

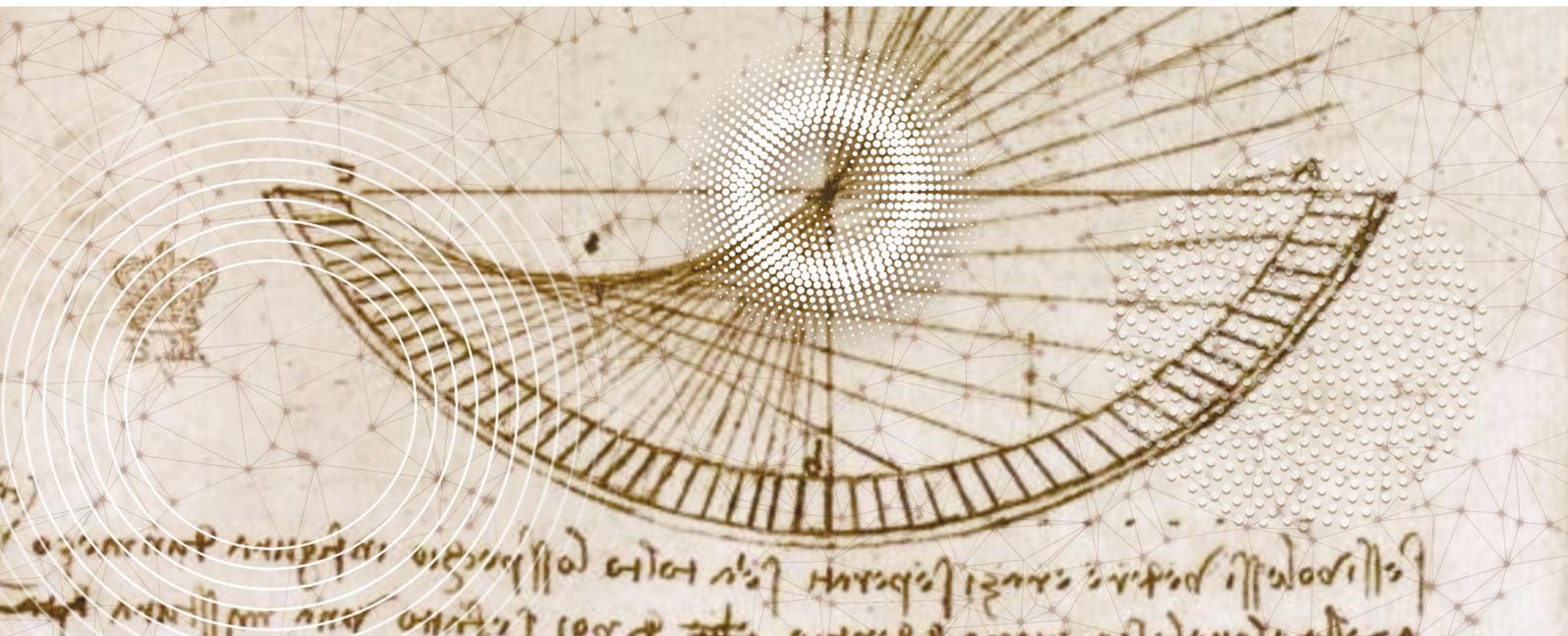
18+

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

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ICONI

2021, № 3

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

— 2021, № 3 (11) —

Российский научный журнал

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

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3

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. 3 (11)

Russian Scholarly Journal

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

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3

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” — Editorial Office and Publisher

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 Аскарлович

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович
Верстка: Сазонова Катарина Александровна
Журнал ИКОНИ (Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования) / ICONI

Редакция и Издатель: 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+.

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

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

DOI: 10.33779/2658-4824

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 26.07.2021. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 22.09. Заказ № 56.
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: Katarina A. Sazonova

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

Editorial Office and Publisher:
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+.

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

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 26.07.2021. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 22.09. Order No. 56
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

<i>Демченко А.И.</i> Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума. <i>Очерк первый</i> 6
--

Синтез искусств и искусство синтеза

<i>Michael Kaykov</i> Scriabin's Synesthesia, Demystified.....22
<i>Чапаяев Г.И., Чистякова М.Н.</i> К вопросу об особенностях выразительных сценографических средств в постклассическом театре29

Диалог культур

<i>Гендова М.Ю.</i> Об отражении стиля барокко в русском балетном искусстве37
<i>Гусева З.У., Алексеева Г.В.</i> Образ Богородицы в изобразительном искусстве современной России48

Русская живопись: находки и открытия

<i>Волкова П.С., Харсеева Н.В., Щербакова Е.Н.</i> Династия Васнецовых: малые детали большого наследия.....58
--

Лекторская трибуна. Авторские курсы

<i>Казанцева Л.П.</i> Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика68

<i>Демченко А.И.</i> Постскрипtum. Ещё несколько композиторских имён.....84
--

Современный композитор

Два этюда о творчестве Елены Гохман К 85-летию со дня рождения.....103
<i>Королевская Н.В.</i> В диалоге поэта и композитора105
<i>Гершбейн Т.Ш.</i> Семь эскизов к Древу Жизни.....117
<i>Hubert S. Howe, Jr.</i> My Development as a Composer126

Поколение Net: проблемы, оценки, суждения

<i>Царёва Н.А.</i> Поколение Net: гуманизация или цифровизация144
--

Творческая педагогическая мастерская

<i>Волкова П.С., У Син</i> Вербальная музыка как опыт вхождения в звуковое пространство ребёнка: теория и практика153
<i>Охотников В.Е.</i> О воспитании артистизма младших школьников в классе гитары.....173

Университетская библиотека

И вновь незримый бой... <i>Рецензия на книгу А.И. Демченко</i> <i>«Appassionata»</i>182

CONTENTS

Epochs of World Artistic Culture

Alexander I. Demchenko
The Enlightenment (the Second
Half of the 18th Century).
Horizons of Light and Mind.
First Essay 6

The Synthesis of Arts and the Art of Synthesis

Michael Kaykov
Scriabin's Synesthesia,
Demystified..... 22

Grigory I. Chapaev, Maria N. Chistyakova
Ballet and Drama: the Peculiarities
of Expressive Scenographic
Means in the Post-Classical Theater..... 29

Dialogue of Culture

Maria Yu. Gendova
On the Reflection
of the Baroque Style
in Russian Art of Ballet 37

Zulfiya U. Guseva, Galina V. Alekseeva
The Image of the Virgin Mary
in the Visual Arts
of Modern Russia 48

Russian Painting: Resourcefulness and Discoveries

*Polina S. Volkova, Natalia V. Kharseeva,
Elena N. Shcherbakova*
The Vasnetsov Dynasty:
Small Details
of the Great Heritage..... 58

Lecturer's Tribune. Authorial Courses

Liudmila P. Kazantseva
Musical Intonation:
Concept, Sound Aspect,
Semantics 68

Alexander I. Demchenko
Post Scriptum. A Few
More Composers' Names 84

Contemporary Composer

Two Studies about
Elena Gokhman's Musical Legacy
Towards the 85th Anniversary
of her Birthday 103

Natalia V. Korolevskaya
In a Dialogue with the Poet 105

Tatiana Sh. Gershbeyn
Seven Sketches
to the Tree of Life..... 117

Hubert S. Howe, Jr.
My Development
as a Composer 126

The Net Generation: Issues, Evaluations, Assertions

Nadezhda A. Tsareva
Generation Net:
Humanization
or Digitalization..... 144

Creative Pedagogical Workshop

Polina S. Volkova, Wu Xing
Verbal Music as an Attempt
to Enter the Child's Sound Space:
Theory and Practice 153

Vladimir E. Okhotnikov
About the Development
of Artistry in Elementary
School Pupils in a Guitar Class 173

University Library

And Once Again the Invisible Battle...
Review of the book by A.I. Demchenko
"Appassionata" 182





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.034.7
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.006-021

Панорама столетий
Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Международный 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

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

**Просвещение
(вторая половина XVIII века).
Горизонты света и разума.
Очерк первый**

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. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-

**The Enlightenment (the Second
Half of the 18th Century).
Horizons of Light and Mind.
First Essay**

The essence of the series of essays published by the magazine is that with a maximum compactness of presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture covered in general, both from the point of view of the general historical process, and in relation to the various forms of art (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the usual categorization of national schools and division into separate types of art with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are considered in a stepwise manner: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Period, the Enlightenment, Romanticism,

© Демченко А.И., 2021
© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021
© Alexander I. Demchenko, 2021
© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Просвещение.

Post-Romanticism, the First Modern Period, the Second Modern Period, the Third Modern Period, the Postmodern Period, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture”.

Keywords:

the world artistic process, the main historical periods, the Enlightenment.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума. Очерк первый // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 6–21. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.006-021.

