становится прежде всего театром революционной сатиры, политическим театром. Так появляется «Кооперативный Петрушка», «Петрушка-рабфаковец», «Красноармейский Петрушка». Для примера можно привести пролог пьесы М.Д. Вольпина под витиеватым названием, имитирующим фольклор, — «Представление любительское про дело потребительское, про Ньюрку, купца и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика» [7, с. 164–165]:

Появляется Петрушка и произносит монолог:

Здрасьте, граждане и товарищи,
Наконец-то увиделся с вами я!
Примите от вашего Петрушки
самые наилучшие пожелания.
Безо всякого промедления
покажу я вам представление:
про купца хитрящего,
приказчика пропащего,
про мануфактуру,
про девку-дуру.
Покажу вам, родные братцы, я,
что такое кооперация,
как купец при помощи хитрости
смог оттуда товары все вытрясти
и в конце концов попал
в яму, что другим копал.
Ну, кто из вас не знаком
с купцом. *(Входит купец)*
Посмотрите спереди *(поворачивает купца)*,
посмотрите сзади.
Что скажете? ничего себе дядя?
Эти дяди
денег ради
рады нашему брату подгадить.



Хитер, как лисица, зол, как Каин,
этой вот лавки хозяин.

Другой Петрушка стал эмигрантом.
Саша Чёрный создаёт лубок «Петрушка
в Париже» в 1925 году. Версия Чёрно-
го сокращает количество персонажей,
оставляя ажана (квартильного), доктора,
который уводит у Петрушки жену, чёрта.

*Петрушка (всплёскивая руками, появля-
ется из-за ширмы и поёт на мотив «Барыни»):*

Укатил я из Москвы,
Потому что жить там нудно, —
Но в Париже мне, увы,
Тоже, братцы, очень трудно...

<...>
Я ведь, миленькие, русский!..
Смокинг не на что купить...
В кошельке два су на ужин...
В кино, что ли, поступить?
Да кому Петрушка нужен?
Стать шофёром? Чёрта с два!
План Парижа, брат, не шутка.
Всё, бывало, трын-трава, —
А теперь — уй-юй — как жутко!..

Далее следует разговор с Ажаном.

Ажан:
Эй, гражданин, ваша карт-д'идантите?
Петрушка (встряхивается):
У сороки на хвосте!
Ажан:
Ваше ремесло?
Петрушка:
В Каспийское море под лёд унесло.
Ажан:
Какое у вас поручительство во Франции?
Петрушка:
Две московских ломбардных квитанции.
Ажан (кричит):
Кто вас здесь может ре-ко-мен-до-вать?
Петрушка:
Почтеннейшая барыня, Кузькина мать.
Ажан (наступая):
Где вы жи-вё-те?!
Петрушка (отступая):
В Люксембургском саду у голландской тёти...

Матрёна Ивановна, жена, спасает Пе-
трушку, кокетничая с ажаном.

Ажан (сладким голосом):

<...>

Ну что ж, живите, шут с вами, —
Надо ж сделать снисхождение даме.
Только достаньте поручительство...
Петрушка (в сторону):
От месопотамского правительства,
Писанное вилами на воде...

<...>

*Петрушка (опускается на ширму и све-
шивает голову и руки):*

Ослабел... Помираю... Брысь!
*Матрёна Ивановна (суется, пы-
таясь его поднять):*

Ах, mon Dieu, холодные уши...
Доктор, доктор! Помогите Петруше!!
Доктор (в цилиндре и смокинге):
Где ваш пациент?

(Наклоняется к Петрушке)

Один момент...

Пульс, как у клячи,
Дыханье цыплячье,
Сердце размякло,
В голове пакля —
В животе пусто...

Петрушка (слабым голосом):

Врёшь! Вчера съел пол-лангуста...
Доктор (обращаясь к Матрёне Ивановне):
Крышка, madame!

Да на кой чёрт он вам?

Вы такая пышка...

Матрёна Ивановна (игриво):

Доктор! Шалунишка...

Доктор:

Бросим его под мост,

Псу под хвост,

Возьмём такси

И айда ко мне в Пасси...

(Обнимает Матрёну Ивановну и целует.)

*Петрушка (слабо приподымается, под-
бирается к доктору, пытаясь ударить его
палкой по голове, но промахивается):*

Вот до чего ослабел, —

Даже доктора уколошить не сумел!

*Доктор (отбрасывает локтем Петруш-
ку, тот сваливается на ширму):*

Madame, к вашим услугам полмира, —

Выбирайте, я или он...
 У меня есть квартира,
 Ванна и телефон...
 Отдельная спальная!..
 М а т р ё н а И в а н о в н а:
 А отопление центральное?
 Д о к т о р (*кивает головой*):
 Ещё бы!
 Для такой симпатичной особы...
 М а т р ё н а И в а н о в н а:
 Прощай, Петрушка! Прощай, инвалид...
 Против центрального отопления кто
 устоит?
 (*Обнимается с доктором, и оба исчезают.*)
 П е т р у ш к а (*один; приподымается и
 оглядывается*):
 Удрала... Погиб! Пропал!!!
 Чтобы меня чёрт побрал!
 <...>
 Ч ё р т (*выскакивая снизу*):
 Вы меня звали, гражданин Pierre?
 П е т р у ш к а:
 Это ещё что за кавалер?
 Ч ё р т:
 Эмигрантский чёрт, родом из Тулы...
 П е т р у ш к а (*обнимает его*):
 Земляк?! Ах ты, шут сутулый!
 Ты как попал в Париж?
 Ч ё р т:
 Да разве там усидишь?
 В Туле все походили с ума, —
 Не жизнь, а тюрьма!
 Люди чертей стали хуже,
 Дела, что ни день, то туже
 <...>
 (*Чёрт хватает Петрушку и тащит.*)

Как видно, Петрушка в эмиграции —
 совсем не тот озорник и потешник, ко-
 торый дома легко расправлялся со сво-
 ими оппонентами. Всё ещё зубоскала,
 Петрушка всё же не может дать отпор
 ни полицейскому, ни доктору, ни чёрту,
 который на этот раз уже окончательно
 утащил шута в преисподнюю, поставив
 точку не только на судьбе Петрушки, но
 и на всей прошлой жизни в России.

Так чем же было шутство в дорево-
 люционной России? Его антинорматив-

ность внутри сферы незыблемых норм,
 особая сниженная этика, условность,
 в которой находят себе место различные
 чудеса, перевёрнутость поведения — всё
 это, с одной стороны, отражало бессозна-
 тельное стремление народа к собствен-
 ному творчеству, с другой, — вносило дух
 свободы и хаотизации, компенсирую-
 щий строгость порядка.

Шут Фарнос, а следом за ним и Петруш-
 ка, обладали правом на антиповедение и
 нарушение моральных законов, то есть
 тем правом свободы, которым не распо-
 лагали рядовые. В течение XVIII–XIX ве-
 ков, вплоть до начала XX века лубок, а
 затем и кукольный театр Петрушки вы-
 полняли роль альтернативной, «парал-
 лельной» официальной, культуры. Вви-
 ду откровенной оппозиционности почти
 весь арсенал её приёмов, построенных по
 принципу «переворачиваемости», может
 быть снабжён приставкой «анти».

Раздвоение на серьёзного Культурно-
 го героя и его демонически-комический
 отрицательный вариант Антигероя соот-
 ветствует некоему этическому дуализму,
 дифференцирующему героическое и ко-
 мическое. Нарушая социальные нормы,
 герои трикстерного поведения разрыва-
 ют порочный круг мира, где всё предопре-
 делено, создавая многовариантность
 бытия. В стране победившего социализ-
 ма этой многовариантности, альтерна-
 тивности быть не могло априори. Поэто-
 му в эпоху тоталитарного соцреализма
 смеховая культура, сатира и пародия на
 долгие десятилетия стали чужеродными
 элементами, развиваясь в неподцензур-
 ной эмигрантской и советской неофици-
 альной андеграундной литературе.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Олеарий, Адам (1599–1671) — немецкий путешественник, географ, ориенталист, историк, математик и физик. В качестве секретаря посольства, отправленного герцогом Фридрихом III к персидскому шаху, записал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия, в том числе и по Руси.

² Д.А. Ровинский — известный дореволюционный собиратель русского лубка, в 1881 году опубликовал 7 томов лубочных картинок и 5 томов комментариев к ним, открыв забытый пласт народного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Котик Летаев. СПб.: Эпоха, 1922. 296 с.
URL: https://imwerden.de/pdf/belyj_kotik_letaev_1922.pdf (дата обращения: 10.03.2021).
2. Бенуа А. Жизнь художника: воспоминания. Том 2. Нью-Йорк, 1955. 404 с.
3. Кабаретные пьесы Серебряного века / сост., подгот. текста, вступ. статья Н. Букс. М.: ОГИ, 2018. 569 с.
4. Лихачёв Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.
5. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Приложения. Кн. 1. СПб.: тип. имп. спб. театров, 1895. С. 85–185.
6. Скоморошины. Сборник. Public Domain. М.: Эксмо, 2007. 542 с.
7. Цехновицер О., Ерёмин И. Театр Петрушки: для работников городских клубов, школ и кукольных театров. М., Л.: Гос. изд-во, 1927. 184 с.
8. Чёрный С. Петрушка в Париже (Лубок). Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / Сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. 496 с.
URL: <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/scenki/petrushka-v-parizhe-lubok.htm> (дата обращения: 11.03.2021).

Об авторе:

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения, преподаватель факультета среднего профессионального образования, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-7051-5881, shlykovasv19@mail.ru

REFERENCES

1. Belyy A. *Kotik Letaev* [Kotik Letaev]. St. Petersburg: Epokha 1922. 296 p.
URL: https://imwerden.de/pdf/belyj_kotik_letaev_1922.pdf (accessed: 03/11/2021).
2. Benua A. *Zhizn' khudozhnika: vospominaniya* [Benois A. The Artist's Life: Memoirs]. Volume 2. New York, 1955. 404 p.
3. *Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [Cabaret Pieces of the Silver Age]. Comp., prepared text, entered article by N. Buks. Moscow: OGI, 2018. 569 p.
4. Likhachev D.S., Panchenko A.M. "Smekhovoy mir" *Drevney Rusi* ["The Laughing World" of Ancient Russia]. Leningrad: Nauka, 1976. 204 p.
5. Peretts V.N. *Kukol'nyy teatr na Rusi: Istoricheskiy ocherk* [Peretz V.N. The Puppet Theater in Russia: Historical Sketch]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Prilozheniya. Kn. 1* [Yearbook of the Imperial Theaters. Applications. Book 1]. St. Petersburg: Printing House of the Imperial

St. Petersburg Theaters, 1895, pp. 85–185.

6. *Skomoroshiny*. Sbornik [Buffoons. Collection]. Public Domain. Moscow: Eksmo, 2007. 542 p.

7. Tsekhnovitser O., Eremin I. *Teatr Petrushki: dlya rabotnikov gorodskikh klubov, shkol i kukol'nykh teatrov* [Petrushka Theater: for Employees of City Clubs, Schools and Puppet Theaters]. Moscow, Leningrad: State Publishing House, 1927. 184 p.

8. Chernyy S. *Petrushka v Parizhe (Lubok)* [Petrushka in Paris (Lubok)]. *Sobranie sochineniy: V 5 t. T. 2: Emigrantskiy uezd. Stikhotvoreniya i poemy. 1917–1932* [Collected works in 5 volumes. Vol. 2: Emigrant County. Poems and Long Poems. 1917–1932]. Compilation, preparation of the text and comments by A.S. Ivanova. Moscow: Ellis Lack, 1996. 496 p.

URL: <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/scenki/petrushka-v-parizhe-lubok.htm> (accessed: 03/11/2021).

About the author:

Svetlana P. Shlykova, Ph.D. (Arts), Faculty Member at the Department of Secondary Professional Education, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-7051-5881, shlykovasv19@mail.ru



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

УДК 7.067

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.075-093

JOSEPH S. KAMINSKI

*College of Staten Island —
City University of New York
New York City, United States of America
ORCID: 0000-0002-7929-793X
jskamins@msn.com*

ДЖОЗЕФ С. КАМИНСКИЙ

*Колледж в Стейтен-Айленде —
Университет города Нью-Йорка
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0002-7929-793X
jskamins@msn.com*

**Retired Chinese Workers,
Musical Education,
and Participant-Observation
in The Beijing Sunshine
Wind Band Art Troupe**

The Beijing Sunshine Wind Band performs in community concerts in Beijing year round. The band began in 2007, founded by Lin Yi and her husband Zhao Yinglin. Lin Yi underwent cancer surgery in 1995 and recovered to form the band of around 100 retirees. Members begin musical training in retirement, and as adult learners practice hours gaining musical proficiency. The music is Chinese and in *jianpu* numerical notation, but all of their instruments are Western woodwinds, brass, and percussion. The band performs at national events, museums and libraries, and toured Taiwan, Korea, Hong Kong, and Macau.

Concert bands are civilian versions of military bands. Their marches include “The People’s Liberation Army March,” and lyrical songs such as “My Country” from a 1956 film. Their performances draw revolutionary sentiments in suites such as *The Red Detachment of Women*, and the band performs songs from post-Mao decades, such as “Dare to Ask the Way,” from the television series *Journey to the West*. Trevor Herbert stated that concert bands serve communities as “rational recreation.” The goal of this article is show how a Chinese national concert band reached and created healthy lifestyles for retired workers recovering from cancer and other disabilities.

**Китайские пенсионеры,
музыкальное образование
и наблюдение за участниками
в художественной труппе
Beijing Sunshine Wind Band
[Пекинского духового
ансамбля «Солнечный свет»]**

Beijing Sunshine Wind Band [Пекинский духовой ансамбль «Солнечный свет»] выступает на общественных концертах в Пекине круглый год. Группа образована в 2007 году, её основала Линь И вместе с мужем Чжао Инлинем. В 1995 году Линь И перенесла хирургическое вмешательство (онкология), но выздоровела и решила сформировать ансамбль из примерно ста пенсионеров. Её участники начинают учиться музыке уже после выхода на пенсию, и в ходе многочасовых репетиций взрослые ученики приобретают музыкальные навыки. Они исполняют китайскую музыку, используя нотацию цзяньпу, но все их инструменты — западные: это деревянные и медные духовые, а также ударные. Выступают на национальных мероприятиях, в музеях и библиотеках; группа гастролировала по Тайваню, Корею, Гонконгу и Макао.

Концертные ансамбли — это гражданские версии военных оркестров. Они исполняют марши (например, «Марш Народно-освободительной армии») и лирические песни («Моя страна» из фильма 1956 года). Их выступления вызывают революционные настроения исполнением таких сюит, как «Красный отряд женщин». Группа исполняет песни, сочиненные в течение нескольких десятилетий после смерти Мао,

Keywords:

China, Beijing, Retirement, Recreation, Music Education, Wind Band, Concert Band, Brass Band, Military Band, National Music, Participant-Observation, Ethnomusicology.

такие как Dare to Ask the Way из телесериала «Путешествие на Запад». Тревор Герберт заявил, что концертные группы служат «рациональным развлечением». Цель данной статьи — показать, как китайская национальная концертная группа создала здоровый образ жизни для пенсионеров, выздоравливающих от рака и других видов инвалидности.

Ключевые слова:

Китай, Пекин, пенсия, отдых, музыкальное образование, духовой оркестр, концертный оркестр, оркестр медных духовых инструментов, военный оркестр, национальная музыка, наблюдение за участниками, этномузыкалогия.

For citation/Для цитирования:

Kaminski J.S. Retired Chinese Workers, Musical Education, and Participant-Observation in The Beijing Sunshine Wind Band Art Troupe // ICONI. 2021. No. 2, pp. 75–93. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.075-093.

Introduction to Fieldwork with a Chinese Western Concert Band in Beijing

Lately, as a trumpet player, adjunct college professor, and former high school concert band director who had taken up participant-observer-ethnomusicology research in Ghana, West Africa among the Asante and published on their ivory trumpet ensembles [7], I decided to look to China and its 20th century concert band tradition. Such Chinese bands have been performing in New York City, my city, at funerals and parties since 1999. I began their study in 2006, with a stronger focus after 2013 and eventually joined bands and performed with them as a professional since 2014. As I was eager to travel to China to compare the New York tradition to the mainland tradition, I prepared a conference talk on the New York Chinese brass-wind band tradition in its transnational context for the 3rd Forum of the International Council for Traditional Music (ICTM), which

addressed “Approaches to Research on Music and Dance in the Age of the Internet.” The Forum took place in Beijing at the Central Conservatory of Music (CCOM) in July 2018, and my paper was titled, “Text Messaging, Social Media, and the Transmission of Fujianese Brass Band Culture in New York’s Chinatown.”¹ My talk dealt with the use of smartphones and profile sharing on social media such as WeChat, whereby New York Chinese musicians introduced me to translation apps such as Baidu, Pleco, and Google. My newly found communication facilitated me in gaining personal stories of musicians, and I also took snapshots of *jianpu* (number notation) music sheets by way of my smartphone camera. Band directors also text messaged to me *jianpu* from New York and from China. I then received invitations from musicians to join chat groups shared by musicians in both mainland China and New York, which helped me gain access to hundreds of personal videos of Chinese brass band performances.

My talk at the 3rd Beijing Forum was met with enthusiasm by the Chinese students. I had asked Professor Boyu Zhang of CCOM if I would be able to teach my Asante music research at the conservatory. I had given him copies of my foremost publications, and after he had spoken with the department chair, An Ping, I was offered a one year residency as a visiting professor of ethnomusicology, during which time I conducted fieldwork with a local, distinguished concert band, The Beijing City Eastern District Sunshine Wind Music Arts Ensemble (see photo 1), also known just as the Beijing Sunshine Wind Band Art Troupe, or just Sunshine (*Yangguang* in Mandarin). *Yangguang* is comprised of retired workers from Beijing who learned Western wind instruments anew in their retirement. The retirement age for men is 60. For women it is 50. Essentially the band's musicians began their musical educations during their retirement, reaching, in a short time, proficient intermediate levels to perform the national songs and marches of China in advertised, community concerts at parks, malls, and auditoriums. *Yangguang* also has toured to Hong Kong, Macau, Taiwan, and South Korea.

Coincidentally, during the time of my first one month visit to Beijing in 2018, I

maintained contact with Chinese musicians in New York. Most influential to my fieldwork in New York and abroad was Kaifei Lin, a trumpet player originally from Fuzhou now living and working in New York's Chinatowns. Kaifei has helped me find Chinese national songs and marches that are played both in China and New York in the Chinese wind ensembles. He is the administrator of a WeChat group simply called, "Trumpet Music." After the ICTM Forum had ended that July, I text messaged Kaifei at his personal WeChat account to ask if he knew of any concert bands in Beijing for me to join. He immediately shared my WeChat contact card with Lin Yi, a co-founder and administrator of *Yangguang*. He introduced me to her and told her how much I had performed with the Chinese bands in New York. Because he had messaged her that I was in Beijing looking to play, she befriended and messaged me the same day on WeChat, inviting me to *Yangguang's* rehearsal the next morning. On the rainy morning of Tuesday, July 17, 2018, Lin Yi picked me up in a taxi at my hotel and we proceeded to the first rehearsal at a community center in *Kaiyangqiao* (English: Open Sun Bridge), where I first photographed copies of the band's *jianpu* arrangements, and then joined the band as a co-principal



Photo 1. Members of The Beijing City Eastern District Sunshine Wind Music Arts Ensemble Performing at Taoranting Pavilion, Beijing, China [credit: Lin Yi, 2018]

trumpeter. The second rehearsal was on Thursday morning, July 19, at Dongbinhe River Road Community Center, where we ended up rehearsing most in 2019. My first concerts were on the mornings of July 21 and 22. Both were three-hour performances, from 08:30 am to 11:30. They took place at *Taoranting* (English: Leisure Pavilion Park), located in Xicheng District in the southern part of Beijing, a lakeside garden where literati met during the Qing Dynasty.