Припоминая исторические периоды, прошедшие перед нашим мысленным взором во время предыдущих обзоров (Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко), нетрудно сделать вывод о нарастающей интенсивности и ускорении художественного процесса: от многих тысячелетий Древнего мира до двух столетий Барокко. Переходя к следующему историческому измерению, мы уже вынуждены пользоваться более детальным членением.

Если брать это измерение в самом крупном плане, то ему с полным основанием можно дать название *Классическая эпоха*. Имеется в виду протяжённость с середины XVIII до рубежа XIX–XX веков.

Классическая — поскольку в это время в различных видах искусства создавалось то наследие, которое оказалось главной художественной сокровищницей человечества (прежде всего в области литературы и музыки).

И эта сокровищница настолько многомерна, что при определённом единстве и целостности данной эпохи приходится говорить о составляющих её трёх малых эпохах: *Просвещение* (вторая половина XVIII века), *Романтизм* (первая половина XIX века), *Постромантизм* (вторая по-

ловина XIX века) — их временные рамки обозначены самым приблизительным образом, а завершающий период Классической эпохи стал одновременно и исходным периодом текущей ныне эпохи (четыре десятилетия, 1890–1920-е годы).

Первая из этих малых эпох — *Просвещение*, длившаяся с середины XVIII до начала XIX века. Её название, принятое в русском лексиконе, весьма условно и требует больших оговорок. Не следует сбрасывать со счёта и прямое значение данного слова: действительно, немало в это время (в том числе и в искусстве) было нацелено на то, чтобы *просвещать*.

Однако французские просветители, которые ввели данное понятие, подразумевали нечто иное, значительно большее: *siècles des lumières* — *век света*, что в слове *свет* объединяло для них такие понятия, как добро, справедливость, гуманность, оптимизм, вера в прогресс и торжество разума, а также гармония и красота бытия.

Вот те категории, которые будут определяющими и для нас в осмыслении эпохи Просвещения.

Рассмотрение названных качеств начнём с того, что целый ряд явлений искусства Просвещения вызывает ассоциации с начальными ступенями человеческой

жизни (детство, отрочество, юность). И это можно понять, поскольку данная эпоха зарождалась в недрах предшествующего, постепенно «стареющего» и угасающего Барокко.

Шедшей ему на смену принципиально новой исторической формации предстояла большая эволюция вплоть до рубежа XX века — после Просвещения в формах Романтизма и Постромантизма, а на завершающем этапе — в формах позднеклассического искусства.

Вот почему её исходная фаза воспринимается как исток со всеми вытекающими отсюда особенностями. И, в свою очередь, наиболее ощутимым дух детства был на ранних стадиях эпохи Просвещения.

Представим себе фьябы (театральные сказки) итальянского драматурга **Карло Гоцци** (1720–1806): «Любовь к трём апельсинам», «Король-олень» и др. (это самое начало 1760-х годов). Они уходят своими корнями в фольклорную волшебную сказку, пронизаны жаждой чудес, фантазии и фантастики. Сам Гоцци так говорил о них: «*Вся эта смесь чудесного и забавного, всё ребячество этих сцен...*»

Другая, не менее характерная фигура — его соотечественник, композитор **Доменико Скарлатти** (1685–1757), сын Алессандро Скарлатти, наиболее видного представителя оперы-серия как ведущего музыкально-театрального жанра Барокко и ровесник И.С. Баха как самого крупного композитора того же времени.

Эпохе Барокко в какой-то части своего творчества принадлежал и Д. Скарлатти, но главное состояло в том, что он в числе первых открывал горизонты музыкального искусства Просвещения.

Центральный жанр его художественного наследия — сонаты для клавесина, и во многих из них великолепно передан дух детства, подчас даже младенчества с отвечающей этому гаммой настроений, с соответствующей спецификой психологии и поведения, раскрытой в музыкальных образах. Вот откуда столь значимый для сонат Скарлатти игровой характер и

частая смена состояний, нередко с неожиданными переходами «от смеха к слезам» и наоборот.

Во множестве его произведений действительно находим обаятельное и трогательное воспроизведение мира ребёнка, включая то, что можно назвать игрой «солнечных зайчиков». Обращает на себя внимание особая подвижность и непосредственность выражения, а также подчёркнутый миниатюризм (от формы до типа интонирования).

А с точки зрения нацеленности на перспективу не случайны явные переключки со стилистикой оперы-буффа — ведущего музыкально-театрального жанра Просвещения, порождённого именно этой эпохой. Подобные связи и предвосхищения особенно ощутимы в имитациях стремительной скороговорки, столь характерной для комической оперы.

Не меньший интерес к миру детства и юности испытывало изобразительное искусство. Проделаем обзор ряда работ в такой последовательности, чтобы сложилась своего рода возрастная иерархия с движением от младенчества к молодости.

Начнём с аллегии *французского* скульптора **Этьена Мориса Фальконэ** (1716–1791), о котором позже речь пойдёт как об авторе выдающегося *русского* монумента, со времён Пушкина известного под названием **Медный всадник**.

Изваянный им «**Амур**» (1757) выполнен так, что в образе крылатого божества любви с удивительным обаянием передана младенческая пора жизни. Именно в этом ключе обыгрываются присущие вездесущему Купидону игривость и лукавство. Причём в обрисовку мифологического существа очень многое привнесено от реальной природы: жест, призывающий хранить тайну, забавно вздёрнутый носик.

Переходим к портретному жанру, который пережил в эпоху Просвещения высокий расцвет. Во второй половине XVIII века впервые существенные позиции в мировом искусстве заняла ан-

глийская живопись (главным образом именно портретная), представленная в первую очередь именами *Джозуа Рейнолдса* (1723–1792) и *Томаса Гейнсборо* (1727–1788).

В «Портрете девочки» Рейнолдса превосходно передано очарование возраста. Естественность и непосредственность запечатлены в живо схваченной позе: девочка что-то увидела и протянутой рукой показывает на это «что-то» за пределы холста.

Теперь, минуя пока работы Гейнсборо, обратимся к одному из многочисленных детских портретов французского художника *Жана Батиста Перронно* (1715–1783). Название его картины «**Мальчик с книгой**» (1740-е годы) отчётливо ориентирует на атмосферу эпохи Просвещения как века знаний. Но вместе с тем это детство эпохи, и в соединении названных сторон возникает симбиоз, который находим, к примеру, в заголовке романа И.В. Гёте «*Годы учения Вильгельма Мейстера*».

Открытая книга — знак времени, знак тяги к знаниям. В облике мальчика светится любознательность, интерес к миру, открытость навстречу ему. Вдумчивость, устремлённый вперёд взгляд — всё выдаёт благие задатки серьёзной и гуманной природы. Простота одежды указывает на принадлежность к третьему сословию, которое составило цвет нации той эпохи.

Постепенно продвигаясь от детства к юности, обратимся к двум работам *Томаса Гейнсборо*, который был подлинным поэтом отроческой и юношеской поры.

Портрет «**Герцогиня де Бофорт**» (1770-е годы) даёт возможность убедиться в том, что Гейнсборо был несравненным колористом, добиваясь мягкого сияния жемчужно-серых и серебристо-голубых тонов (ил. 1). Он пользовался особой техникой живописного мазка, придающей изображению воздушность и переливчатую лёгкость, способной создать иллюзию живого мерцания взгляда, трепета губ, колебания складок ткани.



Ил. 1. Т. Гейнсборо. «Герцогиня де Бофорт» («Дама в голубом»).
Ок. 1780. Холст, масло, 76×64.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия

При всём аристократизме (это сквозит в живописно трактованной богатой ткани, в искусно выполненной высокой причёске, в безупречной красоте лица и линии плеч, в утончённости и безусловном благородстве) облик молодой леди дышит глубокой человечностью, душевной отзывчивостью и теплотой. Кроме того, художник сумел передать в своей модели сочетание интеллектуальности с чертами мечтательности — в блеске тёмных удлинённых глаз, в изумительной нежности лица.

Гейнсборо любил писать парные портреты супругов, братьев, сестёр, и мало

кому так удавалось передать внутреннюю связь близких людей.

Взять, к примеру, его картину «**Утренняя прогулка**» (1785), где портрет молодой четы исполнен в нежной гармонии тонов (стройная согласованность светлого и тёмного), в плавном, спокойном, мерном ритме движения, чем подчёркнуто присущее молодой паре чувство собственного достоинства, уверенность в себе и своей судьбе.

Этой гармоничности по-своему резонируют и собачка, преданно заглядывающая в лица хозяев, и пейзаж, который, как всегда у Гейнсборо, выступает «аккомпанементом» к характеру и настроению человека.

Продолжая «возрастной» обзор портретного жанра, обратимся к русской живописи, которая свой настоящий отсчёт начинала как раз во второй половине XVIII века и также обнаруживала сильнейшее тяготение к обрисовке молодой поры жизни.