After my 2018 talk at the ICTM Forum, I followed up with another talk the next September on my newly begun fieldwork with *Yangguang*. This subsequent talk took place at the 22nd CHIME (Worldwide Platform for Chinese Music Research) Meeting in Beijing, in September 2019, also at the Central Conservatory of Music.² This meeting's theme was "Contrasts in Chinese Music," and I strongly felt that the twentieth-century national music of China scored for concert band was a huge contrast to the topics of traditional Chinese music, as well as the Chinese "new music" based on Western *avant-garde*. Sections of this article draw on my talk at the CHIME meeting and my continuing fieldwork with *Yangguang* in Beijing from the fall of 2019 through the midwinter to Lunar New Year Day on January 25, 2020. My fieldwork covered *Yangguang*'s repertoire, music education, and my own participant-observation gaining backgrounds to the band members' histories. By this time, I had begun my visiting professorship at CCOM teaching West African and American music courses. My employment at CCOM provided me with a free apartment in Beijing and a salary to pay for the fieldwork.

The ensemble classification of the Beijing Sunshine Wind Band Art Troupe may be interpreted as a "concert band," to avoid confusion about the types of wind instruments played. Band members play Western wind instruments, not the Chinese traditional instruments such as the *dizi*, *suona*, or *sheng*. *Yangguang* includes sections of clarinets, flutes, saxophones, an oboe,

trumpets, French horns, trombones, tenor horns, tubas, and a battery of percussion, the make-up of a concert band. Trevor Herbert states that concert bands are the civilian versions of the 'military bands' [15, p. 49], civilian versions forming alongside the military bands over time. Concert bands have their own performance domain. The 'sound world' is predictable to listeners and can be taken as evidence of the idiom's maturity. He finds that the Western wind band is a distinct sphere of activity that stands apart from other related forms of instrumental music-making. It remains as an unaltered form [Ibid., p. 33] since it appeared suddenly during the latter part of the nineteenth-century, as a 'finished form,' the result of the technological changes in wind and brass instrument-making in Europe [12, p. 28]. *Yangguang* is a replica of a military band that performs Chinese military marches, songs, and classics. *Yangguang*'s conductors are drawn from The People's Liberation Army Band. I performed for all of *Yangguang*'s services during the time I was in Beijing in 2018 and 2019–20, amounting to 19 rehearsals and 22 performances.

In my studies, I look at Chinese music in its contemporary sense, for Chinese musicians have been playing Western brass and wind instruments since at least the late 19th century. I conceptualize China as a 21st century phenomenon with a long 20th century history in modernization via westernization. I quote Simon Leys here: 'For the West, the problem with China is first the problem of how we know China. No observer approaches her safely. As he thinks he is describing her, he may actually be revealing his own secret fantasies, and in a sense, whoever talks about China talks about himself.'³ So, Westerners talk about China in the manner they wish to know her, maybe as an 'Oriental' phenomenon wherein Western musical developments might distract one from exoticist fantasies of Chinese musical culture as the 'other.' Barbara Mittler who quotes Leys perceived this issue with the lack of fieldwork in the research of

contemporary Chinese popular songs.⁴ As a researcher, I like to look into contemporary Chinese popular music, and I thus see the relevance of the national Chinese songs from the past 70 years influencing the Chinese concert band domain. It fits Hebert's model of a concert band performing as a civilian military band. This is a patriotic music in China's sense of the Motherland, 'matriotic.' It is contemporary in its Eastern adaption of Western instruments to national music, and modeled after its Western precursor, the Western military band.

In the academic circles I had been with at the two Beijing conferences, I found interests in Chinese traditional music and the 'new music' which is mostly Eastern-Western fusion compositions from the conservatories. My view of the contemporary Chinese matriotic music is from the community perspective, loving China as home and singing about it, songs of the urban Beijing folk. National songs are arranged for concert bands that perform in parks and for community associations. I find that the Chinese concert band tradition is a derivative of the late 19th century European military and concert band tradition that was introduced to China and now manifested in *Yangguang*, a living tradition, with a legacy. Chinese concert bands *are not* a popular topic in Western or Chinese circles. The topic needs to be looked at from an Asianist perspective. The 21st century music culture is an interaction of East with West. I address what modern China has done with China's traditional repertoire in a Western concert band that reinterprets Chinese music.

Yangguang was formed in 2007, co-founded by Lin Yi who is principal singer and bass drummer. Lin Yi underwent cancer surgery in 1995 and recovered to form the band of retirees, today consisting of around 60 members. The musicians began their musical training in their retirements, self-taught, and as adult learners they practiced hours daily and participated in ensembles to gain musical proficiency. Herbert explains how the joining of amateur concert bands

is a 'rational recreation,' [15, p. 43] for also in The People's Republic of China, retirees seek such recreation for health, long life, and personal fulfilment. A retired person taking up a musical instrument and joining a band is a 'rational recreation.' To the players, the sound of the band is a 'warm home' that holds their participation. Their banding is a recreation where both their individuality and collectively are brought into play [Ibid., p. 46]. The legacy of their performance domain retains its idiomatic identity while passing through its moment of change and assuming a new identity in China. *Yangguang* has such a performance domain, and its new concert band repertoire makes it relevant to the contemporary lives of the participants [Ibid.].

All of *Yangguang*'s musical parts are in *jianpu* numerical notation, hand copied and shared. Some members know their parts by heart. I had access to the 1st trumpeter's parts, and I either photographed some, or received his scanned copies in jpegs via WeChat. I collected 69 parts in all. *Jianpu* literally means 'simple-scale,' and is the most used notation among Chinese musicians, the standard of both professionals and amateurs. It is numerical with movable *do*, 1 is *do*, and so on, with dots indicating register, and dashes indicating duration. It derived from the nineteenth-century Galin-Paris-Cheve system for music education in France and was introduced to China by Chinese students of Western music returning from Japanese conservatories around and after 1900 [4, p. 337].

Early Concert Bands of China and their Bearings on *Yangguang*

Yangguang follows a Chinese band tradition that took root in the 19th century. Oswaldo da Veiga Jardim Neto researched Portuguese military bands in Macau that bear a precedence to *Yangguang* who performed there in October 2018. Macau, a former Portuguese colony, was returned to China in 1999, *Yangguang* bringing their

new Chinese concert band music back. Neto reconstructed his Macau data from historical archives, ranging from references to the band of the Batalhão Príncipe Regente in 1818 to the radio broadcasts of 1934 and eventual abolition of the municipal band in 1935 due to world conflict [10, p. 143]. The Macau military band was already abolished in 1912 from the influence of new Republican ideals [Ibid., p. 195], when it was replaced by the city sponsored municipal band made up of the former military band musicians and civil servants [Ibid., p. 72]. The Macau Police Band was instituted in 1927 [Ibid., p. 110–111], and reorganized itself in 1951 after World War II [Ibid., p. 187–191]. The prior military band was made up of Portuguese troops, and they exclusively recruited Portuguese citizens for their military. This did not include Chinese. By 1931, Chinese and Filipino musicians did come to perform in the municipal band [Ibid., p. 131].

Neto's earliest documents from dairies and journals were not written by musically proficient people, so it was impossible for him to get exact band constituencies, numbers of players, musical training, or even types of instruments used [Ibid., p. 7–8]. By the end of the 19th century, the Portuguese bands followed the French band model, so he believes that 'woodwind instruments and saxophones replaced traditional brass instruments in some passages, softening the shrill and sometime coarse sound characteristic of military bands until then.' [Ibid., p. 43]. Woodwinds and saxophones today form large sections in *Yangguang*, so *Yangguang* incidentally follows the French/Portuguese concert band tradition. The Macau repertoire was predominantly European romantic and arranged for concert band including some Chinese song arrangements [Ibid., p. 119]. The performance of Chinese songs puts *Yangguang* in a unique position promoting Chinese musical repertoire via the concert band domain.

Shanghai, as a treaty port, hosted visiting military bands of European powers. From

a longing of the European Shanghailanders to have permanent musical entertainment, they formed the Philharmonic Society in 1864 and by 1875 musical life also centered on the Amateur Wind Instrument Society [1, p. 842]. These ensembles were formed in the British operated International Settlement where its by-laws mandated that more band concerts be performed in public parks [8, p. 51].

After a failed attempt at a police band in 1872, a public band finally was drawn up in 1878–1879 [1, pp. 840–841], referred to as the Shanghai Municipal Brass Band [8, p. 50]. The band took its instruments from the Amateur Wind Instrument Society, and it was funded by the private Shanghai Restoration Fund. Jean Rémusat was appointed to lead it and he traveled to Manila to recruit Filipino musicians. After this initial attempt had failed, the band was turned over to the Municipal Council, when, then, Spanish musician Melchior Vela was hired to organize the new band and he sailed to Manila to recruit new players. Vela also ordered classical sheet music and uniforms from Europe. He eventually amassed 494 works of music. The band's first concert was in 1882, and in 1885 the Shanghai Municipal Brass Band played over 100 community engagements.

In 1898, Spanish rule in the Philippines came to an end and more Shanghai agents sailed again to Manila to recruit better musicians from the disbanded colonial bands. Spain had fostered Filipino involvement in the colonial military and civic bands, the reason Filipino musicians were sought. At that time, there were still no Chinese personnel in the band, nor was there an attempt on the part of the band to attract a Chinese audience [1, p. 842–846].

Rudolf Buck introduced European symphonic music to Shanghai after 1906, but he left after World War I [Ibid., p. 852]. In 1922, the band was renamed the Shanghai Municipal Orchestra and Band [Ibid., pp. 840, 853], and by 1931, the orchestra drew a regular Chinese audience, about 20%, performing Chinese works with Chinese

students from the National Conservatory of Music [Ibid., p. 854]. The orchestra ceased in 1942 after the Japanese military takeover of the International Settlement, but a band associated with the Shanghai Philharmonic Society performed at National Recovery Day in August 1944. The Shanghai Municipal Orchestra survived the war and returned to performance in 1945. Chang Ho's "Victory of Democracy" was included on its first concert.

The Shanghai Municipal Brass Band also performed European compositions such as "Radetzky March" by Johann Strauss I, and the winter season "Jingle Bells." [Ibid., pp. 864–866]. Both of these songs are retained today in *Yangguang's* repertoire, including the pun performance of "Jingle Bells" in the hot, summer months.

The Irishman Sir Robert Hart in the British service as Chief Inspector General of Chinese Customs had formed a brass band in Tianjin by 1889 [9, p. 84], eventually moving it to Beijing [5]. He used his own money to order musical instruments, scores, and metronomes from England [Ibid., p. 16], and he recruited about a dozen Chinese men from haircutting, shoemaking, tailoring and cart-pulling professions [Ibid., p. 25]. The men learned to play the Western band instruments and performed weekly concerts at the Inspectorate Garden, Hart's garden, also playing for his parties. The concerts drew local residents as well as Western foreigners. In 1895, Hart recruited the Portuguese postmaster E.E. Encarnaçao to direct the band [9, p. 84], for Encarnaçao had prior band experience in Portugal [11]. Encarnaçao helped Hart later reform the band after the Boxer Rebellion in 1901 [5, pp. 18, 20]. There is not a consensus on the dates of Hart's band. Kuo-Huang Han stated that Hart made the first band in 1885 with a German musician named Biegle [Ibid., p. 18], who had left after some time. Sheila Melvin and Jindong Cai state that Hart's band dates back that far and strings were added later after 1889 [9, p. 84]. Irene Peng states that the date of the band was 1895 [11]. Keith Robinson has a new publication on the topic

of Robert Hart, Robinson stating that the Jesuits were more important in the initial development of brass bands in China than Hart.⁵

In a photograph of Robert Hart's brass band under the direction of bandmaster, E.E. Encarnaçao (© Queen's University Belfast, Sir Robert Hart Collection, MS 15), the band is rehearsing outdoors, near one of the royal walls. The photo was taken sometime in the 1890s. In it, Encarnaçao is directing the band and playing the cornet. The Chinese musicians, wearing the traditional Chinese military attire with a turban head dress of that time, are playing mostly euphoniums, along with trombones, cornets, a piccolo flute, and a bass drum.⁶

Hart's band came to play important venues. In 1903, the Qing Empress Dowager, Cixi, commanded the band to perform at the Summer Palace [10, p. 95]. In 1904, at the Fourteenth Commencement Exercises at Peking University, the band performed Christian hymns by Chinese composers [Ibid.]. In 1905 the band performed music nightly from 8 p.m. to 11 at the Six Countries Hotel when Chinese and Japanese military leaders were meeting to negotiate the Manchurian issue [5, p. 25].

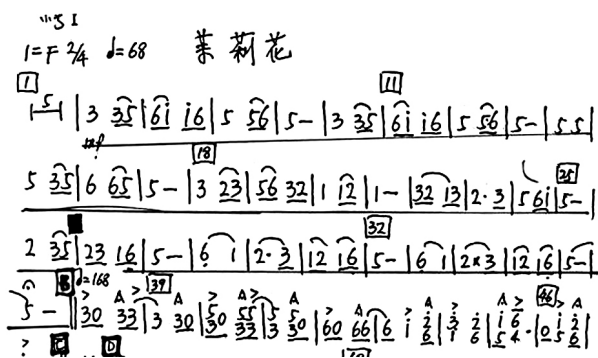
Hart's intention of having his own band perform Chinese songs has become realized in *Yangguang*, which performs concert band arrangements of Chinese songs such as "Jasmine Flower" ("Mo li hua"). "Jasmine Flower" happens to be a Chinese song transcribed into Western staff notation by J. A. Van Aalst, in his book commissioned by Robert Hart titled *Chinese Music* (1884). Van Aalst's transcription captioned as "The Fresh Beautiful Flower" in Example 1 appears on page 19 in Aalst's book.⁷ He made the transcription by ear, and this version is certainly a rendition of the song. It was used by the Italian opera composer Giacomo Puccini who studied Aalst's work and quoted it in his opera "Turandot."⁸

Yangguang's musical notation is *jianpu* numerical notation. Example 2 is the 1st trumpet part to "Mo li Hua." The melody is



Example 1. “The Fresh Beautiful Flower,”
transcribed by J. A. Van Aalst, in *Chinese Music*
(Beijing, 1884)⁹

in one of the Chinese pentatonic modes, the *Zhi* mode, with the *jianpu* numerical steps marked 5 6 1 2 3. Here, in the key of F, which is marked at the top of the page, the *Zhi* mode is C D F G A. The melody begins on A (3). It modulates to the *Gong* mode, F G A C D, on the second line and then right back to *Zhi*. It ends on C (5), at the double barline on the fourth staff, its final cadence in the *Zhi* mode.



Example 2. Excerpt from the 1st trumpet part
of “Mo li hua” (“Jasmine Flower”)
from *The Beijing City Eastern District Sunshine*
Wind Arts Ensemble
[credit: Zhang Lili, Beijing, 2018]

The bands in Shanghai and Beijing, and a growing understanding of the role of bands in coordinating troops in Western armies, led several Chinese leaders, including the reform-minded Liang Qichao, to reform their military music [9, p. 84]. The first modern Chinese military brass band was made in 1897 by Zhang Zhidong — the governor-general of Hunan and Hebei. Zhang hired a German bandmaster to train fifteen members in music and marching [Ibid., p. 84–85].

Yuan Shikai was a Chinese military and government official who ascended to power during the late Qing Dynasty. He modernized China’s bureaucratic, fiscal, judicial, and education systems to save the Dynasty in the face of Western pressures. After China’s defeat by Japan in the Sino-Japanese War of 1894–1895, he set out to modernize the military for the Qing. Like Zhang Zhidong, Yuan Shikai in 1898 made the Qing military band and he also hired a German bandmaster, who Kuo-Huang Han stated was called “Goldstar” [6]. Han regrets that we do not know Goldstar’s real name [Ibid., p. 35], for perhaps he wore a Prussian gold star on his left breast as a part of the Prussian uniform, and the troops referenced him accordingly.

In 1903, Yuan organized three military band training camps in Tianjin for players who served in the armies of six other towns [11]. Han indicates that Yuan’s band also played alongside Hart’s for the Empress Dowager at the Summer Palace in 1903 [5, p. 23]. Han also states that eight of Hart’s musicians quit him to join Yuan’s band in Tianjin for a higher salary [Ibid., p. 24].

In 1909, a twenty piece military band was formed from the palace guards who protected the Forbidden City and it was trained by Encarnaçao [Ibid., p. 10]. Melvin and Cai stated that there were no Chinese songs for Western style bands at this time so the band played “Auld Lang Syne” and American songwriter Stephen Foster’s “Home Sweet Home.” [9, p. 86]. This band must have been taught these songs by Encarnaçao, for Han states that Hart’s band, under Encarnaçao,

performed these same songs for Hart when Hart departed to England in 1908 [5, p. 22], a year earlier.

After the last Qing emperor Xuantong abdicated in 1912 for the new democratic Republic of China, Yuan negotiated his way to being the first president. He almost become a dictator before his death in 1916 [13]. After his death the warlord era began, from 1916 to 1928, and military brass bands proliferated over the country with fifteen bands by 1919, including three bands in Shanghai [9, p. 86]. Robinson's research concerns the whereabouts of Encarnaçao after 1910,¹⁰ so thus Hart's former director may still have found Chinese employment, but there is no further mention of him. Fred Gales states that warlords maintained the military brass bands and that the troops' movements popularized bands in villages throughout the country. Villagers then formed civilian versions of the military bands for ceremonies and funerals [2].

The bugle was an important icon in Mao Zedong's forces during the Long March (1934–1936), a bugle call being blown in Nie Er's "March of the Volunteers" from the 1935 film *Fengyun ernu (Children of Troubled Times)*.¹¹ The march became the national anthem of the People's Republic of China in 1949. After 1949, Chinese band music became nationalized and based about songs for the People's Liberation Army.

Yangguang's traditional songs like "Jasmine Flower" are mixed with Chinese military marches, such as "The People's Liberation Army March," and later songs from the post-Mao era, such as the waltz "Me and My Motherland," composed by Qin Yongcheng in 1985. "Me and My Motherland" made a powerful revival in 2019 for the 70th anniversary of the People's Republic of China.

Yangguang's performances recall revolutionary sentiments in the arrangements of suites from the ballets *The Red Detachment of Women* and *The White haired Girl*. *Yangguang* also performs the popular song from 1980s television

series *Journey to the West*. *Yangguang* thus performs a repertoire of traditional Chinese songs alongside the twentieth century songs and marches that maintain the nationalism and dignity of the Government of People's Republic of China. These songs and marches are those played by the People's Liberation Army Band as well as by Chinese symphony orchestras. Many were composed during the 1950s and 60s and carry with them the militarism of the era, as a reminder of the struggle of maintaining independence in a crisis-laden world.

I list here some of *Yangguang's* songs in their English translations and without the composers' names, only to give the reader a sense of the nationalism, romanticism, pastoralism, cordiality, and vigil militarism expressed in the songs and marches: "Welcome March," "Song to the Motherland," "My Motherland," "Me and My Motherland," "I Love You China," "Athletes' March," "Good Day," "Grasslands Morning Song," "The August Osmanthus Blooms Everywhere," "Good News From Beijing to the Rural Areas," "A Mongolian House," "Bistro," "The Beautiful Grassland is My Home," "Northern Country Spring," "The Slavic Woman's Goodbye," "Farm Girl," "Building China's Common Dream," "Silver Construction Song," "Wish You Happiness," "I Don't Want to Say Goodbye," "Ah, Friend Goodbye," "The Chinese People's Liberation Army March," "Women's Army March," "Defend the Yellow River," "Formation March," "Naval March," "The People's Army is Loyal to the Party," "Advance Bravely in March," "The Red Star Song," "Chariot March," "Song of the Guerilla," "Strong Army Fight Song," "Return from the Shooting Range," "1-2-3 Song," "Chinese Army School," "The Mountain is Red," "Cavalryman March," "I Love You Northern Fortress Snow," "Chinese Teenager Vanguard Ensemble Song," "A Rocket Gun," "The 8th Army Song," "Forever Marco Polo Bridge," "Red Four," "Red Five," "Red Classic," "There Will Not be a New China Without the Communist Party," "Drive Away the Beast," "Holy War," "Triumphant

Return,” “Polish Waltz,” “Beer Barrel Polka,” “Radetzky March,” Jasmine Flower,” “Jingle Bells,” “Dare to Ask the Way.”¹²

On September 3, 2018, *Yangguang* performed a concert at the Museum of the War of Chinese People's Resistance against Japanese Aggression, marking the date of China's victory of the Anti-Fascist War and the War of Resistance Against Japan. One of the powerful marches on their program was “The People's Army is Loyal to the Party.” The music was composed in 1960 by Xiao Min and its lyrics are by Zhang Yongmei. In 1961, the song was listed by the General Political Department of the Military Commission as one of the 13 songs that the whole army must sing. As seen in its numerical notation (see Example 3), it begins with a bugle call symbolizing the war effort and the call to arms against Fascism. Then the melody is composed in one of the Chinese pentatonic modes, the *Gong* mode, with the *jianpu* numerical steps marked 1 2 3 5 6. Here, in the key of F which is marked at the top of the page, the *Gong* mode is F G A C D. The 4th tone appears a couple of times at the moment of a 4 bar modulation 7 bars before the cadence at the darkened

barline on line 4. Example 3 is scored for 3 parts, giving the top line to the 1st trumpet.

The Members and Activities of The Beijing Sunshine Wind Arts Ensemble

The following paragraphs are from a translation of a document emailed to me by Lin Yi, *Yangguang's* co-founder, about the band's activities.¹³ She wrote it for me after I joined the band in 2018, and she wrote it for my research.

“The Beijing Sunshine Wind Band Art Troupe was established in 2007, the members coming from all over Beijing, composed of more than 100 retirees who love music. The average age is 63 years. I retired from my job to form the band. I found the value of life in retirement. Music enriches life and increases vitality. This is found in the band, and happiness leads to good health. I realized my dream of performing on a stage since I was young. The key is to be able to do what I like, and it is very important to fulfill my dream from youth. Our troupe insists on rehearsing all year round, to develop playing skills and to have a richer performance experience. *Yangguang* accepts many performances every year, and we have won the praise of audiences and the trust and recognition of the high authorities. Our group has had cultural exchanges with Taiwanese folk art groups, Korean art groups, and art groups in Hong Kong. It is my group's dream to travel the world for cultural exchanges, and to show the elderly of other countries how Chinese retire and live by using their own resources. Our troupe has a sound organization with strong cohesion, with the leader, the director, and the voices of the members as the backbone. The whole troupe came together to form a wind music art team with clear rules and regulations, strict discipline, a strong style, and strong effectiveness, which can satisfy higher requirements and the need for performance activities.

Example 3. Excerpt from “The People’s Army is Loyal to the Party,” from *The Beijing City Eastern District Sunshine Wind Arts Ensemble* [credit: Zhang Lili, Beijing, 2018]

“The scale and performance level of our band is prominent and influential among the public amateur wind bands in Beijing. A first-rate conductor from the National Orchestra was hired as the band’s advisor. The musical quality and level of the performers is constantly rising. Our troupe has a complete set of instruments, which can play larger repertoires with multiple parts and that can interpret the charm and connotation of the classic repertoire more accurately and delicately. The members of our troupe are versatile and talented, including a group of male and female opera singers. We also work with and support folk artists and dancers to enrich the needs of Beijing’s cultural stage in a variety of ways. Our group also serves the community, the elderly, and the disabled, and we make due contributions to national public sacrifice in our activities and undertakings in public welfare, winning us a good reputation.”

Lin Yi, *Yangguang*’s co-founder, bass drummer, and singer, recovered from cancer before making the band with her

husband. Her operation was in 1995, and they had the idea for making the band in 2007. Her husband, Zhao Yinglin, is the founder and a percussionist, and he handles most of the band’s administrative details (see photo 2). Lin and Zhao have been married since 1981. Before retirement, Zhao worked in e-commerce and traveled abroad for his business. After Lin Yi had become ill, he retired early to care for her during her recovery. Their story is a tale of retirement and new lives in music. They formed *Yangguang*. They perform without a fee, and their band is neither funded by the Chinese Central Government nor privately sponsored. Lin Yi told me that she sometimes pays for expenses from her own resources, and sometimes audience members give donations to the band at the Taoranting performances. Lin Yi’s only regret in her life is not being with her father when he died in the hospital on November 14, 2017. She was making a television taping with *Yangguang* that morning, which went over into the afternoon, and his death was sudden.

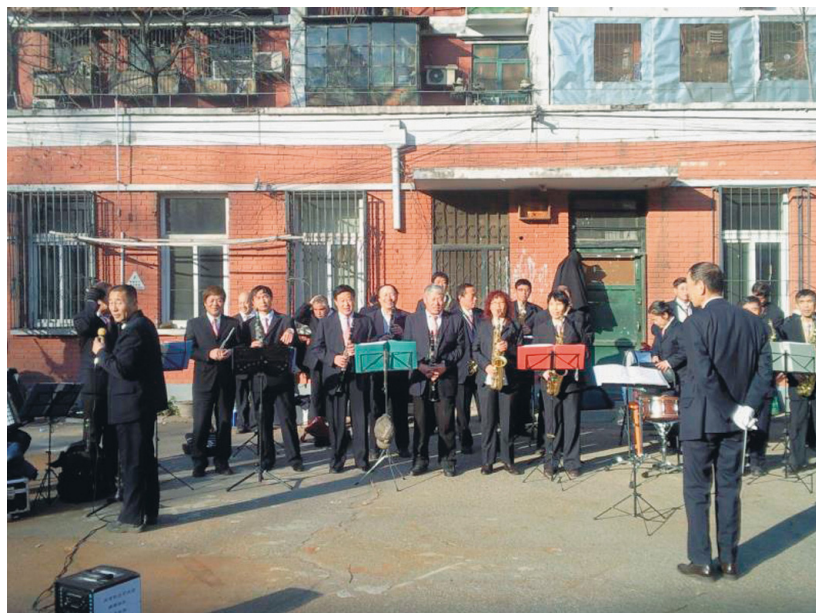


Photo 2. An early photograph of The Beijing City Eastern District Sunshine Wind Music Arts Ensemble setting up for a concert. Zhao Yinglin is to the far left with his front half-turned. Lin Yi is setting up a drum [credit: Zhao Yinglin, 2009]



Photo 3. The author Joseph S. Kaminski sitting with the trumpet section of The Beijing City Eastern District Sunshine Wind Music Arts Ensemble at a Taoranting Pavilion concert (November 2019)

Most of my *jianpu* music manuscripts were given to me by Zhang Lili, the principal trumpeter. I sat next to Zhang and assisted him at every rehearsal and concert during my time in Beijing (see photo 3). He picked me up at my apartment at the CCOM campus in his car before every service. He is entirely self-taught and learned saxophone first, and then trumpet, by sitting in with amateur bands in parks since the 1990s. He said that at the beginning, he brought a tape recorder to record the bands, and then he would go home to learn the music by ear. He has been with *Yangguang* since its first recruitment in 2008 and first concerts in 2009. Zhang said that *Yangguang* had originally performed at Jinshan Park in central Beijing in 2009, and then later moved to Taoranting in 2013.

Zhang, before his retirement and new musical life, worked for Beijing Construction and Engineering Corporation in equipment leasing and maintenance. He now has a strong lip for the trumpet with good endurance. His trumpet is a Yamaha medium-large bore, made in Japan. In 2018, he brought me to the Beijing Military Brass Music Culture & Arts Co. LTD building, where I bought the set of *100 Chinese and Foreign Wind Music Ensemble Parts, Notation, Song*

Collection and Playing Method [3]. It is the complete Chinese People's Liberation Army Band book, written in Western staff notation for complete concert band. The 3rd trumpeter in *Yangguang*, Liu Yongli, plays a Fides trumpet, made in Taiwan. Liu worked as a manager for a commercial advertising firm.

Auxiliary percussionist of *Yangguang*, Wu Changbao, made tanks for the Chinese military. Some band members were medical doctors, and some were taxi drivers. *Yangguang* also maintains an operatic soprano for songs such as, "I Love You China." Currently, she is Cao Min, who I worked with 2019–2020. Li Aizhen sang in 2014. Toward the end of 2019 and in January 2020, a new trumpet soloist joined the band, Zhang Xinhua. He performed "I Love You China" also, when Cao Min was not on the program. Feng Tongcai, *Yangguang*'s principal flautist and operatic baritone, sings duets with Lin Yi (see photo 4). Before retirement he manufactured airplanes.

The fourth trumpeter, Zeng Hong, was a woodworker in the military industry. He plays a Hsinghai trumpet that has a small bore and seems to be a copy of an American Conn 22B New York Symphony model. The



Photo 4. Feng Tongcai singing a duet with Lin Yi at Taoranting Pavilion.

Beijing, China

[photo by the author, July 2018]

small bore enables him to play easily in the high register, but with a small sound just like the Conn 22B. Hsinghai instruments are manufactured in Beijing, and I found a vintage Hsinghai trumpet that I bought and played with the band. I visited the modern Hsinghai Company and they did not have records of years of the serial numbers. From literature on trumpet designs that were given to me at the company, I estimated that Zeng's trumpet was made in the early 1960s and mine made later, maybe also in the 1960s. My Hsinghai is tuned to B-flat and A, so in *jianpu* notation it would be easy to play in both sharp keys and flat keys with the same fingerings just by pulling out the slide for flat or double flat keys. This apparently was a requirement in the national Chinese repertory orchestras of the 1960s.

The conductor of the ensemble is Guo Xiangming (see photo 5). Guo had formerly conducted the Chinese People's Liberation Army, Navy, Air Force and Marine Bands. He wrote many of *Yangguang's* arrangements, particularly the well-known "My Motherland," from the 1956 film *Shangganling*. He joined the band first for

the summer season of June 2016 to October 2016, and then joined as the principal conductor in May 2019. He was conductor of *Yangguang* during the height of my fieldwork, and I performed with him more than any other conductor. Lin Yi has told me that when Guo first came to *Yangguang*, he brought a tenor horn home to learn it. She also said that he is the finest conductor from his artistic virtue to character.

In fall 2019 when Guo was absent from rehearsals, Wang Gui Hua, a current conductor of the People's Liberation Army Band, substituted. Whereas Guo told me to play lyrically, Wang told me to sustain my sound evenly when playing beneath a melody, and on the other hand, he showed me how to play a true march staccato, shorter! In a WeChat email after the rehearsal, Wang had written to me, "Thank you for your support because the band is made of fulltime music-loving retirees who I was touched by for their love of music."

Yangguang has had several conductors throughout the years. Chen Ming and Bao Guozhong came in 2013. On my first trip to Beijing in July 2018, Li Yulin was *Yangguang's*



*Photo 5. Conductor of The Beijing City
Eastern District Sunshine Wind Music Arts Ensemble, Guo Xiangming,
preparing for a performance before the 2019 International Volunteer Games
[photo by the author, October 12, 2019]*

conductor. Ma Jie and Wang Zhesheng also sometimes stepped up to the podium.

Lin Yi gives much credit to the oboist Zhang Hao, who has been with *Yangguang* since their first concerts in July 2009. “Zhang Hao is our planner and propaganda teacher,” she says. He is highly responsible for the coordination of events at nursing homes, libraries, arts festivals, community events, and history celebrations.

Occasionally, *Yangguang* is joined by Lin Han Dong, who is a regular member. He is a retired bugler and trumpeter from the People’s Liberation Army Band who also sings baritone and sometimes conducts the band. During an intermission of one of the Taoranting concerts, he demonstrated to me one of the Chinese military bugle signals. He and I then got into a bugle competition, and he won, really because of his emotion and character in his bugle call. I heard the audience cheer more for him. Lin Han Dong sometimes sings the baritone aria from *The White Haired Girl*.

Chinese news stations such as CCTV have done human interest stories on *Yangguang*,

with interviews of Lin Yi, Zhao Yinglin, and band members. I never had asked band members for personal information because my interest in interviewing them was only to find out about their lives as workers and professionals before their retirements (see photo 6). There was a lot I did not know about them while I was performing with them. However, the news stories reveal a side of *Yangguang* that I had not previously known. Yalin Wu, a student of Minzu University of China and assistant of mine, has translated six various television news stories with interviews of *Yangguang*. Lin Yi keeps them in her collection and shared them with me. I arranged Wu’s translations and I post excerpts from them below.

“*Yangguang* is an amateur band composed of music lovers. There are 90 members with an average age of 65. They all look energetic, but in fact, there are more than 20 people with different degrees of physical disability, and more than 10 people with cancer. The members feel very happy to be able to forget their physical illness in this band. It’s not easy to organize such a band. Bao



*Photo 6. Musicians of Yangguang walking
to a concert performance
at Taoranting Pavilion in Beijing
[photo by the author, July 2018]*

Guozhong has a sacrum bone crack and is an ankylosing spondylitis patient with femoral head necrosis. Now through playing music, his pain is much less than before. Bao states, 'In the past, I used to take a lot of medicine every day, but now it is reduced a little.' Zhao Yinglin, Lin Yi's husband, lacks a fibula from childhood and is clinically disabled. Lin Yi has had breast cancer. She said that when she heard she had cancer, she collapsed and felt that her life had come to an end. Lin Yi said that the small band she started was just for self-entertainment. In addition, everyone practiced every day so that they could forget their illness and live a fuller life. Later after training to a certain extent, they took part in some community performances. Lin Yi came out of the shadow of cancer and became healthier and confident. Under her

influence, more and more cancer patients and disabled people joined the group.

"In 2005, Zhao made a decision not to watch his lover give up. This decision changed the couple's life, for they strolled around a park one day and saw and heard other people singing. Lin Yi inadvertently joined them. Zhao was in a good state of mind when he watched her sing and forgot about her illness for the time being. When she was young, she was a good performer. Unexpectedly, this chance released the pressure of illness and malice in her heart. This is also the first time in more than ten years that Zhao has seen a smile on her face. So whenever he had time, Zhao would bring Lin Yi to the park to sing. Before long, Zhao saw a problem because other people made singing rules and Lin had to wait a long time before her turn to sing. This did not make her comfortable or happy, so Zhao developed the idea to create a band so his wife could sing whenever and wherever she wanted.

"In the belief of making love happy, Zhao called a dozen elders who also liked music in the park, so they could set up a small band and Lin Yi become the principal singer. Now, in addition to singing, Lin Yi became a drummer. She said that because her armpit was completely cut off during her operation, at the beginning her hand could not be brought up to strike a drum; her arm was stiff. As a result, Zhao accompanied Lin Yi regularly to a musical instrument shop to learn music theory and drumming. Gradually, Lin Yi learned from a good model. Gradually, laughter and sunshine returned to the family.

"Band member Shi Gang states that psychology has revealed that positive emotions are conducive to the improvement of immunity, while negative emotions are not conducive to physical and mental health. The elders who live to be very old all have a common feature, they are all in a good mood. Shi states, 'So we are reluctant to part in this band because there is a joy, a joy to bring us health.'

"In 2013, the orchestra developed to a certain level. In order to standardize the

level before performance, they invited Chen Ming, an experienced musician, to be the conductor and instructor of the orchestra. Chen Ming is a patient who has had a heart transplant. It is music that gives him life support. He came to the band and the spirit of the old people affected him because these old people are not professional musicians. Chen Ming said that it is necessary to solve the problem of improving music theory through examinations. As a result, after rehearsing in the morning, the old people played well in groups in the afternoon, and those who understood music theory were led to serious engagement. Chen Ming was moved by their spirit.

“Li Aizhen and her husband both have disabilities. They came to this band to bring happiness to the society and to the people who have helped them. Li said that after retirement, she is the happiest, for music brings happiness to everyone and herself. Happiness, health, unity and harmony are the slogans of The Sunshine Band. They are all retired elders. A happy and healthy musical life makes them younger. The Sunshine of music is all over the heart of the old people.

“Hong Guiyou, who had similar experience, became the first person to join the band. He said it’s easier to get sick at home than to be happier in the band. In this way, like Hong, sick and retired persons also joined the band. They really became happy.

“These old people who have worked hard for the society and family all their lives can find another kind of joy and sustenance in their life from music after retirement. Isn’t their happy and contented appearance exactly what their children expect from the society? When we think of some old people who are often surrounded by weakness and loneliness because of their old age, we cannot help feeling that since they cannot choose the fact that they will eventually grow old, why not choose to live gracefully and optimistically. Although from the beginning to the end, *Yangguang* is not a professional band, but their attentive performance also

began to get more and more recognition and support. Originally the band belonged to the couple’s small happiness, but in the end it is continuing to be their Sunshine and joy. Let those who have suffered from pain reignite the courage to face life, and let them play a new movement of life with music.”¹⁴

September 2019 was my first time back to China since July 2018, and so I resumed the Saturday and Sunday morning concerts with *Yangguang* at Taoranting, which gave me much playing opportunity. During that fall, I rehearsed with the band mostly in the banquet room of *Hantingjiudian* (Hanting Hotel). Later that month, when the Pavilion underwent construction, we just rehearsed, with an occasional performance, until winter. Our most important service then was for the International Volunteer Games that took place on the evening of Saturday October 12 at an army recruiting school in Changping, north of Beijing. We played a series of marches as the athletic competitors processed onto the courtyard, especially “Athlete’s March,” and then we played a short concert. We also performed at the World Intelligent Vehicles Conference on October 23, 2019.

The Taoranting concerts had resumed on October 13, and our rehearsals resumed at Dongbinhe River Road Community Center. Over the winter we played several concerts prior to the Lunar New Year, joining with cultural arts troupes at Hobson Mall, the Friendship Health Community Center, the Dongcheng District Library, Chaoyangmen Culture and Sports Center, Chongwen Workers Cultural Palace, and The People’s Liberation Army Opera House.

Conclusions

China made the Western military and concert band tradition its own, as seen in the example of The Beijing City Eastern District Sunshine Wind Music Arts Ensemble, and concert bands have taken the people in new directions for their own political and recreational purposes.

China's modern military music was an inspirational force in defeating the Japanese aggression in the Second World War, and it still continues to inspire Chinese pride and independence from foreign influence since 1949, the year of the founding of the People's Republic of China.

For amateur musicians, such beautiful and emotionally powerful music as *Yangguang's* has a healthy effect on them.

Lin Yi says that the music has cured her cancer, for she has not been back to the hospital since *Yangguang* began in 2007.

Music education thus comes at any age and with any ability.

Participant-observer ethnomusicology requires respect for new friends' dignity, by the fieldworker remaining unobtrusive and patient in the utmost sensitive of circumstances, as facts emanating from the fieldwork fall into place (see photo 7).