Одно из первых известных имён — **Антон Лосенко** (1737–1773). Всмотримся в его портретную работу «**Актёр Ф.Г. Волков**» (1763). Преподносимое здесь изображение открытой, прямодушной, жизнерадостной натуры нелегко согласовать с данным Фёдору Волкову (1729–1763) торжественным титулом «отец русского театра» (В. Белинский). Однако, как мы знаем, действительно, инициатива и энергия именно этого человека позволили в 1750 году создать любительскую труппу в Ярославле, а затем на её основе в Петербурге — первый постоянный профессиональный русский публичный театр (1756).

Лосенко был художником классицистской ориентации, поэтому он с видимым интересом рисует одеяние актёра как героя высокой трагедии античного типа (с мечом, короной и маской в руках), однако куда важнее оказалось запечатление сути, переданной в лице: радостное приятие бытия, окрылённость, распахнутость навстречу жизненным горизонтам

(опять-таки несмотря на то, что портрет написан в последний год жизни Волкова, когда ему было далеко за тридцать). Вот что делает это изображение одним из символов середины XVIII столетия и эпохи Просвещения в целом.

В числе самых крупных русских портретистов того времени был **Владимир Боровиковский** (1757–1825). Особенно выразительны у него портреты юных девушек, где обычно господствуют идиллические настроения, которым отвечает гамма мягких, приглушённых тонов и лёгкое, прозрачное письмо.

Пожалуй, самая знаменитая его работа — «**Портрет М.И. Лопухиной**» (ил. 2). Удаче художника способствовал выбор модели с её исключительным обаянием. Портретируемая изображена на фоне окутанного дымкой сельского ландшафта с золотистыми колосьями ржи и голубыми васильками. Она как бы прорастает из этого природного окружения, и сама — словно цветок (так раскрывается тема расцветающей юности). Светлый цветовой строй картины с характерной для него мягкостью и плавностью тональных переходов поддерживает ощущение лиризма и задушевности.

В долгой и нелёгкой истории человечества эпоху Просвещения можно считать одним из редких счастливых мгновений (до этого такое было на пиках эволюции Античности и Ренессанса). Нередко говорят об иллюзиях просветителей, которые не разглядели тех или иных противоречий, таящихся в их времени. Но стоит отметить и другое — сознательную жизненную установку эпохи на бодрый и оптимистичный жизненный тонус.

Французский драматург **Пьер Огюстен Бомарше** (1732–1799) в своём литературном «автопортрете» подчёркивал: «*Я всегда весел, с одинаковой страстью отдаюсь и труду и развлечению, в несчастье сохраняю неколебимое спокойствие*».

Примерно ту же «философию жизни» передаёт он и своему любимцу Фигаро — в трилогии пьес, связанных



Ил. 2. В. Боровиковский. «Портрет М.И. Лопухиной».

1797. Холст, масло. 73,5×59.

Третьяковская галерея, Москва, Россия

с этим персонажем (во Франции это имя произносят *Фигаро*, но в данном случае будем придерживаться общеевропейской традиции, установленной операми Моцарта и Россини на сюжеты Бомарше).

Ту же лёгкость нрава по-своему передавало и музыкальное искусство. Показательным произведением в этом отношении можно считать получивший самую широкую известность «**Менуэт**» итальянского композитора *Луиджи*

Боккерини (в своём исходном виде это была одна из частей Струнного квинтета *Ми мажор* ор. 13 № 5). Менуэт как танцевальный жанр был во второй половине XVIII века особенно популярным, и значимость его подтверждается тем, что он вошёл в состав симфонии в качестве одной из частей. Эпоха как бы «подтанцовывала», и это служило свидетельством её лёгкой, радостной настроенности. Кроме того, развивая в новых историче-

ских условиях черты галантного стиля (рококо), менуэт в своих ритмах претворял дух светской учтивости, изящества, грациозности.

Но сквозь ритм менуэта у Боккерини отчётливо прослушиваются и признаки другого жанра, который сплошь и рядом встречается в музыке этого времени. Речь идёт о серенаде, которая обычно служила тогда выражению особой прелести и очарования жизни, передавая чувство восхищения и обожания. И заметим: играют только струнные — основная опора оркестровой музыки Просвещения, ведь они более других инструментов способны к мягкому, нежному, глубоко человеческому звучанию.

В «Менуэте» Боккерини можно почувствовать и ту особую пластичность, которая шла от «сладкозвучной» итальянской кантилены. Но аналогичное качество было столь же присуще, к примеру, и таким австрийским композиторам, как **Франц Йозеф Гайдн** (1732–1809) и **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756–1791). Достаточно на этот счёт услышать **Дивертисмент № 1**, написанный Моцартом для струнного оркестра.

Подобные многочастные композиции называли либо дивертисментами, либо серенадами, что означало примерно одно и то же. И I часть этого дивертисмента — именно серенада, передающая радостное упоение жизненными утехами. Примечательно также использование тональности *Ре мажор*, в которой написано множество произведений Моцарта и которая у него чаще всего наделена мягким, но лучезарным сиянием. Этот *Ре мажор* и эту музыку можно считать символом второй половины XVIII века. При всём изяществе здесь переданы и пылкость юношеского чувства, энергия, окрылённость (хорошо ощутим полётный характер ритмического движения).

Этот упоительный восторг жизни, эту пылкость молодых чувств несла в себе и лирика раннего **Иоганна Вольфганга Гёте** (1749–1832). Мы говорим раннего, поскольку наследие великого немецкого

писателя, прожившего долгую жизнь, в немалой степени принадлежит и следующей эпохе, эпохе Романтизма (первая половина XIX века), но в данном случае имеется в виду начальная фаза его творчества в рамках эпохи Просвещения.

Главная тема Гёте — сила любви, о которой он говорит горячо, открыто, не тая чувственного пыла и нередко с улыбкой. Примером подобного рода может послужить баллада «**Спасение**» (1774), которая к тому же являет собой образец радостно-полнокровного жизнеощущения и удивительной лёгкости нрава.

Полукомедийный поворот этой баллады подводит нас к рассмотрению комедии вообще и комической оперы в частности.

Жанр *комедии* давал возможность наиболее органично выразить жизнелюбие и весёлость эпохи. О его значимости говорят знаменитые фамилии четырёх комедиографов, представлявших различные национальные ветви театральной драматургии: Италия — **Гольдони**, Франция — **Бомарше**, Англия — **Шеридан**, Россия — **Фонвизин**.

О популярности этого жанра свидетельствует наблюдение Гёте, который посетил один из спектаклей в Венеции (ставилась пьеса Гольдони «Кьоджинские перепалки»): «*Такого буйного веселья, которое охватило публику, узнавшую себя и себе подобных в столь правдивом изображении, я сроду не видывал. Хохот и восторженные восклицания не умолкали*».

Как видим, характерной для комедии живости действия соответствовала исключительная живость и непосредственность реакции зрителей, а также свойственная им поразительная жажда смеха.

Примерно то же было и с *комической оперой*, любимейшим жанром всех слоёв публики. В первую очередь это касалось итальянской оперы-буффа (ит. *buffa* — смешная, комическая). Показателен триумф оперы итальянского композитора **Доменико Чимарозы** (1749–1801) «**Тайный брак**». На её премьере в Вене в 1792 году воодушевление

зрителей, среди которых находился и австрийский император Леопольд, было настолько велико, что они потребовали повторить оперу целиком. Желание публики было удовлетворено: артистам дали ужин, они сыграли спектакль ещё раз — представление закончилось глубокой ночью. Затем в течение трёх недель опера шла ежедневно. На родине композитора, в Неаполе, спектакль прошёл 112 раз подряд.

Слушая, допустим, **мужской дуэт из II действия** этой оперы, легко понять, что такое *buffa*. Это прежде всего жанрово-бытовое, характерное и характеристическое начало, это комедийные стороны повседневной жизни, поданные очень живо и динамично. В данном случае музыкальными средствами воспроизводится забавная перебранка двух мужских персонажей: в частности один из них настойчиво повторяет *si*, то есть *да*, а другой одновременно и не менее настойчиво отрицает — *no*, то есть *нет*.

И совершенно очевидно, что используемый здесь набор типичных звуковых формул итальянской оперы-буффа исходит от интонаций обыденной разговорной речи. Но при всём том поддерживается определённый уровень тонкости, изящества изъяснения — то, что в Италии обозначают словом *gratia*.

Наряду с господствовавшей тогда во всём мире итальянской оперой-буффа достаточно плодотворно развивались и другие национальные варианты комической оперы. Один из них — австро-немецкий *зингшпиль* (нем. *петь* + *играть*, то есть *игра с пением*). Его формальный признак — перемежающиеся друг друга вокальные сцены и разговорные диалоги (в то время как в опере-буффа всё основано на пении). Но главное отличие состояло в национальной характерности слова и музыки.

Вершиной развития зингшпиля справедливо считается «**Волшебная флейта**» **Моцарта**, где превосходно передано именно это, то есть национальный характер и национальный склад речи. И

в данном случае для понимания специфики жанра едва ли не достаточно прослушать **Арию Папагэно**. До известной степени комедийным воспринимается здесь уже торжественно заявленное обозначение *ария*. На самом деле это просто песня, даже песенка, что соответствует фольклорно-комедийному облику данного персонажа. И текст, и музыка отличаются ярко выраженным национальным колоритом, передавая простодушие, лёгкость и весёлость нрава, а также склонность прихвастнуть (в этом отношении обращает на себя внимание «залихватское» высвистывание флейты).

Идеалы света, разума и гармонии, которыми руководствовалась эпоха Просвещения, с наибольшей явственностью были воплощены в лучших созданиях *классицизма*. Как художественное направление он сложился в предшествующую эпоху Барокко (главным образом в XVII столетии). Пережив упадок в первой половине XVIII века, классицизм возродился во второй половине этого столетия, и теперь, на следующей исторической стадии, его принципы были поставлены на службу запросам и требованиям новой эпохи.

Вот почему для различения этих хронологически разных этапов обычно вводятся дополнительные обозначения: *барочный классицизм* (XVII век) и *просветительский классицизм* (вторая половина XVIII века с его продолжением вплоть до середины XIX).

В своём эстетическом самоутверждении новая эпоха нуждалась в таких категориях, как масштабность, ясность и рациональность композиции, строгость и благородство форм, возвышенность и красота образа. Всё это предоставил ей обновлённый классицизм.

Наиболее значительно и впечатляюще он заявил о себе в *архитектуре*. А здесь, в свою очередь, наиболее крупные инициативы были связаны с новыми подходами в области *градостроительства*.

Целый ряд больших и малых населённых пунктов застраивается и перестраи-

вается в соответствии с представлениями о стройном и упорядоченном облике европейского города, по единому замыслу и в различных вариантах регулярной планировки.

Именно в это время в ходе интенсивнейшего проектирования и строительства в один из красивейших городов мира превращается *Петербург* (Санкт-Петербург), приобретая законченно классический облик. Обратимся к некоторым его панорамам.

Если с высоты птичьего полёта бросить взгляд от Адмиралтейства на северо-восток, то обнаружится, что в этой части северной столицы в качестве градостроительной доминанты высится Петропавловская крепость. С той стороны, откуда открывается данная панорама, есть и другие позднее возникшие высоты: шпиль Адмиралтейства и купол Исаакиевского собора.

Вглядываясь в открывающуюся панораму, легко ощутить, что город был задуман и развивался как гармоничная система зданий различного назначения (главным образом дворцового типа), гранитных набережных, мостов, парков, скверов, памятников и других мемориальных сооружений.

Вместе с тем, если мы будем смотреть на ту же Петропавловскую крепость со стороны Инженерного (Михайловского) замка, то обнаружим, что геометрическая строгость прямых линий нарушается «зигзагами» отдельных магистралей. То есть при всей регулярности архитектурная композиция отличается чувством свободы, раскованностью фантазии.

Один из самых знаменитых петербургских ансамблей — Стрелка Васильевского острова. Иногда можно встретить неточное указание на то, что единственным проектировщиком этого ансамбля был *Томá де Томóн* — на самом деле он работал вместе с выдающимся русским архитектором *Андреяном Захаровым*, автором проекта Адмиралтейства.

Обращает на себя внимание здание в центре этой архитектурной композиции. Перед нами Биржа, скорее похожая на храм или театр. Это очень характерно: даже деловые здания или сугубо утилитарные постройки (вплоть до конюшен) архитекторы-классицисты эстетизировали, придавая им торжественно-импозантный облик и тем самым превращая в памятники зодчества.

Кроме того, данная панорама напоминает нам об эпитетах, относимых к Петербургу — «Северная Пальмира», «Северная Венеция». Простирающаяся водная гладь, обилие каналов дополнялись атрибутикой морской столицы — здесь в качестве её символов выступают знаменитые Ростральные колонны.

Архитектурный классицизм времён Просвещения по-прежнему (как и классицизм эпохи Барокко) норму и образец для себя находил в античном искусстве, а также в стиле ренессанс с характерным для них использованием ордерной системы (колонны, пилястры, портики), совершенством пропорций и общей гармоничностью облика. Но теперь зодчие чаще всего стремились к величавой простоте и строгости форм (к примеру, гладь стен они нередко оставляли без украшений). Движение к такому, по-новому трактуемому классицизму началось во Франции (отсюда вообще исходили многие художественные инициативы данной эпохи).

Пантеон в Париже *Жермэн Суфлó* возводил в 1755–1789 годах как церковь Сент-Женевьев, но в 1791 году это здание было превращено в усыпальницу великих людей Франции. Оно увенчано грандиозным куполом на барабане, окружённом колоннами. Данное композиционное решение вызовет затем массу подражаний, в том числе в таких сооружениях, как Капитолий в Вашингтоне и Исаакиевский собор в Петербурге.

Фасад украшен шестиколонным портиком с фронтоном. Остальные стены оставлены глухими, что вместе с ясно-

стью членений придаёт Пантеону особую строгость и монументальность.

В опоре на классицизм подобного типа складывалось зодчество второй половины XVIII, а затем и XIX века в тех странах, которые на данной исторической фазе выдвигались на переднюю линию жизни мирового сообщества. Имеются в виду Россия и Соединённые Штаты Америки.

Архитектурным символом становления второй из этих стран стал **Капитолий** в Вашингтоне — строился с 1793 года, архитекторы **Уильям Тёрнтон** (1759–1828) и **Чарлз Бэлфинч** (1763–1844). Как известно, Капитолий — название одного из холмов, на которых когда-то возник Рим. На Капитолии проходили заседания римского сената, вот почему это название в Америке употребили в качестве обозначения здания Конгресса. Кроме того, данным названием подчёркнута и ориентация на Античность римских времён.

Незадолго до начала строительства Капитолия закончилась Война за независимость (в сущности, это была буржуазная революция), которая дала немало импульсов будущей Французской революции, так много значившей для эпохи Просвещения.

С этого момента начиналась подлинная история Соединённых Штатов, а также и самобытная художественная культура этой страны, и великолепное, сияющее белизной здание Капитолия стало олицетворением нового, демократического уклада жизни.

Праздничный, светоносный характер классицистской архитектуры по-своему воплощал ярко жизнелюбивую настроенность времени. Подобное в обилии находим в русских образцах этого стиля, в том числе в одной из лучших построек **Василия Баженова** (1737 или 1738–1799), какой стал **Дом Пашкова** в Москве (1784–1786, назван по фамилии первого владельца) (ил. 3).

В центре этого сооружения дворцового типа находится трёхэтажный корпус, увенчанный высоким, стройным бельве-



*Ил. 3. В. Баженов. Дом Пашкова.
1784–1786.
Москва, Россия*

дэром (бельведер — надстройка над зданием, обычно круглая в плане). По сторонам от центрального корпуса располагаются два двухэтажных флигеля.

Все три фасада украшены нарядными портиками, пилястрами, скульптурой (вазы, статуи) и лепниной. У флигелей — стоящие на земле гладкие колонны ионического ордера, центральный корпус — с колоннадой коринфского ордера, объединяющей второй и третий этажи.

Характерная для архитектуры классицизма полная симметричность вырастает здесь в принцип резонанса: основные элементы (например, колоннада) проектируются на разных уровнях, восходя от нижних объёмов к венчающему центральный фасад бельведеру.

Кроме того, что само по себе здание эффектно расположено на гребне холма, оно своими пропорциями как бы возносится ввысь. Таким образом, при всей значительности и монументальности, эта постройка одновременно отличается исключительной лёгкостью, изяществом и праздничной живописностью.

С той же точки зрения достигнутых в классицистской архитектуре идеалов света, гармонии и красоты очень показателен **Павловск**, завершивший блистательную историю дворцово-парковых ансамблей, находящихся близ Петербурга (Царское Село, Петергоф, Ораниенбаум).

Этот один из лучших памятников классицизма создавался в 27-ми

километрах от столицы в основном в 1782–1786 годах по проекту выходца из Шотландии **Чарльза Камерона** (1730-е –1812). Замысел создания ансамбля относится к 1777 году, когда Екатерина II решила построить загородную летнюю резиденцию для своего сына, будущего (с 1796 года) императора Павла I.

Достраивал комплекс в 1796–1799 годах архитектор **Виктор Брэнна**, а после пожара 1803 года — **Андрей Воронихин**. Напомним некоторые достопримечательности этого ансамбля, стройные и ясные пропорции которого соразмерны человеку, что было важнейшим принципом классицизма Просвещения.