*Photo 7. The author Joseph S. Kaminski
with Lin Yi at Hobson Mall.
Beijing, China (September 2019)*

 NOTES 

- ¹ Music Academic Season CCOM, International Music Forum with Six Sister Societies: The 3rd Forum for the International Council from Traditional Music. Approaches to Music and Dance in the Internet Era, 2018/07/11–14. URL: http://zhuanti.ccom.edu.cn/2018yyx/yywd/rcap/201805/t20180529_48011.html (accessed: 03/18/2021).
- ² CHIME (Worldwide Platform for Chinese Music Research). CHIME 2019 Program. URL: <https://c0d7c8f1-0bcd-4ba6-b99e-bb9f0007d292.filesusr.com/ugd/c191efa20c61c80fb2472787f9a9e415a63412.pdf> (accessed: 03/20/2021).
- ³ ...cited in Barbara Mittler. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997, p. 388; from Simon Leys, *The Burning Forest*. (New York: Henry Holt, 1986).
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Keith Robinson. *Sir Robert Hart: The Musician* (Lulu.com: All Rights Reserved — Standard Copyright License, 2020).
- ⁶ “Music in Hart’s China — Special Collections Blog at Queen’s University, Belfast. URL: <https://blogs.qub.ac.uk/specialcollections/music-in-harts-china/> (accessed: 03/20/2021).
- ⁷ Antipodean. “[China] Van Aalst, J.A. Chinese Music. Published by Order of the Inspector general of Customs. China. Imperial Maritime Customs. II. Special series: No. 6.” URL: <https://www.antipodean.com/pages/books/23423/china-j-a-van-aalst/chinese-music-published-by-order-of-the-inspector-general-of-customs-china-imperial-maritime?soldItem=true> (accessed: 03/18/2021).
- ⁸ Ibid.
- ⁹ J.A. Van Aalst. *Chinese Music*. II. — Special series: No. 6. China. Imperial Maritime Customs. Published by Order of the Inspector General of Customs. (Shanghai: The Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1884). (Reprint. Middletown, DE: LAN Press, 2021), p. 19.
- ¹⁰ Keith Robinson. Personal correspondence. Facebook comment to Joe Kaminski, “Yuan Shikai’s Home in Tianjin.” December 13, 2019.
- ¹¹ The March of the Volunteers 义勇军进行曲 (1934). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6icFnCSF2yA> (November 16, 2006).
- ¹² Translations of the titles were made by Yaqi Hu, a student volunteer at the Central Conservatory of Music, Beijing, July 2018.
- ¹³ Lin Yi, co-founder and director of The Beijing City Eastern District Wind Music Arts Ensemble. Personal correspondence, November 2018.
- ¹⁴ Translated by Yalin Wu, Minzu University of China, 2021.

 REFERENCES 

1. Bickers, Robert. ‘The Greatest Cultural Asset East of the Suez:’ The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881–1946. *China and the World in the Twentieth Century: Selected Essays. Vol. II*. Ed. Chi-Hsiung Chang. Nanking: Academia Sinica. 2001, pp. 835–875.
2. Gales, Fed. A Compendium of World Brass Bands. *Brass Unbound: Secret Children of the Colonial Brass Band*. The Netherlands: Royal Tropical Institute, 2000, pp. 135–155.
3. Gao, Mingdao. *Bai shou zhong wai guan yue he zhou fen pu qu ji ji yan zou fa (100 Chinese and Foreign Wind Music Ensemble Parts, Notation, Song Collection and Playing Method)*. Beijing: Zhong guo ren min jie fang jun jun yue tuan (Chinese People’s Liberation Army Band), 1998. 116 p.
4. Gong, Hongyu. *Missionaries, Reformers, and the Beginnings of Western Music in Late Imperial China*. Ph.D. diss. University of Auckland, 2006.
5. Han, Kuo-Huang. Hede yuedui yanjiu [A Study of Robert Hart’s Orchestra]. *Han Kuo-Huang yinyue wenji [Selected Works on Music by Han Kuo-Huang]*. Vol. 1. Taipei: Yueyun chubanshe, 1990, pp. 5–26.
6. Han, Kuo-Huang. hongguo xiandai junyue zhaoshi chutan [The Beginnings of Modern Chinese Military Music; A Preliminary Study]. *Zi xi cu dong [From the East to the West]*. Vol. 1. Taipei: Shibao chubanshe, 1981, pp. 17–38.
7. Kaminski, Joseph S. *Asante Ntchera Trumpets in Ghana: Culture, Tradition, and Sound Barrage*. Ashgate SOAS Musicology Series. New York: Routledge — Taylor & Francis Group, 2012. 226 p.



8. Liao, Yen Jen Yvonne. *Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai*. Doctoral Thesis, King's College London, 2016.
9. Melvin, Sheila, and Jindong Cai. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora, 2004. 362 p.
10. Neto, Oswaldo da Veiga Jardim. *The Role of the Military and Municipal Bands in Shaping the Musial Life of Macau*. M.A. thesis. University of Hong Kong, 2002.
11. Peng, Irene P. *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*, s.v. "China." Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 98–103.
12. Reily, Suzel Ana, and Brucher, Katherine. Introduction. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial, Legacies, and Local Music Making*. Ed. Suzel Ana Reily and Katherine Brucher. New York: Routledge, 2013, p. 1–32.
13. Shan, Patrick Fuliang. *Yuan Shikai: A Reappraisal*. Vancouver: UBC Press, 2018. 321 p.
14. Tan, Hwee-san. *Musical Meetings, East and West: The Chieftains in China*. *China and the Irish*. The Thomas Davis Lecture Series 2008, ed. Jerusha McCormack. Dublin: New Island, 2009, pp. 88–101.
15. Trevor, Herbert. *Brass and Military Bands in Britain — Performance Domains, the Factors that Construct them and their Influence*. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial, Legacies, and Local Music Making*. Ed. Suzel Ana Reily and Katherine Brucher. New York: Routledge, 2013, pp. 33–54.

About the author:

Joseph S. Kaminski, Ph.D., Ethnomusicologist, Adjunct Assistant Professor,
College of Staten Island — City University of New York
(10314, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0002-7929-793X, jskamins@msn.com

Об авторе:

Джозеф С. Каминский, Ph.D., этномузыколог, адъюнкт-профессор,
колледж в Стейтен-Айленде — Университет города Нью-Йорка
(10314, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0002-7929-793X, jskamins@msn.com



С.В. МЕЗЕНЦЕВА

*Хабаровский государственный
институт культуры
г. Хабаровск, Россия
ORCID: 0000-0002-4258-5436
mezenceva-sv@yandex.ru*

SVETLANA V. MEZENTSEVA

*Khabarovsk State
Institute of Culture
Khabarovsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4258-5436
mezenceva-sv@yandex.ru*

Юг Дальнего Востока России как уникальный этнический регион: к вопросу взаимодействия музыкальных культур

В работе рассматривается юг Дальнего Востока России как регион, имеющий большой потенциал с точки зрения взаимодействия музыкальных культур и формирования уникальной этнокультурной зоны. На основе современных исследований очерчен круг возможных этнических контактов в регионе на современном этапе. В этнохарактеристике Дальнего Востока России наблюдаются некоторые модификации в сторону расширения этнического состава и изменения социальной характеристики региона. Отмечается близкое соседство с двумя провинциями Северо-Восточного Китая — Хэйлунцзян и Цзилинь, на севере и востоке граничащими с Россией, как территориальная предпосылка для тесного международного сотрудничества. Акцентируется неизменный интерес к получению иностранными обучающимися академического музыкального образования западноевропейского типа в творческих вузах региона. Выделяется большой потенциал для взаимодействия музыкальных культур, связанный с использованием современных музыкально-компьютерных технологий (МКТ). Автором статьи отмечаются наиболее быстро развивающиеся направления во взаимодействии музыкальных

The South of the Russian Far East as a Unique Ethnic Region: Concerning the Issue of Interaction of Musical Cultures

The article examines the southern part of the Russian Far East, which has a great potential from the perspective of the interaction of musical cultures and the formation of a unique ethno-cultural zone. On the basis of contemporary research works the circle of possible ethnic contacts in the region on the contemporary stage is delineated. In the ethnic characterization of the Russian Far East certain modifications towards the direction of expansion of the ethnic makeup and change of the region's social characterization. The adjacency with the two provinces of North-Eastern China — Heilongjiang and Jilin bordering Russia on the north and east — are noted as a territorial premise for close mutual cooperation. The persistent interest in having foreign students receive an academic musical education of a Western European type in the region's artistic educational institutions. Accentuation is made of the great potential for the interaction between musical cultures connected with the use of contemporary computer music technologies. The author of the article highlights the fastest developing trends in the interaction between the musical cultures of the peoples of the Far East of Russia and China on the basis of the use of computer music technologies: compositional activities, performance and education. Observation is made of the decline of the population of the indigenous peoples of the Russian Far

культур народов Дальнего Востока России и Китая на основе использования МКТ: композиторское творчество, исполнительство, образование. Отмечается сокращение численности большинства коренных народов Дальнего Востока России и изменение этнического состава региона в связи с миграционными процессами, а также увеличение иностранных обучающихся из Китая в образовательном пространстве и концертно-конкурсных площадках региона.

Ключевые слова:

Дальний Восток России, Китай, музыкальная культура, музыкально-компьютерные технологии, Хэлуинцзян, Цзилинь, тунгусо-маньчжуры, взаимодействие культур.

East and the change of the region's ethnic make-up as the result of the processes of migration, as well as the increase in the number of foreign students from China in the educational space and the concert and competition venues of the region.

Keywords:

Russian Far East, China, musical culture, computer musical technologies, Heilongjiang, Jilin, Tungus-Manchurians, interactions between cultures.

Для цитирования/For citation:

Мезенцева С.В. Юг Дальнего Востока России как уникальный этнический регион: к вопросу взаимодействия музыкальных культур // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 94–101. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.094-101.

Дальний Восток — уникальный этнический регион, на территории которого проживают носители совершенно разных традиционных культур. Он включает Северо-Восточную, Восточную и Юго-Восточную Азию и является составной частью геополитического понятия «Азиатско-Тихоокеанский регион». Это стратегически важная территория в силу выгодного географического положения и богатства природных ресурсов.

Дальний Восток России — крайний северо-восток Азии — граничит с пятью государствами: Китаем, Японией, Монголией, США и КНДР. К нему относят области бассейнов рек, впадающих в моря Тихого океана, часть самого океана, острова Сахалин и Врангеля, а также Курильские, Командорские и Шантарские острова. Население — свыше 8 миллионов человек, что, по данным последней Всероссийской переписи 2010 года¹, составляет немногим больше 5% населения России.

При этом регион занимает площадь почти 7 миллионов квадратных километров, то есть около 41% территории Российской Федерации [5].

В настоящее время в состав Дальневосточного федерального округа входят 11 субъектов федерации: Амурская область, Еврейская автономная область, Забайкальский край (с 2018 г.), Камчатский край (с 2015 г.), Магаданская область, Приморский край, Республика Бурятия (с 2018 г.), Республика Саха (Якутия), Сахалинская область, Хабаровский край, Чукотский автономный округ [там же].

Материковая часть Дальнего Востока была присоединена к России в XVIII–XIX веках, освоение шло по направлению с севера на юг. В настоящее время регион населяет большое количество национальностей и народов. Основную их часть составляют русские, в основном потомки переселенцев. По данным современных исследований, в этниче-

ский состав российского Дальнего Востока входят также украинцы, белорусы, казаки, татары, корейцы, евреи, армяне, азербайджанцы и большая группа коренных народов.

В последние годы за счёт миграционных процессов, которые всегда были для региона важной составляющей демографического развития, отмечено изменение этнического состава: активно приезжают и стремятся остаться здесь на постоянное жительство представители стран СНГ из Центральной Азии (узбеки, таджики, киргизы) и Закавказья. Начала формироваться исламская инфраструктура и халяль-индустрия (продукты и блюда, приготовленные в соответствии с традициями ислама). Мусульманское сообщество в Дальневосточном Федеральном округе представлено 33 официально зарегистрированными религиозными организациями [13]. По-прежнему остаются актуальными миграционные связи со странами дальнего зарубежья, обеспеченные преимущественно Китаем. Однако китайцы не стремятся оставаться в России.

С середины 1920-х годов коренные этносы Сибири и Дальнего Востока были

объединены в «малые народы Севера» и насчитывали чуть более одного миллиона человек. В 1970 году во время переписи населения эти народы были объединены в «народности Севера, Сибири и Дальнего Востока», которые подразделяются на группы по языковому признаку [3, с. 246]. В настоящее время употребляется понятие «коренные малочисленные народы Севера, Сибири и Дальнего Востока», создана одноимённая ассоциация [1].

Коренные народы обитали на дальневосточных землях до прихода переселенцев с древнейших времен. На юге Дальнего Востока России расселены народы тунгусо-маньчжурской языковой семьи (тунгусоязычные народы). К ним относятся 8 народов: нанайцы, негидальцы, орочи, ороки, удэгейцы, ульчи, эвенки и эвены. Языки этих народов являются родственными и объединяются в тунгусо-маньчжурскую языковую семью [15, с. 523].

Изменения численности тунгусо-маньчжуров, по данным переписи населения 1989 года (Всесоюзной), 2002 года (Всероссийской) и 2010 года (Всероссийской), приведены в сравнительной таблице 1.

Таблица 1.

Динамика численности тунгусо-маньчжуров по данным Всесоюзной (1989 г.) и Всероссийских (2002 г., 2010 г.) переписей²

Народ	Количество человек		
	1989 год	2002 год	2010 год
Нанайцы	1188	12 160	12 003
Негидальцы	587	567	513
Орочи	883	686	596
Удэгейцы	1902	1657	1496
Ульта (уйльта, ороки)	179	364	295
Ульчи	3173	2913	2765
Эвенки	2990	35 527	38 396
Эвены	1700	19 071	21 830

Из приведённых в таблице данных видно, что численность большинства указанных народов сокращается (как, впрочем, и в целом население в стране). Из тунгусо-маньчжуров только эвенки и эвены относятся к числу народов с устойчивой положительной динамикой — кроме них в России ещё пять таких народов: это ненцы, долганы, юкагиры, ханты и манси. У нанайцев, негидальцев, орочей, удэгейцев, ороков и ульчей отмечается отрицательная динамика.

Культуру коренного населения Дальневосточного региона характеризует наличие общих черт, так как эти народы проживали на соседских территориях, вели тождественный образ жизни и имели близкое мировоззрение. Постоянные близкие контакты аборигенов приводили к своеобразному синтезу культур, этно- и культурогенезу и способствовали формированию «сравнительно однородной культурной зоны» [14, с. 206].

На Дальнем Востоке русские переселенцы исторически довольно быстро встретились с переселенцами из соседних азиатских стран — Китая и Кореи. Две провинции Северо-Восточного Китая (на севере и востоке граничащие с Россией) — Хэйлунцзян и Цзилинь — являются районами, с которыми осуществляются наиболее тесные контакты в Дальневосточном регионе нашей страны.

Провинция Хэйлунцзян (КНР) расположена в бассейне реки Амур и граничит с Российской Федерацией по рекам Амуру (Забайкальский край, Амурская область, Еврейская автономная область) и Уссури (Приморский и Хабаровский края). В провинции проживает более 38 миллионов человек (по переписи 2010 года). 95% населения составляет этническая группа китайцев (ханьцев); также здесь проживают маньчжуры, корейцы, манголы, хуэй, дауры, сибо, представляющие остальные 5% населения. Площадь провинции Хэйлунцзян — более 431 тысячи квадратных километров, что составляет 4,5% территории Китая. Крупнейшие

города — Харбин (административный центр), Цицикар, Дацин, Муданьцзян, Суйхуа³.

Провинция Цзилинь (другое название — Гири́н) расположена на северо-востоке Китая. Здесь проживает более 27 миллионов человек (по переписи 2010 года). 91% населения составляют китайцы; также в провинции проживают маньчжуры, корейцы, монголы, дуангене (хуэцы), на которых приходится остальные 9% населения. Площадь провинции Цзилинь — около 191 тысячи квадратных километров. Административный центр и крупнейший город — Чаньчунь.

В итоге, по данным современных исследований, этнохарактеристика Дальнего Востока России претерпела некоторые модификации в сторону расширения этнического состава и изменения социальной характеристики региона: естественный спад численности коренного населения, отток трудоспособных квалифицированных работников в более крупные города России либо в более благоприятные по климату регионы страны, расширение этнического состава за счёт миграционных процессов. В то же время численность населения соседних провинций Китая устойчиво растёт на фоне повышения экономического роста и благосостояния народа.

В наши дни происходят тесные культурные контакты как внутри Дальневосточного региона, так и во взаимодействии с Китаем. Особую роль для такого взаимодействия выполняют разнообразные сетевые технологии, а также информационные технологии в музыке [9; 12], современные музыкально-компьютерные технологии (МКТ) [6; 7], интерес к исследованию и использованию которых устойчиво повышается: МКТ рассматриваются с различных точек зрения их внутренних содержательных аспектов и применения в различных областях музыкальной культуры народов мира. Вопросы социокультурного функционирования МКТ и разнообразные сферы их

применения вкупе с широкой востребованностью позволяют говорить о появлении феномена новой творческой и образовательной среды. Стремительно развивающиеся на их основе способы культурного обмена и сотрудничества, в том числе посвящённые вопросам взаимодействия России и Китая в сфере использования МКТ в процессах культурной интеграции народов Дальнего Востока России и Китая, направлены также на проблему сохранения в эпоху цифровизации и глобализации уникального культурного наследия наших стран с применением возможностей современных МКТ [8; 10; 11]. В музыкальной культуре это характеризуется в первую очередь взаимодействием в музыкальном творчестве в области музыкального тематизма и стилистики. В музыкальном образовании Китай занимает активную позицию в преемственности культурных традиций западноевропейского типа в исполнительстве, творчестве, методике обучения. (Речь идёт прежде всего об академическом музыкальном исполнительстве и образовании.)

Постоянно увеличивается число иностранных студентов из КНР в вузах Дальневосточного региона (Хабаровский государственный институт культуры, Дальневосточный государственный институт искусств), реализующих консерваторские направления подготовки, устойчиво растёт количество международных участников в музыкально-исполнитель-

ских международных конкурсах региона («Новые имена стран Азиатско-Тихоокеанского региона», «Музыкальный Владивосток»). Творческие вузы России и Китая обладают большим потенциалом для взаимовыгодных контактов в образовательной и творческой сферах. Произведения китайских композиторов всё больше включаются в исполнительские программы, в том числе и в выпускные квалификационные работы; иностранные студенты охотно изучают традиционную музыкальную культуру Дальневосточных этносов. Создаются музыкальные учебные ансамбли с участием как российских, так и иностранных обучающихся. В рамках научных исследований иностранные аспиранты изучают вокальное и инструментальное творчество китайских композиторов, открывая для нас неизвестные страницы музыкального творчества Китая.

Таким образом, юг Дальнего Востока России является уникальным регионом с точки зрения своеобразного этнического конгломерата и большого потенциала для взаимодействия музыкальных культур. Российский регион привлекателен для Китая географической близостью для получения академического музыкального образования западноевропейского типа. Интересными представляются возможные творческие эксперименты композиторов Китая на материале традиционного фольклора дальневосточных этносов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следующая перепись населения в России, по информации Федеральной службы государственной статистики (Росстата), была намечена на 2020 год, но из-за всемирной пандемии коронавирусной инфекции была перенесена на 2021 год и, вероятнее всего, пройдёт в цифровом формате [3].

² Таблица составлена на основе данных, представленных в работе [10].

³ Цицикар, Дацин, Муданьцзян, Суйхуа — городские округа в провинции Хэйлуцзян. Информация о территории, населении и истории изменений административно-территориального деления — на сайте 行政区划网 (кит.). URL: <http://www.xzqh.org/html/list/10009.html> (дата обращения: 17.03.2021).



 ЛИТЕРАТУРА 

1. Ассоциация коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации (АКМНСС и ДВ РФ). URL: <http://www.raipon.info/> (дата обращения: 16.03.2021).
2. Богоявленский Д. Данные Всероссийской переписи 2010 // Ассоциация коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации (АКМНСС и ДВ РФ). URL: <http://www.raipon.info/peoples/data-census-2010/data-census-2010.php> (дата обращения: 16.03.2021).
3. Брук С.И. Население мира. Этнодемографический справочник. М.: Наука, 1981. 880 с.
4. Будущее России. Национальные проекты: «Глава Росстата: Всероссийская перепись 2021 года будет последней, где используются традиционные данные» // Федеральная служба государственной статистики. Беседовала Ирина Ли. 10.08.2020 г. URL: https://rosstat.gov.ru/media_official_comments/document/95095 (дата обращения: 16.03.2021 г.).
5. Всероссийский экономический форум. Официальный сайт URL: <https://forumvostok.ru/about/> (дата обращения: 16.03.2021).
6. Горбунова И.Б. Акустические знания музыканта в современном медиаобразовательном пространстве: истоки проблемы и перспективы развития // Сборник научных статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции «Инновационные технологии в медиаобразовании», 03–04 марта 2014 г. СПб.: ГУКИТ, 2014. С. 21–24.
7. Горбунова И.Б. Музыка, математика и информатика: музыкально-компьютерные технологии // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 137–147. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.137-147.
8. Горбунова И.Б. Музыкальный звук: методические аспекты толкования // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 4. С. 95–100.
9. Горбунова И.Б. «Эстетика: информационный подход» Ю. Рагса: актуальное значение и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2015. № 2. С. 86–90.
10. Горбунова И.Б., Белов Г.Г. Новый инструмент музыканта // Общество: философия, история, культура. 2015. № 6. С. 135–139.
11. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032
12. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Экспериментальная эстетика: композиционные и педагогические проблемы современного этапа компьютерного музыкального творчества // Теория и практика общественного развития. 2014. № 21. С. 289–293.
13. Малащенко А., Старостин А. Ислам на Российском Дальнем Востоке // Россия в глобальной политике. Общественно-политический журнал. 2016. № 4. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/islam-na-rossijskom-dalnem-vostoke/> (дата обращения: 12.03.2021)
14. Смоляк А.В. Этнические процессы у народов Нижнего Амура и Сахалина. Середина XIX — начало XX века. М.: Наука, 1975. 232 с.
15. Тунгусо-маньчжурские языки // Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 523–524.

Об авторе:

Мезенцева Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия); докторант, Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена (191186, Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0002-4258-5436, mezenceva-sv@yandex.ru

REFERENCES

1. Assotsiatsiya korennykh malochislennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossiyskoy Federatsii (AKMNSS i DV RF) [Association of Indigenous Minorities of the North, Siberia and the Far East of the Russian Federation (AIMNS and FE)]. URL: <http://www.raipon.info/> (accessed: 03/16/2021).
2. Bogoyavlenskiy D. *Dannye Vserossiyskoy perepisi 2010* [Data of the All-Russian Census 2010]. Assotsiatsiya korennykh malochislennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossiyskoy Federatsii (AKMNSS i DV RF) [Association of the Indigenous Peoples of the North, Siberia and the Far East of the Russian Federation (AIPNS and FE RF)] URL: <http://www.raipon.info/peoples/data-census-2010/data-census-2010.php> (accessed: 03/16/2021).
3. Bruk S.I. *Naselenie mira. Etnodemograficheskiy spravochnik* [Brook S.I. World Population. Ethno-Demographic Reference Book]. Moscow: Nauka, 1981. 880 p.
4. Budushchee Rossii. Natsional'nye proekty: "Glava Rosstat: Vserossiyskaya perepis' 2021 goda budet posledney, gde ispol'zuyutsya traditsionnye dannye" [The Future of Russia. National Projects: "Head of Rosstat: The All-Russian Census of 2021 will be the Last where Traditional Data are Used"]. *Federal'naya sluzhba gosudarstvennoy statistiki* [Federal State Statistics Service]. Besedovala Irina Li 10.08.2020 g. [Interviewed by Irina Li 08/10/2020]. URL: https://rosstat.gov.ru/media_official_comments/document/95095 (accessed: 03/16/2021).
5. *Vserossiyskiy ekonomicheskiy forum. Ofitsial'nyy sayt* [All-Russian Economic Forum. Official Website]. URL: <https://forumvostok.ru/about/> (accessed: 03/16/2021).
6. Gorbunova I.B. Akusticheskie znaniya muzykanta v sovremennom mediaobrazovatel'nom prostranstve: istoki problemy i perspektivy razvitiya [Acoustic Knowledge of a Musician in the Modern Media Education Space: the Origins of the Problem and the Prospects of the Development]. *Sbornik nauchnykh statey po materialam II Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Innovatsionnye tekhnologii v mediaobrazovanii", 03–04 marta 2014 g.* [Collection of Scholarly Articles Based on the Materials of the Second All-Russian Scholarly-Practical Conference "Innovative Technologies in Media Education", 03–04 March 2014]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Film and Television, 2014, pp. 21–24.
7. Gorbunova I.B. Music, Mathematics and Computer Science: Features of Functioning of Computer-Musical Technologies. *IKONI / ICONI*. 2021. No. 1, pp. 137–147. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.137-147 (In Russ.).
8. Gorbunova I.B. Muzykal'nyy zvuk: metodicheskie aspekty tolkovaniya [Musical Sound: Methodological Aspects of Interpretation]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2016. No. 4, pp. 95–100.
9. Gorbunova I.B. "Estetika: informatsionnyy podkhod" Yu. Ragsa: aktual'noe znachenie i perspektivy ["Aesthetics: Informational Approach" by Yu. Rags: Actual Meaning and Prospects]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 2, pp. 86–90.
10. Gorbunova I.B., Belov G.G. Novyy instrument muzykanta [The Musician's New Instrument]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No. 6, pp. 135–139.
11. Gorbunova I.B., Zalivadnyy M.S. The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarships*, 2020. No. 4, pp. 20–32. DOI: 10.33779 / 2587-6341.2020.4.020-032 (In Russ.).
12. Gorbunova I.B., Zalivadnyy M.S. Eksperimental'naya estetika: kompozitsionnye i pedagogicheskie problemy sovremennogo etapa komp'yuternogo muzykal'nogo tvorchestva [Experimental Aesthetics: Compositional and Pedagogical Problems of the Modern Stage of Computer Musical Creativity]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2014. No. 21, pp. 289–293.
13. Malashenko A., Starostin A. Islam na Rossiyskom Dal'nem Vostoke [Islam in the Russian Far East]. *Rossiya v global'noy politike. Obshchestvenno-politicheskiy zhurnal* [Russia in Global Politics. Social and Political Journal]. 2016. No. 4. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/islam-na-rossijskom-dalnem-vostoke/> (accessed: 03/12/2021).
14. Smolyak A.V. *Etnicheskie protsessy u narodov Nizhnego Amura i Sakhalina. Seredina XIX — nachalo XX veka* [Ethnic Processes among the Peoples of the Lower Amur and Sakhalin. From the Mid-19th to the Early 20th Century]. Moscow: Nauka, 1975. 232 p.



15. Tunguso-man'chzhurskie yazyki [Tungus-Manchu Languages]. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Chief editor V.N. Yartseva. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1990, pp. 523–524.

About the author:

Svetlana V. Mezentseva, Ph.D. (Arts), Associate Professor,
Head of the Department of Art Studies, Musical Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture
(680045, Khabarovsk, Russia);
Doctoral Student, Herzen State Pedagogical University of Russia
(191186, Saint Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-4258-5436, mezenceva-sv@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.102-111

С.А. МОРОЗОВ

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-5727-828X
msstudio@list.ru*

SERGEY A. MOROZOV

*Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5727-828X
msstudio@list.ru*

«Компьютерная аранжировка». Программа дисциплины для студентов — инвалидов по зрению

Статья посвящена проблемам обучения компьютерной аранжировке студентов с глубокими нарушениями зрения.

Автором публикации разработана и обсуждается оригинальная методика, которая отражает содержательные и практические элементы процесса обучения студентов-музыкантов с нарушениями зрения по дисциплине «Компьютерная аранжировка» в Курском музыкальном колледже-интернате слепых. Специальные условия реализации процесса обучения по курсу «Компьютерная аранжировка», адаптированного для незрячих и слабовидящих студентов, а также методические рекомендации, составленные для преподавателей, осуществляющих образовательный процесс в специализированном музыкальном колледже-интернате, составляют ключевые моменты исследования, проведенного автором. Результаты работы, изложенные в статье, освещают пути решения проблемы, связанной с поиском новых образовательных методик, способствующих процессу реабилитации студентов-инвалидов с глубокими нарушениями зрения, а также проблемы их социальной адаптации в современном высокотехнологичном образовательном и музыкально-творческом пространстве.

Ключевые слова:

авторская программа С.А. Морозова, инвалиды по зрению, компьютерная

“Computer Arrangement”. Program of the Discipline for Visually Impaired Students

The article is devoted to the issues of instruction of computer arrangement to students with strong vision impairment. The author of the publication has developed the original methodology discussed in the article which reflects the content-based and practical elements of the process of instructing music students with vision impairment the discipline of “Computer Musical Arrangement” at the Kursk Musical Boarding College for the Blind. The special conditions for realizing the process of instruction of the course of “Computer Musical Arrangement” adapted for blind and partially sighted, as well as the methodological recommendations compiled for the instructors who carry out the educational process in the specialized musical boarding college comprise the crucial moments of the research carried out by the author. The results of the work expounded in the article elucidate the paths for solving the problem connected with the search for new educational methodologies conducive to the process of rehabilitating invalid students with serious vision impairments, as well as the problems of their social adaptation in the cotemporary highly technological educational and artistic musical space.

Keywords:

Sergey Morozov’s authorial program, the visually impaired, computer musical



аранжировка, музыкально-компьютерные технологии, музыкальное образование.

arrangement, computer musical technologies, music education.

Для цитирования/For citation:

Морозов С.А. «Компьютерная аранжировка». Программа дисциплины для студентов — инвалидов по зрению // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 102–111.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.102-111.

Дисциплина «Компьютерная аранжировка» является частью основной профессиональной образовательной программы по специальности 53.02.03 — Инструментальное исполнительство (по видам инструментов): оркестровые духовые и ударные инструменты, инструменты народного оркестра. Программа сформирована в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования (ФГОС СПО) и предназначена для реализации в федеральном казённом профессиональном образовательном учреждении «Курский музыкальный колледж-интернат слепых» Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации.

Результатом освоения курса «Компьютерная аранжировка» является воспитание профессиональных навыков в области музыкальных компьютерных технологий (МКТ) [3; 10], формирование профессионального музыкального мышления обучаемого, необходимого для успешной самостоятельной профессиональной деятельности в качестве артиста, преподавателя, концертмейстера. Результаты освоения дисциплины выражены в виде общих и профессиональных компетенций.

Основная цель обучения студентов колледжа по дисциплине «Компьютерная аранжировка» — освоение новых возможностей адаптации музыканта-инвалида по зрению в современном мире, возникших благодаря компьютерным

технологиям; создание предпосылок для полноценного творческого сотрудничества в обществе.

Задачи курса: овладение музыкантами с нарушением зрения методами инструментовки (аранжировки) с помощью МКТ посредством их изучения и освоения с последующим созданием фонограммы как итогового продукта, освоение основных принципов работы со специализированным программным обеспечением для незрячих.

Формы работы подразумевают индивидуальные занятия с педагогом и самостоятельное выполнение заданий.

Компьютерная аранжировка в комплексе с другими дисциплинами способствует профессиональной абилитации молодых людей с патологией зрительного анализатора, повышению их социального статуса и, в дальнейшем, интеграции в современное социальное пространство.

Курс базируется на знаниях и навыках, приобретённых в результате изучения дисциплины «Музыкальная информатика» [9; 11; 12] и является его практическим продолжением. Изучение технологии компьютерной аранжировки [4; 5] немислимо без определённых знаний и навыков в области элементарной теории музыки, сольфеджио, гармонии, инструментовки. Кроме того, необходимо иметь общие представления о функциональных возможностях и основных приёмах звукоизвлечения музыкальных инструментов [6; 8].

Требования к уровню освоения содержания дисциплины

В результате изучения дисциплины обучающийся должен

знать:

– способы использования компьютерной техники в сфере профессиональной деятельности;

– наиболее употребляемые компьютерные программы для создания и редактирования музыки;

– основы MIDI-технологий;

уметь:

– использовать программы цифровой обработки звука;

– владеть навыками работы в программах-секвенсорах;

– ориентироваться в частой смене компьютерных программ.

Ввиду того, что настоящий курс предполагает сотворчество студента и преподавателя, способы работы разнообразны: объяснение материала, иллюстрация, выполнение практических заданий, анализ исходного материала и работы студента, поиск и исправление ошибок и т. д.

Если изучение компьютерных программ и приёмов работы с ними предполагает теоретическую сторону курса [2; 7], то обучение их практическому применению базируется на использовании фундаментальных исследований (см., например, работы [1; 13]) и ориентировано на личность студента (степень его общего и музыкального развития, вкуса), что влияет на выбор практических заданий. Дифференцированный подход к обучению обуславливает разное количество часов, выделяемых на представленную тематику для студентов с различной степенью подготовленности.

Основной формой контроля является подготовка фонограммы к ежегодному отчётному концерту.

Содержание учебной дисциплины «Компьютерная аранжировка»

Введение. Знакомство с программно-аппаратным комплексом кабинета. Конфигурация и функциональное назначение компонентов оборудования. Размещение и коммутация устройств: МИДИ-клавиатура, звуковые карты, внешние звуковые блоки, микшерный пульт (мультитрекер), усилитель звуковых частот, звуковые колонки. Технические возможности и краткие характеристики.

Студенты должны:

– *знать* все составляющие программно-аппаратного комплекса; общую схему соединений; назначение и функции каждого компонента; наиболее общие технические характеристики;

– *уметь* в нужном порядке включать и выключать компоненты оборудования; находить расположение органов управления; загружать и завершать работу компьютера.

Тема 1. Работа в ОС Windows при поддержке программы речевого сопровождения Jaws For Windows

Тема 1.1. Основные приёмы работы в ОС Windows. Повторение и закрепление главных действий в современной операционной системе: просмотр рабочего стола, стартового меню. Открытие папок и файлов. Выделение объектов. Перемещение между окнами. Запуск приложений.

Студенты должны:

– *знать* основные приёмы работы в операционной системе Windows;

– *уметь* загружать программу речевого сопровождения; открывать диски и папки и просматривать объекты; запускать Windows-приложения; перемещаться по дереву каталогов.

Тема 1.2. Управление ресурсами звуковой карты. Запуск программы управления звуковой картой. Настройка latency

(задержки) и буфера при использовании ASIO-драйверов. Управление микшером звуковой карты.

Студенты должны:

– *знать* основные параметры звуковых карт в целом; назначение окон и органов управления; назначение входов и выходов виртуальных микшеров;

– *уметь* запускать программу управления звуковой картой; изменять размер задержки и буфера; управлять входами и выходами виртуального микшера.

Тема 2. Работа в программе-секвенсоре

Тема 2.1. Вид главного окна программы. Запуск программы. Меню, пункты меню и их назначение. Пункты меню File, Options. Загрузка файла. Настройка метронома.

Студенты должны:

– *знать* назначение пунктов меню;

– *уметь* запустить программу; войти в меню и находить необходимые пункты; настраивать схемы метронома; открывать миди-файл.

Тема 2.2. Окно дорожек (треков). Параметры трека: номер дорожки, имя, инструмент, порт, банк, громкость, панорама, транспозиция, сдвиг времени. Назначения параметров в окне дорожек и посредством окна установок трека. Особенности выбора дорожки. Позиционирование счётчика. Перемещение позиции курсора состояния. Быстрый переход по времени.

Студенты должны:

– *знать* все функции управления треком; команды управления переходом по времени;

– *уметь* выбирать трек; задавать необходимые параметры трека; перемещать курсор счётчика; произвольно перемещать значения по времени.

Тема 2.3. Порты ввода-вывода программы. Источники и приёмники MIDI-

информации. Порты вывода: FM-, волновые, виртуальные синтезаторы. Внешние синтезаторы. Загрузка виртуальных синтезаторов.

Студенты должны:

– *знать* виды синтезаторов; типы подключения различных видов синтезаторов; основные возможности синтезаторов, поставляемых в комплекте с программой; принципы работы различного вида синтезаторов;

– *уметь* подключать виртуальные синтезаторы к Host-программе; работать с окном Synth Rack; назначать порты ввода и вывода в окне дорожек.

Тема 2.4. Стандартные операции редактирования MIDI-файла. Запись клипа дорожки. Режимы записи. Стирание, копирование, вырезание, вставка. Квантизация. Обработка динамики. Установка и изменение темпа, размера.

Студенты должны:

– *знать* основные режимы записи; функции редактирования MIDI-информации; понятие квантизации и динамики; нумерацию MIDI-контроллеров и их параметры;

– *уметь* прописывать дорожку; менять режимы записи; квантизировать; стирать, вырезать, копировать, вставлять миди-события в треке; редактировать динамику; устанавливать и изменять размер, темп.

Тема 2.5. Окно событий (Event List). Вид окна событий. Время и тип события. Значения параметра 1 и параметра 2 для разного вида событий. Озвучивание нот. Редактирование каждого параметра.

Студенты должны:

– *знать* назначения ячеек в окне Event List; нумерацию MIDI-контроллеров и их параметры;

– *уметь* ориентироваться в окне событий; озвучивать отдельные события; вносить исправления любой переменной окна.



Тема 3. Работа над фонограммой

Вариант А. Запись аранжировки популярной пьесы (песни).

Вариант Б. Аранжировка нотной партитуры.

Вариант В. Создание аранжировки собственного произведения.

Тема 3.1. Анализ формы, инструментария, стилистики. Жанровая принадлежность проекта. Форма, ладотональность, метр. Особенности ритма и гармонического языка. Используемые инструменты ансамбля (оркестра).

Студенты должны:

– *знать* основные жанры популярной и академической музыки; инструментарий ансамблей и оркестров; стилистические особенности музыки разных стилей;

– *уметь* определить жанровую принадлежность выбранного проекта, его инструментарий; проанализировать форму будущей композиции; определить в рамках своей компетентности стилистические особенности; сделать в программе необходимые назначения: размер, темп, набор инструментов.

Тема 3.2. Общие правила аранжировки. Высотное распределение голосов по аналогии с натуральным звукорядом. Группы инструментов: ритм-группа, деревянные духовые, медные, струнные, их взаимодействие. Освобождение тесситурного диапазона солиста. Тембровые сочетания. Специфика синтезаторной аранжировки: использование ритм-машин для создания партии ударных инструментов, арпеджиаторов и т. д.

Студенты должны:

– *знать* основные правила распределения голосов по вертикали; принципы взаимодействия оркестровых групп, инструментов разных тембров; особенности аккомпанемента; диапазоны и принципы звукоизвлечения используемых в аранжировке инструментов; возможности синтезаторов;

– *уметь* распределять голоса оркестра (ансамбля) по их тесситурным особенностям; использовать доступные контроллеры для передачи реалистичности (или достижения особого эффекта) звучания инструмента.