Одна из идей проектируемого дворца состояла в том, чтобы в разных помещениях воссоздать различные классические архитектурные стили — разумеется, в свободной интерпретации и в подчинении стилевой доминанте дворцового стиля второй половины XVIII века.

Допустим, **Греческий зал** как один из парадных залов дворца напоминает античный храм. Особую торжественность этому помещению придают строгие архитектурные пропорции и ряд тёмно-зелёных колонн коринфского ордера, между которыми свисают мраморные чаши-светильники в форме римских масляных ламп.

Другой пример — **Библиотека**. Это помещение камерного назначения, и здесь хорошо заметно, что при всей простоте интерьеры отличаются изяществом отделки. Столь же ощутимы гармоничная соразмерность, благородство и возвышенная красота общего облика.

В парковом окружении дворца сочетаются принципы *пейзажного*, или так называемого *английского* парка, и *регулярного*, или так называемого *французского* парка.

При выходе из дворца во двор располагаются **Большие круги**, и в данном случае перед нами второй тип садово-парковой архитектуры, основанный на чётких геометризованных линиях. Цветники, га-

зоны и боскеты (боскет — кустарник, выстриженный в виде ровных стенок) разбиты именно в геометрических формах.

Среди многочисленных построек в свободной, «английской» парковой зоне особенно примечателен **храм Дружбы** (ил. 4). Его пропорции органично связаны с характером окружающей природы.



Ил. 4. Ч. Камерон. Храм Дружбы.
1781–1784.

Павловск, Ленинградская область, Россия

Мягкость очертаний этого круглого по своей конфигурации павильона, венчающий его «скромный» пологий купол, белизна строгих дорических колонн, подчёркиваемая зеленью деревьев, и то, наконец, что он стоит на берегу реки, через которую перекинут изящный мостик, — всё вместе взятое даёт идеальное представление о категориях света, гармонии, разума, душевной чистоты и естественности.

В некотором роде это создание Камерона можно считать символом эпохи Просвещения.

Скульптура просветительского классицизма своим долгом считала утверждение идеально-возвышенного в человеке. Примечательно, что мастера этого времени работали в основном в мраморе, добиваясь гладко отполированной, сияющей поверхности материала и тем самым воплощая идею света, светоносности.

Для примера обратимся к одной из работ уже упоминавшегося **Фальконе**, который более всего прославился монументальным памятником Петру I в Петербурге, но во Франции был известен главным образом как создатель изящных скульптурных композиций.

С точки зрения требований классицизма его «**Аллегория Зимы**» совершенно превосходна: и по воссозданию идеальной женской красоты, и по виртуозной обработке мрамора, излучающего мягкий свет. Но характерно, что при всей соотнесённости с античной и ренессансной пластикой здесь явственно проступают черты современницы скульптора — миловидные и грациозные черты реальной женщины его времени, живая прелесть человеческого естества (это хорошо ощутимо и в особой свободе, естественности позы).

В опоре на принципы классицизма мастера пластики умели передавать не только античные и аллегорические мотивы, но и облик конкретного современника — разумеется, придавая этому облику черты возвышенности. В качестве образцов такого «актуализирующего классицизма» рассмотрим характерные работы **Жана Гудона** (1741–1828, Франция) и **Федота Шубина** (1740–1805, Россия).

В портретной статуе «**Вольтер**» («Вольтер в кресле», 1781) Гудон осуществляет классицистское возвышение модели в частности посредством того, что великий просветитель, подобно античному философу, задрапирован в ниспадающую тогу — широкие складки одеяния целиком покрывают фигуру, что придаёт статуе необходимую обобщённость формы (ил. 5).

Отмечены ум, всепонимание, доброта и живость характера, которую Вольтер сохранил до самых преклонных лет (когда он позировал Гудону, ему было 84 года). Эта живость передана не только в мимике лица, но и в позе: писатель повернулся к воображаемому собеседнику, руки помогают воссоздаваемому движению.



Ил. 5. Ж. Гудон. Вольтер
1778. Терракота.
Музей Фабра, Монпелье, Франция

С творчеством Шубина связаны высшие завоевания русского скульптурного портрета того времени. Этого мастера отличали изумительная отточенность в работе с мрамором, умение остро и метко передать мимику лица, взгляд, посадку головы. Вот и в «**Бюсте А.М. Голицына**» (1775) — энергичный поворот головы, лицо, излучающее ум, и отмечающая живость характера лёгкая, скользкая на губах улыбка. Перед нами не церемонный вельможа, а живой человек, открытый впечатлениям мира, непосредственно реагирующий на них.

Вместе с тем присутствует и необходимое для классицистского портрета возвышение образа — более всего через мастерски изображённые аксессуары: парик, ордена, ткань одеяния в духе римского патриция (конечно же, у этого русского царедворца в жизни был иной костюм).



Многokrратно отмечавшаяся выше живость характера была одним из свойств, определявших столь присущий эпохе Просвещения *динамизм* жизненных проявлений.

Это качество в музыкальном искусстве центральной фазы эпохи (1770–1780-е годы) наиболее ярко выразил **Моцарт**, прежде всего в своих операх. Самые значительные из них — «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». О «Волшебной флейте» уже говорилось, а в двух других главные герои как раз и наделены особой живостью нрава, избытком жизненной энергии. Что касается первой из них, то всё это было заложено в «первоисточнике» — комедии **Бомарше**, название которой переводят несколько иначе: «Женитьба Фигаро». А. Герцен об этой пьесе отзывался так: «*В ней всё живо, всё трепещет, пышет огнём*». Драматург задаёт действию невиданный дотолле темп — в этой стремительной динамике действия и выражение энергии, и воплощение задора, веселья, остроумия.

У Моцарта подобные качества ещё бóльшую интенсивность приобрели в опере «**Дон Жуан**». И опять-таки, чтобы явственно почувствовать это, достаточно прослушать из неё **финал I действия**.

Вообще финалы в операх второй половины XVIII века обычно конденсировали в себе самое характерное для предшествующего действия, становились сгустком энергии и средоточием умонастроений, свойственных персонажам. Такое происходит и в названном финале моцартовской оперы, где всё предстаёт на пределе живости и стремительности, где средствами виртуознейшего вокально-оркестрового письма воссоздаётся бурлящий водоворот жизни, её множественный «контрапункт».

Как видим, насколько можно судить по свидетельствам художественного творчества, преобладающей уравновешенности жизненных проявлений порой сопутствовал чрезвычайно интенсивный напор энергии и динамизма.

Примерно такую же ситуацию находим и в соотношении как бы противостоящих друг другу категорий разума и чувства.

Конечно же, эпоха Просвещения, как её обычно определяют, — *век разума*. Но с разумом, особенно когда он приобретал формы рационализма и рассудочности, на всём протяжении второй половины XVIII века спорило чувство. И это вылилось в целое художественное направление, которое стали именовать *сентиментализмом* (от фр. *sentiment* — чувство, чувственность).

Сентиментализм взывал к сердцу, утверждал примат эмоционального начала, погружал в мир внутренней жизни. Мерилом оценки человека становится не столько его разумность, сколько доброта, чувствительность его души, способность отозваться на беды и радости другого человека.

В искусстве сентиментализма на первый план выдвигалось умение взволновать и растрогать, вызвать сопереживание зрителя, слушателя, читателя. Вслушаемся в первые строки повести «**Бедная Лиза**», принадлежащей перу основоположника русского сентиментализма **Николая Карамзина** (1766–1826): «*Ах! я люблю те предметы, которые трогают моё сердце и заставляют меня проливать слёзы нежной любви!*» В этом восклицании — корень и суть сентиментализма.

Важнейшим его истоком считается роман «**Новая Элоиза**» (1761). Создатель данного романа, великий просветитель **Жан Жак Руссо** (1712–1778) говорил: «*Человек велик своим чувством*». Именно он утвердил принципы эпистолярного жанра (роман в письмах). Жанр этот приобрёл самое широкое хождение, поскольку давал возможность раскрыть душу, поведать о сокровенном. И, кроме того, он позволял добиваться особой объёмности изображения: нередко на одну ситуацию отзывались в своих письмах несколько персонажей, что давало множественную картину происходящего.

Подчас какая-либо тема или жизненная ситуация порождает на страницах романа «Новая Элоиза» настоящие диспуты. Допустим, в момент отчаяния герой этого повествования намерен покончить с собой, тщательно аргументируя возможность такого выхода из критических обстоятельств. А друг отвечает ему письмом, полным мудрых возражений и советов.