Тема 3.3. Особенности записи партии ударных инструментов. Состав, названия, расположение на клавиатуре инструментов ударной установки. Дополнительные и перкуссионные инструменты. Роль 10-го канала при работе в форматах GM, GS, XG. Распределение дорожек. Запись периода (*Loop*) ударных с последующим копированием.

Студенты должны:

– *знать* основной состав ударной установки; расположение основных и дополнительных ударных инструментов на клавиатуре в стандарте GM; стилистические особенности игры на ударных в разных жанрах;

– *уметь* определять на слух звучание инструментов ударной установки и перкуссии; анализировать и воспроизводить средней сложности ритмические рисунки ударных инструментов на клавиатуре синтезатора; назначать канал; распределять дорожки.

3.4. Работа над аранжировкой в программе-секвенсоре. Назначение необходимых параметров проекта. Назначение параметров на каждый трек. Репродуцирование или сочинение ритмического рисунка ударных, линии баса, гармонической поддержки, мелодии, подголосков.

Студенты должны:

– *знать* расположение основных органов управления программой-секвенсором; параметры управления дорожкой; виды голосоведения баса; гармоническую и ритмическую специфику аккомпанирующей группы; основные ритмические фигурации ударных в различных музыкальных стилях;

– *уметь* назначить все необходимые для проекта параметры; репродуциро-

вать со слуха, записать с нот или сочинить и записать партии всех инструментов проекта; находить и исправлять ошибки; вводить необходимую динамическую обработку автоматически или вручную, используя соответствующие операции и окна; находить, открывать и сохранять файл проекта.

3.5. Использование контроллеров.

Основные контроллеры: громкости, панорамы, правой педали, джойстика (колеса) — высота тона и вибрато. Установка диапазона изменения высоты тона. Прописывание контроллеров вручную в окне событий и автоматически с помощью вставки серии.

Студенты должны:

- *знать* назначение и коды основных контроллеров;
- *уметь* прописывать нужные контроллеры в ручном и автоматическом режимах.

3.6. Окончательная редакция MIDI-файла.

Акустический баланс между инструментами. Передний, средний, задний планы звука. Распределение звучания инструментов в пространстве. Различия между динамикой и громкостью.

Студенты должны:

- *знать* принципы распределения звуковых планов; принципы пространственного распределения инструментов; различия между динамикой и громкостью;
- *уметь* распределять инструменты по фронту и глубине, используя соответствующие параметры окна дорожек или с помощью контроллеров.

3.7. Работа с аудиофайлами в программе *Sakewalk Sonar*.

Загрузка аудиофайлов. Частота сэмпирования и битность цифрового звука. Синхронизация. Выбор и редактирование объектов стандартными функциями программы. Запись многоканального аудио. Экспорт в аудиофайл обработанного материала.

Студенты должны:

- *знать* приёмы работы с программой-мультитрекером; понятия моно- и стереозвука; инструменты редактирования аудиофайла; основные параметры цифрового звука;
- *уметь* импортировать аудиофайлы в проект; синхронизировать аудио- и MIDI-дорожки; редактировать аудиодорожки; настраивать треки для записи аудио; экспортировать проект.

Тема 3.8. Звуковые эффекты и их применение.

Приборы динамической, частотной и пространственной обработки. Психоакустика. Специальные звуковые эффекты. Plug-ins.

Студенты должны:

- *знать* названия приборов обработки звука и специфику их применения; принципы подключения приборов разных групп; различия между типами подключений в разрыв и посыл-возврат;
- *уметь* подключать виртуальные аудиоэффекты (Plug-ins); грамотно применять приборы обработки в зависимости от выполняемой задачи.

Контрольные требования

Текущий контроль знаний и умений осуществляется на каждом уроке в виде проверки самостоятельной работы, а также устного опроса по пройденному материалу и выявления умений и навыков непосредственно на занятии.

Итоговый контроль осуществляется в последнем семестре в виде прослушивания и открытого зачёта проекта студентов.

Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины «Компьютерная аранжировка»

В перечень учебно-методических документов, обеспечивающих освоение курса, входит рабочая программа по

дисциплине «Компьютерная аранжировка». Также непосредственно во время занятий активно используются интернет-ресурсы.

Материально-техническое обеспечение дисциплины

Колледж обладает учебной аудиторией для проведения индивидуальных занятий по дисциплине «Компьютерная аранжировка», оснащённой компьютерами, современными звуковыми модулями и картами, необходимой аудиоаппаратурой. Для самостоятельной подготовки обучающиеся используют кабинет компьютерной аранжировки в свободное от занятий время.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов по дисциплине «Компьютерная аранжировка» осуществляется в учебной аудитории. Для обеспечения качества самостоятельной работы каждому обучающемуся даются конкретные практические задания, которые он должен выполнить к следующему занятию.

Методические рекомендации преподавателям

Данный предмет подразумевает дифференцированный подход к каждому обучающемуся, отталкиваясь от тех на-

выков, которые студент приобрёл, изучая такие предметы, как «Элементарная теория музыки», «Сольфеджио», «Гармония». Степень владения фортепиано и знание основ оркестровки и аранжировки играет важную роль в освоении компьютерной аранжировки. Помимо технической информации, педагог должен уделять немало времени и развитию у студента творческого мышления, тембрального слуха, жанрового и стилистического представления музыкального материала.

Для полноценного изложения теоретического материала преподаватель дисциплины «Компьютерная аранжировка» должен владеть современными МКТ и постоянно совершенствовать свои знания в этой области, повышать мастерство и разрабатывать новые формы и методы использования МКТ как в творческом, так и в методическом аспектах, учитывая особенности изложения материала студентам-музыкантам с глубокими нарушениями зрения. Эта задача требует от преподавателя дисциплины «Компьютерная аранжировка» высокого мастерства, творческого и педагогического профессионализма, высокой степени самоотдачи, но и результаты этой работы в своём роде исключительны и способны доставить чувство удовлетворения, едва ли сопоставимое по значимости с «обычными» занятиями по этой же дисциплине.



ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова И.Б. Акустические знания музыканта в современном медиаобразовательном пространстве: истоки проблемы и перспективы развития // Инновационные технологии в медиаобразовании. Сборник научных статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции. СПб.: СПбГУКиТ, 2014. С. 21–24.
2. Горбунова И.Б. Музыкальное программирование, или Программирование музыки и музыкально-компьютерные технологии // Теория и практика общественного развития. 2015. № 7. С. 213–218.

3. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального воспитания и образования // Педагогика и психология, культура и искусство. Материалы VII Международной научно-практической конференции «Педагогика и психология, культура и искусство: проблемы общего и специального гуманитарного образования». Министерство образования и науки Российской Федерации; Министерство культуры республики Беларусь; Российский новый университет (РосНОУ), Климовский филиал; Белорусский государственный университет культуры и искусств (БГУКИ), кафедра хореографии. 2013. С. 7–12.
4. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Компьютерная музыка в системе подготовки педагога-музыканта // Электронный научный журнал «Медиамузыка». 2014. № 3. С. 4. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_4.html (дата обращения 21.01.2021).
5. Горбунова И.Б., Панкова А.А., Родионов П.Д. Компьютерная музыка. Том 2: Лаборатория звука. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2016. 175 с.
6. Горбунова И.Б., Плотников К.Ю. Инновационный проект «Музыкально-компьютерные технологии» // Сибирский учитель. 2016. № 3 (106). С. 74–77.
7. Горбунова И.Б., Чибирёв С.В. Музыкально-компьютерные технологии и проблема моделирования процесса музыкального творчества // Региональная информатика «РИ-2014». Материалы XIV Санкт-Петербургской международной конференции. 2014. С. 293–294.
8. Горбунова И.Б., Чибирёв С.В. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме моделирования процесса музыкального творчества: монография. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2012. 160 с.
9. Морозов С.А. «Музыкальная информатика». Программа дисциплины для студентов — инвалидов по зрению // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 120–134. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4. 120-134.
10. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. Opcion. 2019. Vol. 35, No. S 24, pp. 360–375.
11. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. Lecture Notes in Computer Science. Proceedings. Springer. 2018. Pp. 381–389. DOI: 10.1007/978-3-030-02750-6_29.
12. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. In Prof. Dr. Rahim Ahmadi, Prof. Kazuaki Maeda, Prof. Dr. M. Plaisent (Ed.), 16th International Conference on Literature, Languages, Humanities & Social Sciences (LLHSS-18). Budapest, Hungary. Int'l Conference Proceedings, Oct. 2018, pp. 15–19. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184022.
13. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. № 4 (33). С. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

Об авторе:

Морозов Сергей Александрович, аспирант кафедры тифлопедагогики, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия); преподаватель, Курский музыкальный колледж-интернат слепых (305004, г. Курск, Россия),
ORCID: 0000-0001-5727-828X, msstudio@list.ru

 REFERENCES 

1. Gorbunova I.B. Akusticheskie znaniya muzykanta v sovremennom mediaobrazovatel'nom prostranstve: istoki problemy i perspektivy razvitiya [Acoustic Knowledge of the Musician in the Modern Media Educational Space: the Origins of the Issue and the Prospects for Development]. *Innovatsionnye tekhnologii v mediaobrazovanii. Sbornik nauchnykh statey po materialam II Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Innovative Technologies in Media Education. Compilation of Scholarly Articles Based on the Materials of the 2nd Russian Scholarly-Practical Conference]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Film and Television, 2014, pp. 21–24.
2. Gorbunova I.B. Muzykal'noe programmirovaniye, ili Programmirovaniye muzyki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii [Musical Programming, or Programming Music and Musical Computer Technologies]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 7, pp. 213–218.
3. Gorbunova I.B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v sisteme sovremennogo muzykal'nogo vospitaniya i obrazovaniya [Computer Music Technologies in the System of the Modern Musical Upbringing and Education]. *Pedagogika i psikhologiya, kul'tura i iskusstvo* [Pedagogy and Psychology, Culture and Art]. *Materialy VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Pedagogika i psikhologiya, kul'tura i iskusstvo: problemy obshchego i spetsial'nogo gumanitarnogo obrazovaniya"* [Materials of the 7th International Scholarly-Practical Conference "Pedagogy and Psychology, Culture and Art: Problems of General and Special Humanitarian Education"]. Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii; Ministerstvo kul'tury respubliki Belarus'; Rossiyskiy novyy universitet" (RosNOU), Klimovskiy filial; Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv (BGUKI), kafedra khoreografii [Ministry of Education and Science of the Russian Federation; Ministry of Culture of the Republic of Belarus; Russian New University (RosNOU), Klimovsk branch; Belarusian State University of Culture and Arts, Department of Choreography]. 2013, pp. 7–12.
4. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Komp'yuternaya muzyka v sisteme podgotovki pedagoga-muzykanta [Computer Music in the Teacher-Musician Training]. *Elektronnyy nauchnyy zhurnal "Mediamuzyka"* [Electronic Scientific Magazine "Mediamusic"]. 2014. No. 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_4.html (accessed: 01/21/2021).
5. Gorbunova I.B., Pankova A.A., Rodionov P.D. *Komp'yuternaya muzyka* [Computer Music]. Tom 2: Laboratoriya zvuka [Volume 2: Laboratory of Sound]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2016. 175 p.
6. Gorbunova I.B., Plotnikov K.Yu. Innovatsionnyy proekt "Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii" [Innovative Project "Musical Computer Technologies"]. *Sibirskiy uchitel'* [Siberian Teacher]. 2016. No. 3 (106), pp. 74–77.
7. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii i problema modelirovaniya protsessa muzykal'nogo tvorchestva [Musical Computer Technologies and the Issue of Modeling the Process of Musical Creativity]. *Regional'naya informatika "RI-2014"* [Regional Informatics "RI-2014"]. *Materialy XIV Sankt-Peterburgskoy mezhdunarodnoy konferentsii* [Materials of the 14th St. Petersburg International Conference]. 2014, pp. 293–294.
8. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. *Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: k probleme modelirovaniya protsessa muzykal'nogo tvorchestva: monografiya* [Musical Computer Technologies: Towards the Issue of Modeling the Process of Musical Creativity: Monograph]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2012. 160 p.
9. Morozov S.A. "Musical Informatics". Program of the Discipline for Visually Impaired Students. *ICONI*, 2020. No. 4, pp. 120–134. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4. 120-134 (In Russ.)
10. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S 24, pp. 360–375.
11. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings. Springer*. 2018, pp. 381–389. DOI: 10.1007/978-3-030-02750-6_29.
12. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. In Prof. Dr. Rahim Ahmadi, Prof. Kazuaki Maeda, Prof. Dr. M. Plaisent (Ed.), *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities & Social Sciences (LLHSS-18)*. Budapest, Hungary. Int'l



Conference Proceedings. Oct. 2018, pp. 15–19, DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184022.

13. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. № 4 (33). С. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

About the author:

Sergey A. Morozov, Post-graduate Student at the Department of Typhlopedagogy,
Herzen State Pedagogical University of Russia
(191186, St. Petersburg, Russia);
Faculty Member of the Kursk College of Music for the Blind
(305004, Kursk, Russia),
ORCID: 0000-0001-5727-828X, msstudio@list.ru



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.112-130

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Творчество А.Г. Шнитке

В предыдущих выпусках журнала были опубликованы лекции о творчестве таких выдающихся отечественных композиторов XX века, как С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве А.Г. Шнитке.

В первом разделе лекции («Национальные „ферменты“ и раннее творчество») рассматриваются вопросы генезиса личности композитора и исходный этап его художественного становления с резко выраженной переориентацией от традиционного письма к авангардному эксперименту. Второй раздел («Центральный период») посвящён исканиям Шнитке в направлении контакта с широкой слушательской аудиторией, что шло по различным линиям демократизации художественных установок. Завершающий раздел («Позднее творчество») обращён к существенному вкладу композитора в формирование стиливых реальностей Постмодерна.

По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений с их рекомендуемым исполнением, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Шнитке.

The Musical Oeuvres of Alfred G. Schnittke

The previous issues of the journal featured publications of lectures about such outstanding 20th century Russian composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturian, Georgy Sviridov, and Rodion Shchedrin. This series is being continued with a lecture about the music of Alfred G. Schnittke.

The first part of the lecture (“National ‘Fermentations’ and Early Works”) examines the questions of the genesis of the composer’s personality and the initial stage of his artistic formation with a drastic reorientation from a traditional style to avant-garde experiment. The second part (“The Middle Period”) is devoted to Schnittke’s explorations in the direction of contacts with wide audiences, which went along various lines of democratization of his artistic approach. The conclusive part (“The Late Style”) is directed towards the composer’s immense contribution to the formation of the stylistic realities of the Postmodern aesthetics.

During the course of the lecture’s exposition fragments of musical compositions are offered with recommended performances of them, in their sum providing a perception of the most substantial sides of Alfred G. Schnittke’s musical output.

Ключевые слова:

творчество Шнитке, генезис личности, три этапа художественной эволюции.

Keywords:

Schnittke's musical legacy, genesis of personality, three stages of artistic evolution.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество А.Г. Шнитке // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 112–130.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.112-130.

**Национальные «ферменты»
и раннее творчество**

В 1930-е годы на левобережье Волги, в местах расселения колонистов из Германии, живших здесь ещё со времён Екатерины II, существовала Республика немцев Поволжья. На её территории, в границах Саратовской области и в её центре, городе Энгельсе (бывшем Покровске), в 1934 году родился Альфред Шнитке. И даже если бы этот своеобразный «анклав» дал миру одного только Шнитке, то и этого было бы более чем достаточно, чтобы оправдать существование данного исторического феномена.

Приступая к рассмотрению наследия Альфреда Гарриевича Шнитке, необходимо сначала обсудить вопрос о национальных составляющих его человеческой натуры, что не могло не сказаться на творчестве. *«Я не русский, а полунемец, полужид, родина которого — Россия»*. Что стоит за этой национальной самоидентификацией выдающегося композитора?

Припомним необходимую фактологию. Далёкие предки Альфреда Шнитке по отцовской линии, евреи по национальности, жили в Прибалтике, под Ригой, то есть уже по крайней мере с начала XIX века их большой родиной была Российская империя. Кстати, чисто немецкую фамилию они получили по настоятельной просьбе одного бездетного пастора, который пожелал таким образом продлить свою родословную.

В 1905 году родители отца будущего композитора временно выехали из Латвии в Германию, где у них родился сын, Гарри Викторович Шнитке, в будущем журналист по профессии. В 1926-м семья по политическим убеждениям вернулась в СССР, и он в 1930 году переезжает из Москвы в небольшой город Энгельс Саратовской области, который был тогда столицей Республики немцев Поволжья.

Там два года спустя Гарри встречает Марию Фогель, которая становится его женой, и ещё через два года, 24 ноября 1934-го, на свет божий появляется Альфред Шнитке. Его мать — немка, учительница, уроженка одного из немецких сёл Поволжья, а бабушка по материнской линии (в девичестве Полина Шехтель) — родом из поволжских немцев-крестьян, которые жили на границе нынешних Саратовской и Волгоградской областей ещё с екатерининских времён.

После двенадцати лет детства, проведённых в Энгельсе, семья А. Шнитке в течение двух лет живёт в Вене, куда отец был направлен в качестве сотрудника газеты, издававшейся советским командованием для австрийского населения. Затем на многие годы родным городом Альфреда стала Москва. Последнее десятилетие жизни он провёл в основном в Германии, где и скончался в 1998 году.

Вот такая «география» и такая родословная, которую чаще всего определяют формулой *российский немец*. Да, по происхождению своему он был немцем с примесью еврейской крови. Явственно



тяготел к немецкой культуре, прекрасно владел немецким языком, создал на нём ряд произведений. В 1982 году был крещён как католик. Так случилось главным образом по той причине, что его мать была крещена в этой вере и, скорее всего, не без воздействия детских воспоминаний о глубоко набожной бабушке, по семейным традициям пребывавшей в лоне католичества.

Наконец, стоит напомнить, что первые знаки официального признания исходили из Германии: ещё в том же 1982-м его, замалчиваемого в Советском Союзе, возводят в члены Академии искусств Западного Берлина, а несколько позже — в члены аналогичных академий Баварии и ГДР.

Итак, для Шнитке *«немецкое — это целый круг, который существовал всю жизнь»*, но с уточнением такого рода: *«это было второе по значению»* после русского.

Следовательно, самые большие права на него имеет Россия. Он взращён в основном на почве русской жизни и русской культуры: *«Хотя немецкий — мой родной язык, я говорю и пишу гораздо лучше по-русски»*. И считал, что обязан России *«очень многим»*, в том числе *«эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в Америке»*. В частности, говоря о колоссальном воздействии на него русской литературы, он особенно выделял то влияние, которое оказал на него Достоевский.

Примечательно, что на Западе долгое время не понимали, о чём музыка Шнитке, в то время как у нас его художественные идеи схватывали мгновенно и принимали безоговорочно, причём круг поклонников быстро расширялся. Композитор Роман Леденёв вспоминал *«быстро распространявшийся в интеллигентских и студенческих кругах повышенный интерес к личности и музыке Шнитке, полные залы, ажиотаж. Я помню один из концертов в зале Всесоюзного дома композиторов в 1970-х годах (когда,*

как любят говорить теперь, его музыку не играли). Мне сказали — прийти нужно за час, иначе не будет мест. Так и оказалось: я устроился только потому, что Альфред зарезервировал несколько рядов (их отгородили верёвочкой). То же происходило в Большом зале консерватории, битком набитом восторженной публикой при исполнении Реквиема. Вообще это было типично для его концертов».

Присоединим к этому сказанное самим Альфредом Шнитке в одном из интервью 1995 года: *«На мои концерты ходят во всём мире, но нигде эта музыка не нужна так, как нужна была тогда в России»*, добавляя любопытную психологическую деталь: *«Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России»*. Совершенно очевидно, что проблематика его искусства была во многом порождена особенностями жизни нашей страны — именно в этой социально-духовной атмосфере она получила исключительную рельефность и заострённость.

Остаётся уточнить два следующих биографических факта: ко времени своей человеческой зрелости Шнитке стал искренне и глубоко верующим в лоне православия, а на закате жизни всё чаще думал о возвращении на родину.

В том же интервью 1995 года он подчёркивал: *«Мы уезжали не навсегда, просто — работать. И до сих пор не хотим вывозить из московской квартиры книги и ноты: это означало бы, что нашим домом окончательно станет Гамбург. В первый год после отъезда мы нигде не жили постоянно дольше трёх недель, всё время возвращались в Москву. Потом случилось так, что я заболел, и это стало удаваться всё реже, и я осознал, что уехал из страны, где вырос, из Москвы, которую любил, из среды, которой жил»*. По словам вдовы композитора, *«никакого переезда в Германию у нас не было, и Альфред до последнего мечтал о том, как бы он работал на своей московской квартире по улице Дмитрия Ульянова»*.

Теперь по поводу православия, которое он чтит больше, чем католичество. *«Я — католик. Но здесь, в Москве, я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай, православный священник. И я чувствую, что это правильно. Отец Николай — а этим он действует на меня всегда — очень наивный человек. Но очень точно всё понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо всё рассказать... Отец Николай приходит раз в полгода и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие) — для меня событие, и я это переживаю до конца... Католическая церковь здесь не живёт, а живёт православная, и потому, будучи католиком, я здесь должен ходить в православную».*

И ещё, из общих наблюдений: *«В русском характере есть очень много преимуществ... Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не притворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову. Это — невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Антисемитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство — есть приращение, а не коренное свойство».*

Добавим к сказанному, что согласно завещанию, его отпевали в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Так стоит ли множить доказательства принадлежности Альфреда Шнитке России?! В качестве одного из них прослушаем фрагмент, который может дать представление о «русском» стиле композитора.

Концерт для хора

II часть

Б. Тевлин (1.46)

Только что в процитированном высказывании мелькнула фраза «я еврей», напо-

минающая о ещё одном компоненте его человеческой и художественной натуры.

Вновь предоставим слово самому композитору. *«Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получить паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем. Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы „отмыться“ от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор числюсь евреем — по отцу».*

И именно здесь таились самые сильные «внутринациональные» противоречия. Дело в том, что Шнитке не знал ни обычаев, ни одного из трёх иудейских языков. И главное: *«Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю».*

Итак, полунемец, полужидеяк и «ни капли русской крови», однако русский по преобладающей своей сути (кстати, зарубежные энциклопедии и словари безоговорочно именуют его русским композитором). По причине этой «трилеммы» для Шнитке всегда существовали болезненные «проблемы самосознания», и в течение всей жизни над ним довлел неразрешимый психологический комплекс. Комплекс, который дополнительно обостряли выпады сторонних лиц, что приходилось терпеть уже с детских лет, проведённых в Энгельсе.

«Я везде ощущаю себя немного чужим, посторонним. Я наполовину немец, наполовину еврей. И это сочетание довольно трагичное. Впервые я почувствовал всю тяжесть своего положения, когда началась Вторая мировая война. Я вышел на улицу, и соседские мальчишки тут же сообщили мне эту новость, сопровождая её не слишком литературными выражениями. Да и потом, когда я вырос и война закончилась, мне не давали об этом забыть. Не слишком хочется всё это вспоминать, но когда мы ещё жили в России, мне часто по телефону рекомендова-



ли уехать подальше. Уже не как немцу, а как еврею. Но я вырос на русской земле, на русской культуре и считаю её своей».

Подчас в самопризнаниях композитора сквозило открытое отчаяние. В приводимом ниже тексте мелькнёт фраза «не высланный, как все немцы», подразумевающая следующий факт: во время насильственной депортации немцев Поволжья в 1941 году отцу удалось доказать, что он еврей, и семью оставили в Энгельсе.

«У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений... Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать — немка, а отец — еврей, хотя и Шнитке. Как будто бы сделано всё, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем — я и языка не знаю еврейского. И родной язык — русский, хотя немецкий я изучил раньше.

...Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я — еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём тройне отделяет — как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР».

Отдав дань субъективно-личностным сетованиям, мы имеем право взглянуть на описанную ситуацию и с той позиции, которую сам Шнитке охарактеризовал следующим образом: «*Всё воспринимаемое нами как случайное — по сути дела неслучайное, это содержание жизни*». Игра случая, которая так много определила в его жизни, стечение обстоятельств, так называемая судьба и, наконец, промысел Божий — вот что можно видеть за триединством *русское — немецкое — еврейское*, которое в варианте творчества Шнитке принесло одно из драгоценных приобретений мировой культуры.

О диалектике этого «интернационального симбиоза» хорошо сказала его кол-

лега по отечественному авангарду, композитор София Губайдулина: «*Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации — две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии — еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности*».

В заключение ещё раз вернёмся к формуле *российский немец*. При всей «юридической» правомерности данного понятия, стоит ли локализовать такое явление, как Альфред Шнитке? В конечном счёте он был, если воспользоваться лексиконом эпохи Просвещения, *гражданином мира*. Во всей полноте осмысливая его наследие, мы должны признать, что в своих художественных исканиях этот мастер явно выходил за рамки какой-либо национальной соотнесённости, его творчество быстро приобрело глобальный масштаб, а после кончины Д. Шостаковича (1975) он стал лидером не только отечественной, но и всей мировой музыки.

Приведём музыкальное свидетельство и на предмет «интернационализма» Шнитке — прозвучит завершение **Четвёртой симфонии** (1983), которую можно назвать «*Экуменической*», поскольку композитор стремился соединить в её музыкальной ткани знаменное пение русского православия, григорианику католичества, протестантский хорал и си-нагогальное пение.

Симфония № 4

Г. Рождественский (2.21)

В музыку Альфред пришел поздно — только в 12 лет, когда семья из Энгельса, города его детства, на два года переехала в Вену. Тогда он впервые взял в руки аккордеон, а затем стал брать частные уроки игры на фортепиано.



По возвращении в СССР Альфред был принят в одно из московских музыкальных училищ на дирижёрско-хоровое отделение, поскольку для поступления на какое-либо другое отделение не имел достаточной подготовки. С этого момента его музыкальное развитие становится всё более интенсивным и стремительным. И когда в 1958 году он окончил Московскую консерваторию (уже по классу композиции), его принимают в аспирантуру при ней, а после её окончания в 1961-м оставляют преподавать — это была большая честь, и это было свидетельством серьёзного профессионализма, которого достиг молодой композитор.

Его первые крупные сочинения — две оратории. Ещё не имея «собственного лица», они тем не менее содержали важнейшие зёрна его будущих устремлений: «Песни войны и мира» (о событиях Великой Отечественной войны) — тяготение к «болевым» темам, а «Нагасаки» (об атомной бомбардировке японского города) к тому же ещё вводила в соприкосновение с глобальной проблематикой и идеей катастрофичности, что в будущем оказалось столь важным для композитора.

Самостоятельность стиля Шнитке обрёл к середине 1960-х годов. Начиналось это с его приобщения к советскому авангарду, лидером которого он вскоре стал. Понятием *авангард* мы обозначаем наиболее радикальные течения в искусстве XX века. Кто бы как ни относился к этому явлению, следует признать закономерность его возникновения и понять причины его существования на том этапе.

Шнитке самым тщательным образом изучил то новое, что вошло в арсенал музыки XX века с творчеством таких её представителей, как Айвз, Шёнберг, Берг, Веберн, Мессиаан, Булез, Штокхаузен, Ноно, Лигети, Лютославский, Пендерецкий и многие другие. Освоенный опыт тут же находил применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника,

ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, кластеры и т. п.

Вслушаемся в одно из его ярких сочинений подобного рода — **Вторую скрипичную сонату** (1968). Здесь всё насквозь субъективно и довольно далеко от представлений о том, что обычно называют «музыкально прекрасным». Передано состояние экспансивно-взвинченное (почти до исступления), отсюда — исключительная заострённость выразительных средств: музыка звучит жёстко, на интонационных изломах и «острых углах» — всё на пределе, в экстремальных величинах (атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссоциирующая вертикаль, «колючий» ритм, разорванный большими паузами).

И всё нацелено на достижение эффекта подчёркнутой оригинальности, нестандартности выражения — быть ни на что не похожим. За отмеченным выше видится натура эгоцентричная, своевольная, бросающая окружающему демонстративный вызов.

Соната для скрипки и фортепиано № 2 *Л. Исакадзе (1.52)*

В конце прозвучавшего фрагмента появляется строгая хоральная последовательность с мотивом *ВАСН* (монограмма Иоганна Себастьяна Баха, состоящая из звуков *si b — la — do — si b*). Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода *лейтмотивом* творчества композитора. Мотив этот с его возвышенным неоклассическим контуром обычно олицетворял для Шнитке сферу взыскующей мысли, сосредоточенного раздумья над самым важным в жизни. Вот и здесь своим появлением он как бы пытается остановить поток индивидуалистического неистовства, побуждая одуматься.

Вряд ли можно назвать такую музыку приятной, ласкающей слух. Однако

Шнитке должен был пройти полосу авангардистских увлечений по целому ряду причин.

Во-первых, за авангардным «буйством» стояло стремление высвободиться от сковывающих рамок и условностей, и в «буйстве» этом раскрывалась избыточность сил и возможностей выдвигавшегося тогда поколения «шестидесятников», то есть молодых композиторов, заявивших о себе в 1960-е годы (наряду с Альфредом Шнитке — Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян и др.).

Во-вторых, это была область свободного художественного эксперимента, в ходе которого композитор находил определяющие для себя образы и приёмы (в частности, для выявления черт нервно-импульсивной природы современника). И в ходе этого эксперимента складывался облик главного героя его музыки — это была личность яркая, неординарная и притом артистическая.

Не случайно столь важным для Шнитке оказался жанр инструментального концерта во всех его разновидностях: сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *Concerto grosso* («Большой концерт») с различными исполнительскими составами. В общей сложности композитор создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, пожалуй, самая ценная часть его творческого наследия (в их числе — четыре для скрипки с оркестром, два для виолончели, Альтовый концерт, Концерт для фортепиано и струнных, шесть *Concerti grossi*).

И ещё один существенный момент: косвенно или открыто Шнитке, как и другие представители советского художественного авангарда, выступил в противовес господствующей идеологии, наперекор установкам официального режима. Вот почему он длительное вре-

мя (с середины 1960-х до середины 1980-х годов) находился до известной степени в положении изгоя. Его творчество замалчивали, произведения не публиковали, препятствовали творческим выездам за границу и т. д.

Однако вопреки этому противодействию композитор неуклонно продвигался своим путём, формируя самобытную художественную манеру. И именно на почве авангарда он совершил важнейшее для себя открытие — то была *полистилистика* (буквально *много стилей*; этот термин подразумевает использование в одном произведении стилей, принадлежащих различным эпохам). Шнитке не был первым среди тех, кто обратился к ней, но он дал ей имя (в одной из своих теоретических статей) и стал ведущим мастером этой техники как по интенсивности использования её ресурсов, так и по её содержательному наполнению.

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкального искусства — от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Но только изредка его занимала задача стилизации как таковой. Обычно он активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя активный диалог эпох.

Вот что происходит, к примеру, в **Первой симфонии** (1972).

Симфония № 1

II часть (начало)

Г. Рождественский (0.48)

Что же мы слышим? Характерное для Шнитке, излюбленное им небарокко он в специальных целях «захламляет» мусором современности, гротескно искажая и

даже извращая исходный образ. Происходит его «загрязнение» (эстетическое и даже экологическое) путём насыщения материала нарочитой фальшью, а в конце фрагмента и подключением абсолютно чуждого фанфаронски-бодрого марша советских времён. Смысл этой «порчи», этой нигилистической деформации нацелен в адрес современности, и позже мы ещё вернёмся к рассмотрению различных граней критического отношения композитора к XX веку.

Столь характерный для Шнитке стилевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования „связи времён“». Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

Центральный период

После Первой симфонии, которая стала пиком авангардных устремлений Шнитке, в его творчестве наметился кардинальный поворот. Музыкальная лексика становится более «коммуникабельной», общительной, доступной. Он обращается теперь не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории, органично сочетая авангардное и демократическое. С середины 1970-х годов начинался *центральный период* его творчества, который открывали такие произведения, как Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), *Concerto grosso № 1* (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (оба 1979).

По каким линиям шла демократизация художественного языка?

Во-первых, композитор обращается к средствам *открытой экспрессии* — это то, что не может не захватить любого слушателя. Вот самое начало **Третьего скрипичного концерта**.

Концерт для скрипки с оркестром № 3

О. Каган (0.55)

Solo звучит здесь как доведённая до мучительного спазма взволнованная исповедь, где горестная речитация жалобного взывания (то, что мы определяем итальянским словом *lamentoso*) передана сильнейшей, болезненной вибрацией звучащего тона, буквально плачущей трелью, и всё это дополнительно подчеркнуто фактурной «оголённостью» — скрипка одна, без оркестрового сопровождения.

Этот исходный эмоциональный пункт определяет облик всего произведения, суть которого в жанровом отношении можно обозначить как концерт-ламент. Прослушанный фрагмент может служить и примером того, что для воспроизведения остроэкспрессивных душевных состояний Шнитке стал вводить особые приёмы, дающие эффект своеобразного «физиологизма души».

С середины 1970-х годов, с высот исключительности и сугубо интеллектуального существования он опускается на брэнную земную почву, не чуждаясь привнесения в свою образную палитру *сентиментальных штрихов*. Осуществляется это через обращение к тем музыкальным жанрам, которые бытуют в самом широком обиходе. Однако то был отнюдь не прямолинейный сентиментализм и не заведомое опрощение, поскольку на первичный, бытовой слой образности обязательно накладывалось идущее от сложного внутреннего мира привычного героя музыки Шнитке, то есть от интеллектуальной личности.

Обратимся к **Фортепианному квинтету** — это как раз то произведение, создавая которое мучительно и долго (1972–1976), композитор шаг за шагом шёл от «авангарда» ранних произведений к своему зрелому стилю.

**Квинтет для двух скрипок, альты,
виолончели и фортепиано**

II часть

Ю. Смирнов и др. (1.23)

На поверхности перед нами — просто «вальс», откровенно сентиментальный, как бы давнишний, в котором сквозит дымка проникновенных воспоминаний о «добром старом времени» (произведение посвящено памяти матери). Однако мелодический контур этого «вальса» построен на мотиве *ВАСН*, что сразу же придаёт ему особую одухотворённость. И всё время происходят отступления от трёхдольной метрики, возникают томительные замирания ритма.

Но ещё важнее другое: Шнитке особым образом использует нетемперированную природу струнных инструментов, причём не только в виде микрохроматических «оползаний» мелодики, но и в виде трения смежных четвертитонов, что создаёт тот самый «физиологизм души», о котором говорилось выше, её своего рода свербящий зуд. Так «бытовой жанр» перерастает в сложную психологическую поэму.

Начиная с середины 1970-х годов не пренебрегал композитор и возможностями *мелодраматизма* (это одно из самых сильнодействующих и весьма рискованных художественных средств), но опять-таки обогащая его глубинным подтекстом. Чрезвычайно любопытно в данном отношении сопоставить II часть его **Concerto grosso № 2** (1982) с популярнейшим Романсом из музыки Г. Свиридова к пушкинской «Метели».

Если Свиридов подаёт приметы так называемого жестокого романса в поэтизации, но с точки зрения жанра как бы «один к одному», то Шнитке ставит пе-

ред собой определённую «сверхзадачу». Казалось бы, он вводит интонационный абрис данного жанра с ещё большей откровенностью и трудно представить себе что-либо более чувствительное, «душещипательное».

Композитор, что называется, «играет на сердечных струнах» и более того — в приближении к кульминации начинает даже «рвать струны», однако прибегает к мелодраматическому надрыву, чтобы развернуть подлинно трагическую поэму: от первоначальных «сладостных слёз» солирующего дуэта скрипки и виолончели через интонационные «придыхания» и нервные сбои ритма (в гулких синкопах басовой линии как бы имитируется тяжёлое биение сердца, его аритмия) до открыто страдальческого излияния горечи и терзающей боли души.

Concerto grosso № 2

II часть

О. Каган, Н. Гутман (1.27)

И, наконец, вошла со временем в творчество Шнитке *стихия банального, тривиального*. Постоянно ощущаются две ипостаси отношения композитора к ней: с одной стороны, почти брезгливость, а с другой, — понимание того, что это некая «почва» жизни и что есть в ней своя неотразимая сила.

Возьмём для примера **Альтовый концерт** (1985). Его центром и подлинным откровением становится «серенада» солиста, звучащая под аккомпанемент оркестра, трактуемого в характере «большой гитары» (так когда-то говорили об оркестре итальянской оперы времён Беллини и Доницетти). Используется интонационный материал с явным привкусом банальности, подчас даже с вульгарным налётом (когда звучит подголосок тромбона, возникает отчётливо ресторанный душок).

И композитор не скрывает этого, иронизируя над прямой красотой мелодизма (о его собственном отношении к

данному эпизоду говорит брошенная им реплика «*невыносимая красивость*»). Но одновременно он как бы утверждает, что за всем этим стоит достаточно важная жизненная истина — вот откуда такая притягательность и такое манящее естество звуковой ткани. И Шнитке всячески поэтизирует, мастерски расцветчивает её, доводя чувственное упоение до опьяняющего дурмана.

Концерт для альты с оркестром

Ю. Башмет (2.07)

«*Многообразная музыкальная реальность*» — так сам Шнитке обозначил цель того коренного реформирования музыкального языка, которое происходило в его творческом сознании с середины 1970-х годов. Композитор находит определение и самому музыкальному языку, каким он виделся ему в идеале, — «*универсальный музыкальный язык*».

«*Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной „вершиной“ и коммерческим „дном“. Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка. И я стал искать универсальный музыкальный язык — в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так*».

В итоге он пришёл к окончательно выношенной формуле-истине: «*Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения. Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пёстро, что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить*».

На основе тех средств выразительности, о которых шла речь (от крайнего

«авангарда» и до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, плюс полистилистика с беспредельным спектром временных граней), композитору удалось создать объёмную, многостороннюю картину мира.

Писал Шнитке главным образом о жизни второй половины XX века, свидетелем и участником которой был, но нередко углублялся он и в далёкое прошлое, а также прогнозировал будущее. Прежде всего и более всего он выделял в этом мире *человеческую личность*. А здесь, в свою очередь, главным «субъектом» его музыки стал человек *мыслящий*.

Способность размышлять, анализировать, предаваться рефлексии представлялась композитору наиболее ценной стороной духовного существования *homo sapiens*. Поэтому огромные пространства в его музыке занимают всякого рода монологи, связанные с передачей медитативных состояний, причём многие произведения открываются большими раздлами подобного рода.

Вот, к примеру, **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). В предлагаемом фрагменте мы включаемся в монолог рояля с четвёртой минуты (то есть фортепиано солировало уже три минуты), и эта стадия монолога начинается аллюзией на «Лунную сонату» (напоминая фактуру хрестоматийно известного бетховенского шедевра), что служит знаком углублённого размышления в уединении среди сумеречной атмосферы вечера или даже ночи (в музыке такая атмосфера обычно вызывает к жизни жанр ноктюрна).