Краеугольное основание сентиментализма — любовь. Она всё освещает и всему даёт оправдание. Примечательно повествуется о ней в балладе шотландского поэта **Роберта Бёрнса** (1759–1796) «**Возвращение солдата**». Речь ведётся от лица его главного героя — самого обыкновенного человека, но способного на подлинную проникновенность чувств. Сила и красота воплощённого в данной балладе чувства несомненна. И столь же несомненна глубина раскрытия смысла происходящего, чего так впечатляюще умел добиваться этот истинно народный поэт Шотландии.

Допустим, в начале стихотворения он несколькими лаконичными фразами передаёт трагизм последствий только что отгремевших событий («*Умолк тяжёлый гром войны, // И мир сияет снова. // Поля и сёла сожжены, // И дети ищут крова*»).

В одной из строф находим сдержанно-сентиментальный штрих, а в последующих строках — яркую психологическую находку («*С ресниц смахнул я капли слёз, // И, голос изменяя, // Я задал девушке вопрос, // Какой и сам не знаю*»).

Теперь имеет смысл вслушаться в то, как с позиций сентиментализма мог раскрыть это чувство австрийский композитор **Кристоф Виллибальд Глюк** (1714–1787) в своей опере «**Орфей и Эвридика**» (1762). В её **заключительной сцене** после всех перенесённых страданий, подытоживая смысл предшествующего действия, основные персонажи оперы (их всего трое, включая Амура, который всем, чем можно, служил Орфею и Эвридике) вдохновенно воспевают силу всепобеждающего чувства.

Лирическая проникновенность интонаций и их «сладкозвучие», свойственное музыкальному сентиментализму (резонируя тексту — «*О, любовь! Как чудесен сладкий звон твоих цепей...*»), усиливается чуткой трепетностью контрапункта повторяющейся оркестровой фразы, которая в то же время придаёт общему звучанию и дух возвышенной поэтичности.

(Окончание следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. Величие здравого смысла: Человек эпохи Просвещения. М.: Просвещение, 2017. 288 с.
2. Всемирная история. Средние века. Возрождение и реформация. Эпоха Просвещения. М.: Харвест, 2013. 871 с.
3. Длугач Т. Три портрета эпохи Просвещения. Монтескьё. Вольтер. Руссо. М.: ИФ РАН, 2013. 355 с.
4. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. М.: Издательство Кулагиной, 2010. 512 с.
5. Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения. М.: Академия, 2010. 240 с.
6. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 400 с.
7. Огурцов А. Философия науки эпохи Просвещения. М.: Институт философии РАН, 2013. 216 с.
8. Соколов В. Антология мировой философии. Европейская философия от эпохи Возрождения до эпохи Просвещения. М.: Академический проект, 2015. 810 с.
9. Федотов В. Просветы и тени русской культуры эпохи Просвещения XVIII — нач. XIX вв. М.: Спутник, 2013. 108 с.

10. Федотова Е. Век Просвещения. Диалог философии и искусства. М.: Воскресный день, 2013. 384 с.
11. Шахов А. Вольтер и его время. Философия эпохи Просвещения. М.: Либроком, 2013. 360 с.
12. Brewer D. *The Enlightenment Past: reconstructing eighteenth-century French thought*. LORUSSO S.: STUDI FRANCESI, 2009. 400 p.
13. Chisick H. *Historical Dictionary of the Enlightenment Hardcover*. Scarecrow Press. 552 p.
14. Dupré L. *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern*. Yale University Press, 2004. 416 p.
15. Edelstein D. *The Enlightenment: A Genealogy*. University of Chicago Press, 2010. 209 p.
16. Enlightenment. *Encyclopædia Britannica*. The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016, pp. 428–452.
17. Fitzpatrick M. et al. *The Enlightenment World*. London; New York: Routledge, 2004. 714 p.
18. Gay P. *The Enlightenment: An Interpretation*. W.W. Norton & Company, 1996. 680 p.
19. Goodman D. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Books About Books, 1994. 352 p.
20. Hesmyr A. *From Enlightenment to Romanticism in 18th Century Europe*. Kindle Edition, 2018. 177 p.
21. Jacob M. *Enlightenment: A Brief History with Documents*. Bedford Books, 2016. 237 p.
22. Lehner U. *Women, Catholicism and Enlightenment*. London: Routledge, 2017. 248 p.
23. Outram D. *Panorama of the Enlightenment*. Getty Publications, 2006. 320 p.
24. Pagden A. *The Enlightenment: And Why it Still Matters*. Oxford University Press, 2013. 436 p.
25. Roche D. *France in the Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.
26. Sarmant T. *Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation*. Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. 254 p.
27. Till N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*. New York: W.W. Norton, 1993. 384 p.
28. Warman C. et al. *Tolerance: The Beacon of the Enlightenment*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 428 p.
29. Zafirovski M. *The Enlightenment and Its Effects on Modern Society*. Springer, 2010. 367 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного 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. *Velichie zdravogo smysla: Chelovek epokhi Prosveshcheniya* [The Greatness of Common Sense: the Man of the Age of Enlightenment]. Moscow: Prosveshchenie, 2017. 288 p.
2. *Vsemirnaya istoriya. Srednie veka. Vozrozhdenie i reformatsiya. Epokha Prosveshcheniya* [World History. The Middle Ages. The Renaissance and the Reformation. The Age of Enlightenment]. Moscow: Kharvest, 2013. 871 p.
3. Dlugach T. *Tri portreta epokhi Prosveshcheniya. Montesk'e. Vol'ter. Russo* [Three Portraits of the Age of Enlightenment. Montesquieu. Voltaire. Russo]. Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2013. 355 p.
4. *Evropeyskaya poetika ot Antichnosti do epokhi Prosveshcheniya* [European Poetics from Antiquity to the Age of Enlightenment]. Moscow: Kulagina Publishing House, 2010. 512 p.
5. *Zarubezhnaya literatura i kul'tura epokhi Prosveshcheniya* [Literature from Outside of Russia and the Culture of the Enlightenment]. Moscow: Akademiya, 2010. 240 p.



6. Kassirer E. *Filosofiya Prosveshcheniya* [Cassirer E. The Philosophy of the Enlightenment]. Moscow: The Center for Humanitarian Initiatives, 2013. 400 p.
7. Ogurtsov A. *Filosofiya nauki epokhi Prosveshcheniya* [The Philosophy of Science of the Age of Enlightenment]. Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2013. 216 p.
8. Sokolov V. *Antologiya mirovoy filosofii. Evropeyskaya filosofiya ot epokhi Vozrozhdeniya do epokhi Prosveshcheniya* [Anthology of World Philosophy. European Philosophy from the Renaissance to the Age of Enlightenment]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2015. 810 p.
9. Fedotov V. *Prosvety i teni russkoy kul'tury epokhi Prosveshcheniya XVIII — nach. XIX vv.* [Clearances and Shadows of Russian Culture of the Enlightenment of the 18th and Early 19th Centuries]. Moscow: Sputnik, 2013. 108 p.
10. Fedotova E. *Vek Prosveshcheniya. Dialog filosofii i iskusstva* [The Age of Enlightenment. A Dialogue between Philosophy and Art]. Moscow: Voskresnyy den', 2013. 384 p.
11. Shakhov A. *Vol'ter i ego vremya. Filosofiya epokhi Prosveshcheniya* [Voltaire and His Time. The Philosophy of the Enlightenment]. Moscow: Librokom, 2013. 360 p.
12. Brewer D. *The Enlightenment Past: reconstructing eighteenth-century French thought*. LORUSSO S.: STUDI FRANCESI, 2009. 400 p.
13. Chisick H. *Historical Dictionary of the Enlightenment Hardcover*. Scarecrow Press. 552 p.
14. Dupré L. *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern*. Yale University Press, 2004. 416 p.
15. Edelstein D. *The Enlightenment: A Genealogy*. University of Chicago Press, 2010. 209 p.
16. Enlightenment. *Encyclopædia Britannica*. The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016, pp. 428–452.
17. Fitzpatrick M. et al. *The Enlightenment World*. London; New York: Routledge, 2004. 714 p.
18. Gay P. *The Enlightenment: An Interpretation*. W.W. Norton & Company, 1996. 680 p.
19. Goodman D. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Books About Books, 1994. 352 p.
20. Hesmyr A. *From Enlightenment to Romanticism in 18th Century Europe*. Kindle Edition, 2018. 177 p.
21. Jacob M. *Enlightenment: A Brief History with Documents*. Bedford Books, 2016. 237 p.
22. Lehner U. *Women, Catholicism and Enlightenment*. London: Routledge, 2017. 248 p.
23. Outram D. *Panorama of the Enlightenment*. Getty Publications, 2006. 320 p.
24. Pagden A. *The Enlightenment: And Why it Still Matters*. Oxford University Press, 2013. 436 p.
25. Roche D. *France in the Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.
26. Sarmant T. *Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation*. Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. 254 p.
27. Till N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*. New York: W.W. Norton, 1993. 384 p.
28. Warman C. et al. *Tolerance: The Beacon of the Enlightenment*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 428 p.
29. Zafirovski M. *The Enlightenment and Its Effects on Modern Society*. Springer, 2010. 367 p.

About the author:

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



MICHAEL KAYKOV

The Manhattan School of Music
New York City, NY,
United States of America
ORCID: 0000-0003-0019-9454
mk875@juilliard.edu

МИХАИЛ КАЙКОВ

Манхэттенская школа музыки
г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк,
Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0003-0019-9454
mk875@juilliard.edu

Scriabin's Synesthesia, Demystified

This article examines the latest materials related to Scriabin's synesthesia, that is, his associations between sounds (tonal areas) and colors. This is often referred to as color-hearing, sound-color and tone-color associations in the literature. Scriabin's biographer Leonid Sabaneyev was the first to discuss the matter, in his publication "O zvuko-tsvetovom sootvetstvii" [On sound-color correlation] (1911, Moscow). Since then, other more reliable sources have emerged, including Scriabin's own color indications penned directly on the score of his *Prometheus Op. 60*, housed in the *Bibliothèque Nationale* in Paris and not widely-accessible.

This article also attempts to debunk some of the myths related to Scriabin's sound-color associations and presents the emerging scholarly perspective on the subject.

Keywords:

Alexander Scriabin, color, sound, synesthesia, late period.

Демистицированная синестезия Скрябина

В статье исследуются недавно открытые материалы, связанные с синестезией Скрябина — его ассоциациями между звуками (тональными зонами) и цветами. В литературе это часто называют ассоциациями цвета-слуха, звука-цвета и тона-цвета. Биограф Скрябина Леонид Сабанеев первым заговорил об этом в своей публикации «О звуко-цветовом соответствии» (Москва, 1911). С тех пор появились и другие, более надёжные источники, в том числе собственные цветковые пометки Скрябина, сделанные им в партитуре «Прометея», ор. 60, хранящейся в Национальной библиотеке Парижа и не предназначенной для широкого пользования.

В статье также делается попытка развенчать некоторые мифы, связанные со звуко-цветовыми ассоциациями Скрябина, и представлена новая научная точка зрения по этой теме.

Ключевые слова:

Александр Скрябин, цвет, звук, синестезия, поздний период.

For citation/Для цитирования:

Kaykov M. Scriabin's Synesthesia, Demystified // ICONI. 2021. No. 3, pp. 22–28.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.022-028.

© Michael Kaykov, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

© Кайков М., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

Introduction

Scriabin's color-hearing, or synesthesia, has been the subject of great interest and debate since the March 1915 Carnegie Hall performance of his *Prometheus, Le Poème du Feu*, Op. 60, which featured the *tastiera per luce* (also known in the literature as the *clavier à lumières* or the color organ) for the first time. [1, p. 131]. The *Prometheus* (composed in 1910), was the first composition which contained detailed indications of color in the score, notated on a separate staff.

However, the 1911 first edition score only contained a part (in standard music notation) for the color organ designed under Scriabin's guidance by Alexander Mozer, without any reference to the specific colors projected by the organ. Furthermore, due to technical difficulties, Mozer's instrument was never used for any of the concert performances of this work. [2, p. 2]. The 1915 Carnegie Hall performance (not supervised or attended by the composer) used another design of color organ entirely — the "Chromola" — patented by Preston S. Millar [1, p. 142].

In 1913 Scriabin wrote down extensive instructions (related to color) directly on a first-edition score of the *Prometheus*, something which is now referred to in the literature as the "Parisian score". This document was lost after Scriabin's death and rediscovered only in 1978. On February 13, 2010, the Yale Symphony Orchestra presented the first full production of the masterwork, finally realizing Scriabin's detailed instructions, including tongues of flame, lightning flashes and fireworks, using LED technology [10].

The Evidence of Scriabin's Synesthesia

Several articles dealing with Scriabin's tone-color associations appeared during Scriabin's lifetime. The first publication, titled "On Sound-Color Correlation", was written in 1911 by Scriabin's close friend and early biographer Leonid Sabaneyev (1881–1968). It was referenced by Galeyev and Vanechkina (see Table 1) in their article

"Was Scriabin a Synesthete?", published by The MIT Press in 2001 [4, p. 359]. Anna Gawboy compared Sabaneyev's "tone-color" chart with the corresponding tonal areas of Scriabin's *Prometheus* (Parisian score) and noted that the colors matched.

Table 1.

Scriabin's tone-color associations [5, p. 3]

"Tonality"	Sabaneyev (1911)	Parisian Score (1913)
C	Red	Plain red
G	Orange-pink	Orange (red-yellow), fiery
D	Yellow	Sunny yellow
A	Green	Grass green
E	Glittering dark blue	Dark blue-greenish (light blue)
B	Similar to E	Dark blue with light blueness (light blue)
F#/G ♭	Dark blue, bright	Deep dark blue with a shade of violet
C#/D ♭	Violet	Pure violet
G#/A ♭	Magenta-violet	Lili colored (reddish)
D#/E ♭	Steely, with a metallic shine	Steely blue, metallic
B ♭	Similar to E ♭	Metallic leaden grey
F	Dark red	Dark red

Sabaneyev was an important member of Scriabin's inner circle from around 1910 until Scriabin's death in 1915. He wrote two books about Scriabin: a biography *Skriabin* in 1916, and *Vospominaniia o Skriabine* [Reminiscences of Scriabin] in 1925. However, in recent years, Sabaneyev's credibility has been questioned. Ballard writes in his 2017 book *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*:

Trained in mathematics and physics at Moscow University, Sabaneyev's...

approach led him to devise quasi-scientific explanations for Scriabin's artistic experiences, including his color-hearing. In many cases, Sabaneyev's theories led him down the wrong path [1, p. 116].

Furthermore, Sabaneyev's views on Scriabin changed radically throughout his life. In the months leading up to Scriabin's death, Sabaneyev "lost his faith in the transformative power of art and his view of the composer as a spiritual guide. He [later] compared Scriabin's tendency for schematization and rhythmic dissolution to artwork produced by psychiatric patients" [1, p. 118].

The only other important primary source dealing with Scriabin's synesthesia (aside from Sabaneyev's chart and the Parisian score of the *Prometheus*) is an article by the physician and psychologist Charles S. Myers (1873–1946). Myers interviewed Scriabin specifically on the subject of tone-color associations during the latter's visit to England in 1914, and published an article with his findings in the *British Journal of Psychology* [7]. Scriabin himself stated that he became aware of his "colored-hearing" after attending a concert with Rimsky-Korsakov and realized that they agreed that D major "appears" yellow, and this is confirmed in the Sabaneyev/Gawboy chart [Ibid., p. 112]. Scriabin felt that his clearest color-associations were C major (red), D major (yellow), and F-sharp major (blue). Furthermore, he explained to Myers that any single note by itself has no color (yet it is always accompanied by overtones), and that older music such as the Beethoven symphonies evokes a color changing in intensity instead of in quality [Ibid., p. 113].

Galeyev and Vanechkina state that Scriabin's tone-color scheme was likely influenced by his study of theosophy, and that he associated F-sharp major with a "spiritual" realm and C major with an "earthly" and "material" realm. The Myers study and the Galeyev and Vanechkina articles suggest that Scriabin's color-associations were not entirely based on his instinctive synesthetic perceptions, but were formulated on a conscious level. This can explain why he

labels both C major and F major as "red" and contrasts them with the "blue" F-sharp major (a tritone away from C major, the "tritone-link" was an important element of his harmonic system, starting from his *Prometheus* Op. 60). This juxtaposition is also related to the visible light color spectrum, as red and blue-violet are on opposite ends of the spectrum (see Table 2):

Table 2.
The Visible Light Color Spectrum

Color	Wavelength (nm)
Red	625–740
Orange	590–625
Yellow	565–590
Green	520–565
Cyan	50–520
Blue	435–500
Violet	380–435

This is also confirmed by Sabaneyev, who quotes Scriabin himself in one of their conversations:

At first not all the colors were distinctly visible to me. Only some tonalities had given me a sharp image. Fis (F-sharp): blue, bright, dark, saturated, somewhat solemn and complete, the color of Reason. Then it was clear to me that D is golden and sunny, and F — red, the bloody color of Hell. The relationship of the keys, in the circle of fifths, is such that the most closely-related keys are a fifth removed from each other. And, the closest in shade colors are adjacent in the spectrum. The three distinct colors gave me my three fulcrums, the rest I deduced logically [9, p. 237].