Концерт для фортепиано и струнных

В. Крайнев (2.58)

Суть подобных медитаций у Шнитке состояла в мучительном духовном поиске — поиске истины, поиске жизненных опор. Вот и здесь мы сталкиваемся с исключительным внутренним напряжением, которое передаётся в частности через введение невероятно насыщенной гар-

монической вертикали (многозвучные аккорды-кластеры). А на кульминации прозвучавшего фрагмента вроде бы обретается одна из желанных жизненных опор — фортепиано в порыве завершающих преодолений стремится соединиться с оркестром, который выводит к истовым гимническим провозглашениям на основе православного молитвенного песнопения.

Сильнейший личностный акцент, отличающий музыку Шнитке, накладывал соответствующий отпечаток и на его видение мира. Отсюда особая заострённость, а подчас даже болезненный оттенок в воплощении проблем современного мира. Одна из них может быть обозначена следующим образом: *дисгармония человеческого существования* как следствие урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь XX века. Эта проблема во всей полноте преподнесена во II части **Третьей симфонии** (1981) посредством полистилистических контрастов.

Былая гармония мира передаётся здесь через моцартовское начало (великолепная стилизация с выявлением таких качеств, как лёгкость, светоносная ясность, очаровательное изящество). Это дополняется вагнеровской темой — хорал медных духовых инструментов, олицетворяющий строгий нравственный императив, веление долга.

Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает своего рода *коррозия* (появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала посредством диссонантных наложений). Затем следует мощный энергетический взрыв оркестровой массы, воссоздаётся клокочущий вулкан «бешеной» жизнедеятельности XX столетия, в которой стремительно нарастает нечто, напоминающее клоаку («рычащие» эффекты духовых).

Всё это осуществляется путём коренной метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убий-

ственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный грохот агрессивного шествия, в настоящий шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских собраниях.

Суть подобных трансформаций читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что он превратился теперь. Или иными словами — былая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

Симфония № 3

II часть (монтаж двух фрагментов)

Г. Рождественский (2.54)

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, — *дискредитация красоты и поэзии в условиях XX века*.

Обратимся для иллюстрации к самому знаменитому произведению композитора — **Concerto grosso № 1** (1977). В его V части основная тема, близкая к Вивальди (излюбленное небарокко!), сразу же подаётся в ощутимом искажении: она наполнена нервозностью, страданием, мучительным перевозбуждением. Это образ издёрганной красоты, которая, подобно травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности.

И здесь в ходе развёртывания происходит «коррозия» вивальдиевской темы, её поглощение в диссонантных напластованиях сумбурно-шумового характера. К этому осквернению красоты добавляется и её опошление — в эпизоде вульгарно-чувственного танго («шикарная» красавица ресторанной музыки). Вот для чего в данном случае понадобился авангард: создавать вопиющие контрасты и «загрязнения», вскрывая тем самым язвы современности.

Concerto grosso № 1

Завершение IV и начало V части

Г. Кремер, Т. Гринденко (3.15)

Мы говорили о столь частых в музыке Шнитке сопоставлениях давнего и нынешнего. Но, исходя из современности, композитор не раз прогнозировал и будущее. Наиболее далёкий бросок в историческую перспективу даёт электронная композиция под названием «Поток» (1969). Шнитке сам воспроизвёл её в ходе длительной работы на мощном синтезаторе, моделируя посредством искусственных звучаний чисто сонорного типа движение вселенской материи.

Здесь нет ничего человеческого, и поэтому не может быть речи о традиционной мелодичности — воспроизводится сугубо шумовое звучание различной интенсивности и различной тембральной окрашенности. И точно так же не может быть речи о какой-либо эмоциональной окрашенности, то есть звучание лишено привычных оттенков радости или печали. А если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется.

В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей околосемной атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей. Последняя из названных ассоциаций по самому своему генезису как бы выводит в межпланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого. Так с помощью электроники предвещается возможный исход современной цивилизации, её модификация в некое космическое измерение — к этому в нашей техногенной эре ведёт многое, и происходит это в нарастающей прогрессии.

«Поток»

А. Шнитке (1.27)

Позднее творчество

Насколько позволяет судить общая панорама отечественного композитор-

ского творчества, Альфред Шнитке раньше многих других (уже с середины 1980-х годов) стал прозревать горизонты того исторического периода, который всё чаще определяют обозначением *Пост-модерн*. В его поздних произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансированно соединяющий личностное и общезначимое, мýку и благо бытия.

Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени подготавливалась задолго до середины 1980-х годов. Классика, которая так часто подвергалась в творчестве Шнитке «нападениям» (её «коррозия», гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. Уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского «буйства», композитор вводил ощутимые противовесы этим атакам.

С середины 1980-х годов начинала складываться собственная классика Альфреда Шнитке, базирующаяся на общезначимости содержания и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости разного строя. Определяющими критериями становятся высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты. Всё это он сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам. При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке

исторических периодов («вырастая» из второй половины XX века и формируя контуры художественной концепции рубежа XX–XXI столетий). Одно из таких произведений — **Первый виолончельный концерт** (1986).

После большой череды разного рода драматических перипетий и преодолений в финале приходит прозрение некоей истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке. Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворённостью, здесь возглашается величественный сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека. Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию.

**Концерт для виолончели
с оркестром № 1
Н. Гутман (2.59)**

В балете «**Пер Гюнт**» (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века. В целом это масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. И что симптоматично: подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений — так стал писать поздний Шнитке!

**«Пер Гюнт»
Э. Клас (1.02)**

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях *духовной тематики*. И точно так же, как в предыдущем разделе отмечались предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытом этого времени предшествовала большая предыстория.

Поначалу то были чаще всего завуалированные претворения евангельских сюжетов, о чём в основном приходится судить по позднейшим обнародованным программным замыслам композитора. Один из таких «зашифрованных»opusов — **Четвёртая симфония** (1983). Она особенно примечательна ввиду того, что её замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя *«пятнадцать тайн»*. Автор оставил на этот счёт подробное описание: *«Пятнадцать тайн — три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные — это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском. Пять скорбных тайн: бегство в Египет, пленение, осмеяние и издевательство, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это — формула Четвёртой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника»*.

Однако уже и на том этапе из-под пера композитора вышло произведение, которое всецело («и по форме, и по содержанию») отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую поч-

ву XX столетия, автор настойчиво ведёт незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь кактаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её арка-реприза крайних разделов (I и XIV части с единым обозначением *Requiem*). Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой.

Реквием

Г. Рождественский (2.00)

С середины 1980-х годов духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке. Знаменательной вехой на этом пути стал **Концерт для хора**. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки — после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Концерт для хора, написанный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними. Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования и в стремлении подняться над бренностью земной суеты. Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке не-

уклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца.

Композитор исходил здесь из обобщённо воспринятого канона русского православного пения, но претворённого по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно. Это сказывается в гибкой филировке звука, в свободе тональных переходов и в многослойном наложении певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати). Тем не менее чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягкодиссонансирующей, и при всей сложности и объёмности музыкальной ткани — никаких деформаций или «загрязнений».

То была та истинная классичность позднего стиля Шнитке, посредством которой всемерно подчёркивалась чистота чувств и помыслов его нового героя. Опираясь в соответствии с давней традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella* и поддерживая строгую сдержанность тона, композитор воспаряет в этой музыке к высотам вечного, непреходящего.

Концерт для хора

I часть

В. Полянский (2.22)

Завершающий этап творчества Альфреда Шнитке приходится на первую половину 1990-х годов. Но ещё до этого, в 1985-м он перенёс первый, обширный инсульт и три клинических смерти. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991-м году — второй, в 1994-м — третий, ещё более тяжёлый, чем прежние, в 1996-м — четвёртый по счёту, а 3 августа 1998-го, на шестьдесят четвёртом году жизни, композитор скончался.

До 1994 года он продолжал много сочинять, писал уже левой рукой, но и она постепенно слабела. Самые последние годы находился в состоянии почти полной неподвижности. По наблюдению одного из

биографов, *«серия инсультов превратила Шнитке из всюду поспевавшего московского жизнелюба в немого гамбургского затворника».*

Тяжёлая болезнь не могла не наложить определённой печати на его творчество. В некоторых сочинениях чувствуется снижение образно-концепционной силы. Оценки художественной значимости последних сочинений Шнитке колеблются в самой широкой амплитуде. К примеру, такой компетентный знаток, как А. Ивашкин, считал, что *«в позднем его стиле, который многим непонятен, есть совершенно потрясающие открытия».* Но до сих пор возможна и та реакция, которая в манере сенсационных откровений «жёлтой» прессы описана в рецензии П. Дэвиса на премьеру Шестой симфонии в Карнеги-холле (Нью-Йорк) в 1994 году: *«В течение исполнения несколько детей испытали настолько сильную усталость от жёсткой, гремящей костями музыки, что их вынесли из зала после I части. Тогда же много взрослых поспешно вышли из зала. Очевидно, не каждому человеку приятен контакт с этим провоцирующим композитором, который получил такие прозвища, как „знаток хаоса“ и „застенчивый, хрупкий создатель самой дикой музыки“... Когда последние звуки затихли, я испытал ощущение тошноты, как будто слушаешь симфонию Малера, от которой остался только скелет, зловеще висящий в темноте».*

Дистанцируясь от обсуждения столь полярных мнений, всё же приходится констатировать тот факт, что созданное Альфредом Шнитке в самые последние годы пока не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. Однако бесспорно одно: более или менее гарантированная объективность восприятия возможна только на достаточном расстоянии, так что позднее творчество композитора ещё ждёт своего специального изучения.

При всём том, некоторые предварительные суждения возможны и теперь.

Одно из них состоит в том, что на этой стадии он активно развивал линию *автобиографизма*. Показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце ряда произведений истощение физического «я», уход в ничто и смертоносный удар кластера, который обрывает нить жизни и отзвук которого замирает до полного исчезновения. Таково, к примеру, завершение Второй фортепианной сонаты (1991) и Концерта на троих (1993).

В соприкосновении с автобиографическими мотивами поздний Шнитке примечательно затронул тот тип музыкальных произведений, которые принято именовать *«лебедиными песнями».* При восприятии отдельных страниц последних симфоний возникают ассоциации с той особой красотой и величавостью, которой дышит холод снежных вершин.

Но, вероятно, более притягательными для большинства слушателей оказываются эмоционально наполненные исповеди с характерной для них проникновенной человечностью художественного высказывания. Именно в таком роде написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся ещё в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжёлая болезнь. Имеется в виду **Струнное трио**, на основе которого в 1987 году возникла **Новая Амстердамская симфония** (или иначе — **Трио-соната**), а в 1992-м — **Фортепианное трио**. Появление нескольких версий этого произведения доказывает, насколько оно было дорого автору.

Это истинная классика — не только потому, что её автор уже тогда был причислен к классикам мирового искусства второй половины XX века, но и потому, что от этой музыки протягиваются родственные нити к высоким традициям классики прошлых эпох, и вместе с тем она открывает «окно» в классику нынешнего времени. Написанная для струнных, она, ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представлений о гуманности.



Присущие данному произведению исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать его духовным завещанием мастера. А общий тон щемящей, но просветлённой печали и завершающие звуки, уходящие по обертоновому ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай»...

Новая Амстердамская симфонietta
Ю. Башмет (2.23)

Основные произведения
А.Г. Шнитке

Инструментальные концерты

- Концерт для альты с оркестром (1985)
- Концерт № 1 для виолончели с оркестром (1986)
- Концерт № 2 для виолончели с оркестром (1990)
- Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1957)
- Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра (1966)
- Концерт № 3 для скрипки и камерного оркестра (1978)
- Концерт № 4 для скрипки с оркестром (1984)
- Концерт для фортепиано и струнных (1979)
- Концерт для фортепиано с оркестром (1960)
- Концерт на троих (Тройной концерт) для скрипки, альты, виолончели и струнных (1994)
- Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)
- Concerto grosso № 2* для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1982)
- Concerto grosso № 3* для двух скрипок, клавесина, челесты, фортепиано и 14 струнных (1985)

- Concerto grosso № 4 (Симфония № 5)* для симфонического оркестра (1988)
- Concerto grosso № 5* (1991)
- Concerto grosso № 6* для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1993)

Произведения для оркестра

- Гоголь-сюита для оркестра (1981)
- (He) сон в летнюю ночь
(*Kein Sommernachtstraum*) для симфонического оркестра (1985)
- Пассакалья для большого оркестра (1980)
- Pianissimo...* для симфонического оркестра (1968)
- Симфония № 1 для большого оркестра (1972)
- Симфония № 2 для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1979)
- Симфония № 3 (1981)
- Симфония № 4 для солистов и камерного оркестра (1983)
- Симфония № 5 (*Concerto grosso № 4*) для симфонического оркестра (1988)
- Симфония № 6 (1992)
- Симфония № 7 (1993)
- Симфония № 8 (1994)
- Симфония № 9 (1995 или 1997)

Камерная музыка

- A Paganini* для скрипки соло (1982)
- Вариации на одну струну для фортепиано (1989)
- Голоса природы для 10 женских голосов и вибратона (без слов) (1972)
- Диалог для виолончели и инструментального ансамбля (1965)
- Жизнеописание (*Lebenslauf*) для 4 метрономов, 3 исполнителей на ударных инструментах и фортепиано (1982)
- Импровизация и fuga для фортепиано (1965)
- Канон памяти Игоря Стравинского для струнного квартета (1971)
- Moz-Art* для 2 скрипок (по эскизам Моцарта K.416 d) (1976)

Moz–Art à la Haydn для 2 скрипок и камерного оркестра (1977)

Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу для фортепиано в 6 рук (1979)

Прелюдия памяти Д. Шостаковича для 2 скрипок или 1 скрипки и магнитофонной ленты (1975)

Пять афоризмов для фортепиано (1990)

Серенада для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (1968)

Соната для виолончели и фортепиано № 1 (1978)

Соната для виолончели и фортепиано № 2 (1994)

Соната для скрипки и фортепиано № 1 (1963)

Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1968)

Соната для скрипки и фортепиано № 3 (1994)

Соната для фортепиано № 1 (1987)

Соната для фортепиано № 2 (1991)

Соната для фортепиано № 3 (1992)

Струнное трио (1985); редакция для камерного оркестра (**Трио-соната** или **Новая Амстердамская симфониетта**, 1987); редакция в качестве **Фортепианного трио** (1992)

Струнный квартет № 1 (1966)

Струнный квартет № 2 (1980)

Струнный квартет № 3 (1983)

Струнный квартет № 4 (1989)

Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано (1972, существуют и другие инструментальные версии)

Тихая ночь (“Stille Nacht”), обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано (1978)

Три мадригала для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавесина (1980)

Три стихотворения Виктора Шнитке (Drei Gedichte von Viktor Schnittke) для голоса и фортепиано (1988)

Три стихотворения Марины Цветаевой для меццо-сопрано и фортепиано (1965)

Эпилог для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)

Вокально-симфоническая и хоровая музыка

Agnus Dei для 2 сопрано, женского хора и оркестра (1991)

История доктора Иоганна Фауста, кантата для контральто, контратенора, тенора, баса, смешанного хора и оркестра (1983)

Концерт для смешанного хора (1985)

Lux Aeterna для хора и оркестра (1994)

Minnesang для 52 хористов (1981)

Песни войны и мира, кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1959)

Реквием для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975)

Солнечное пение (Der Sonnengesang des Franz von Assisi), кантата для двух смешанных хоров и 6 инструментов (1976)

Стихи покаянные для хора без сопровождения (1988)

Три духовных хора (Три священных гимна) (1984)

Оперы и балеты

Джезуальдо, опера (1995)

Доктор Живаго, музыкальная притча (1993)

Жёлтый звук, сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора (1974)

Жизнь с идиотом, опера (1991)

История доктора Иоганна Фауста, опера (1994)

Лабиринты, балет в 5 эпизодах (1971)

Пер Гюнт, балет в 3 актах (1987)

Эскизы, хореографическая фантазия на темы Гоголя в 1 действии (1985)





ЛИТЕРАТУРА

1. Булатов С.С. Новое слово об Альфреде Шнитке // Музыкант-классик, 2017. № 1–2. С. 36–39.
2. Вишневецкая Л.А. Два гения с берегов Волги // Музыка и время, 2017. № 11. С. 25–27.
3. Демченко А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.
4. Демченко А.И. Альфред Шнитке. Художественная культура Саратовского края. Саратов: SGK, 2021. С. 373–480.
5. Денисов А.В. Безмолвные тайны Четвёртой симфонии А. Шнитке // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3. Майкоп: Магарин О.Г., 2018. С. 379–392.
6. Долматова М.В. Эмоции в музыке // Музыковедение, 2019. № 4. С. 38–47.
7. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005. 320 с.
8. Классен Н.Д. Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра *Concerto grosso* // Традиции и новаторство в культуре и искусстве. Астрахань: Институт развития образования, 2016. С. 57–60.
9. Ковалевский Г.В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы — России. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 299–311.
10. Холопова В.А. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 228 с.
11. Цветкова П.Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 32 с.
12. Шнитке А.Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 405 с.
13. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 2004. 112 с.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Bulatov S.S. Novoe slovo ob Al'frede Shnitke [A New Word about Alfred Schnittke]. *Muzykant-klassik* [Classical Musician]. 2017. No. 1–2, pp. 36–39.
2. Vishnevskaya L.A. Dva geniya s beregov Volgi [Two Geniuses from the Embankments of the Volga]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2017. No. 11, pp. 25–27.
3. Demchenko A.I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor, 2009. 256 p.
4. Demchenko A.I. *Al'fred Shnitke. Khudozhestvennaya kul'tura Saratovskogo kraya* [Alfred Schnittke. The Artistic Culture of the Saratov Region]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2021, pp. 373–480.
5. Denisov A.V. *Bezmolvnye tayny Chetvertoy simfonii A. Shnitke* [The Silent Secrets of the Fourth Symphony by Alfred Schnittke]. *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [The Liturgical Practices and Religious Arts in the Modern World]. Issue 3. Maykop: Magarin O.G., 2018, pp. 379–392.
6. Dolmatova M.V. *Emotsii v muzyke* [Emotions in Music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019. No. 4, pp. 38–47.
7. Ivashkin A.V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 320 p.

8. Klassen N.D. Al'fred Shnitke. Proshloe i nastoyashchee v kontekste sovremennogo iskusstva na primere zhanra Concerto grosso [Alfred Schnittke. The Past and Present in the Context of Contemporary Art by the Example of the Genre of the Concerto Grosso]. *Traditsii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve* [Traditions and Innovations in Culture and Art]. Astrakhan: Institute for the Development of Education, 2016, pp. 57–60.

9. Kovalevskiy G.V. Kinomuzyka Al'freda Shnitke v kontekste evolyutsii ego tvorchestva [The Film Music of Alfred Schnittke in the Context of the Evolution of His Work]. *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy — Rossii* [Music in the Cultural Space of Europe — Russia]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2014, pp. 299–311.

10. Kholopova V.A. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2008. 228 p.

11. Tsvetkova P.Yu. Kamerno-vokal'naya muzyka Al'freda Shnitke: stilevoy i zhanrovyy aspekty [The Chamber-Vocal Music of Alfred Schnittke: Aspects of Style and Genre]. *Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2018. 32 p.

12. Shnitke A.G. *Stat'i o muzyke* [Schnittke A.G. Articles about Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 405 p.

13. Shul'gin D.I. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: besedy s kompozitorom* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity: Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya Liga, 1993. 112 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