All other publications on Scriabin's color hearing — both in Russia and abroad — are secondary sources [4, p. 358]. In summary, Scriabin's tone-color associations were only partially based on his synesthetic perceptions. Curiously, Galeyev and Vanechkina point out that there are several different versions of the



sound-color scheme penned by Scriabin, now housed in the Alexander Scriabin Memorial Museum Archives in Moscow (unfortunately not published as of yet) [Ibid., p. 358]. This also suggests that Scriabin's synesthesia was only a starting point for his elaborate system of tone-color associations.

Possible Sources of Inspiration for Scriabin's Tone-Color Associations

Recent scholarship on this subject has drawn a parallel between Scriabin's synesthesia and color-chart and some of the mystic writings which also inspired other Russian artists of that era. Uni Choi, in her 2020 DMA dissertation "Tracing Color in Scriabin's Piano Music", made the argument that Scriabin's synesthesia was a relatively new concept at the time and did not have much scientific support. She states that Scriabin's tone-color associations may be more accurately labeled as "associative chromesthesia": a neurological ability in which musical tones or tonal areas could be experienced in colors. Myers also referred to it as "chromesthesia". Choi writes:

During the late 19th century, the distinction between physiological and associative synesthesia had not been made. Musicians debated about the ultimate way to represent music in visual form and chromesthesia fit this need. George Field, an English painter and notable contributor to the color-tone theory in the 1840's, believed that colors were arranged similar to music in a chromatic scale. Blue, red and yellow were part of the primary colors... [and] are known to elicit a strong emotional response in non-synesthetes [3, p. 17].

This is also confirmed by Sabaneyev, who quotes Scriabin discussing his color associations: "it cannot be personal, there must be a principle... the essential must be common" [9, p. 26]. Scriabin believed that the associations should be logical and understood by even those without synesthesia. Choi writes: "Scriabin wanted the color-tone

correspondences to be not a personal view, but a shared principle" [3, p. 18].

Recent scholarship suggests that Scriabin's elaborate tone-color system was also largely inspired by his exposure to mystic ideas, through his association with Prince Sergei Trubetskoy c. 1900. Bowers writes:

Aside from his chair as reader in philosophy at Moscow University, Trubetskoy was also president of the Moscow Philosophical Society. However, he was only a shadow through whom shone Vladimir Solovyov (1853–1900), [a philosopher and mystic] who had exhorted Russia to be a nation of god-seeking, god-building 'all-human' belonging to 'all-unity'... Scriabin's [own] philosophy above all else wanted to turn sound into ecstasy [2, p. 1:321].

Scriabin was not alone in his theosophical interests. Many creative artists in Russia felt that a knowledge of theosophy and mysticism enhanced the quality of their works. This circle included modernist painters Nikolai Roerich, Margarita Sabashnikova, and Vasily Kandinsky, poets Konstantin Bal'mont, Nikolai Minsky, Max Voloshin, and Andrei Belyi, as well as philosophers Vladimir Solovyov and Nikolai Berdyaev. Anatole Leikin describes the era in Russian history from the 1890's to around 1914 which is now referred to as the Silver Age:

Moscow became the center of symbolism in Russia. Scriabin's [social circle] included musicians, poets, scholars, philosophers, painters, actors, and stage directors. To them Scriabin was a prophet, and even more than that — a creator, a real divinity. The artists of the Silver Age showed a keen interest in the synthesis of the arts, in mystic revelations and in attempting to understand the great mysteries of the universe [6, p. 2].

In a letter addressed to his lover Tatiana de Schloezer, dated May 5 (O.S. April 22) 1905, Scriabin wrote: "La Clef de la Theosophie [The Key to Theosophy by Blavatskaya] is a remarkable book. You would be astonished how much it has in common with me" [8, p. 19].

In *The Secret Doctrine*, Blavatskaya (sometimes transliterated as Blavatsky in the literature) described a powerful energy called *Akâsa*, a vibration possessing multisensory properties: “Sound is the characteristic of *Akâsa* (Ether): it generates air, the property of which is Touch; which (by friction) becomes productive of Colour and Light” [5, p. 14]. Furthermore, Scriabin was likely influenced by the Blavatskaya’s so-called color metaphors. Uni Choi pointed out that Scriabin’s descriptions of the colors red, yellow, green and blue seemed to be derived from a study of Blavatskaya’s *Secret Doctrine* and other works [3, p. 24] (see Table 3).

Table 3.

Scriabin assimilated many of Blavatskaya’s mystic color associations

Color	Blavatskaya	Scriabin	Summary
Red	Animal instincts and passions	Will of Human	Vigor
Yellow	Breath of, Giver of life	Joy	Warmth and Joy
Green	Animal soul, Nature	Matter (Earthly Matter)	Abundance and Health
Blue	The Higher Mind, Human Soul (spiritual)	Creativity (most spiritual)	Spirituality and Thought

This too, supports the idea that Scriabin’s synesthesia could be more accurately described as “associative chromesthesia”.

Applying “Color-Coding” to Scriabin’s Late Period Compositions

Anna Gawboy, in her groundbreaking article 2012 “Scriabin and the Possible”, came to the conclusion that Scriabin “was a synesthete according to the way the phenomenon was framed during his own time

period, but according to current definitions he was not” [5, p. 3]. His carefully constructed table of color-tone associations was more elaborate and logical than any “spontaneous” association of a “neurological synesthete” (as opposed to an “associative synesthete”).

Myers quotes Scriabin as saying: “the colour underlines the tonality, it makes the tonality more evident” [7, p. 113]. Anna Gawboy analyzed Scriabin’s color indications in the “Parisian score” of the *Prometheus*, and came to the conclusion that color changes are based on “Scriabin’s fundamental-bass analysis of his own music”. Furthermore, Scriabin evidently believed that the harmonies of the *Prometheus* were resistant to purely aural analysis, and that the colors could act as a guide to the harmonic changes [5, p. 7].

In Scriabin’s 3 Etudes Op. 65, written 1911–1912, certain new traits of Scriabin’s late style become apparent. New ways of harmonic thought, with the Mystic Chord as the basis, created a need for a more sparse, clear and in some ways — minimalist piano texture. The harmonies have become more complex, yet the unfolding of the harmonic motion has become far slower. Thus, the fundamental bass line (the root of each sonority) can be easily extracted.

Examining the overall tonal scheme of the Etudes Op. 65 set, one can discover a link between the tonal centers of each etude (see Table 4):

Table 4.

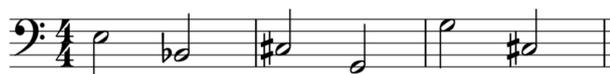
The links between the tonal centers of Scriabin’s etudes Op. 65

Piece	Tonal centers
Op. 65, No. 1	E and B-flat
Op. 65, No. 2	C-sharp/D-flat and G
Op. 65, No. 3	G and C-sharp/D-flat

When mapped out on a musical staff (Ex. 1), it becomes clear that the tonal centers of each etude (there are always two because of the aforementioned tritone-link) belong



to the same diminished seventh chord: G, B-flat, C-sharp, and E.



Ex. 1. Etudes:

Op. 65 No. 1; Op. 65 No. 2; Op. 65 No. 3

Furthermore, Scriabin's late-period harmonies always contain the main fundamental bass, along with its "tritone-link". A possible color-coded analysis of the overall tonal scheme (based on Scriabin's own notes in the Parisian score of his *Prometheus*, would be as follows (see Table 5):

Table 5.

A possible color-coded analysis of Scriabin's Prometheus

Piece	Key	Color
Etude Op. 65, No. 1	E	Dark-blue/greenish, "creativity"
	B-flat	Steely blue, metallic
Etude Op. 65, No. 2	C-sharp	Violet
	G	Orange-pink, fiery
Etude Op. 65, No. 3	G	Orange, red-yellow "human will, joy", fiery
	C-sharp	Violet

One can see that the "color coding" makes sense if compared to the visible color spectrum. In these works, Scriabin (overall) is shifting

between the opposite ends of the spectrum: violet/blue and red/orange (see Table 1).

Summary and Implications for Further Research

This article has presented all the widely-accepted materials dealing with Scriabin's tone-color associations. Anna Gawboy's article "Scriabin and the Possible" contains a detailed color-coded analysis of Scriabin's *Prometheus*, based on the "Parisian score" which is not available to the general public. A study of her article will give greater insight on the way Scriabin planned to use color specifically in his *Prometheus*. As mentioned earlier, Scriabin's indications were not limited to colors but also contained visual effects such as "tongues of flame".

Galeyev and Vanechkina mentioned that the Scriabin Museum Memorial Archives contain unpublished "alternate" color-schemes penned by Scriabin himself. A study of these might clarify how Scriabin's color-schemes evolved, and which elements remained unchanged.

Lastly, an examination and comparison of other synesthete composers is very much needed, this would include: Franz Liszt, Nikolai Rimsky-Korsakov, Amy Beach, and Olivier Messiaen, who are all referred to as "genuine synesthetes" in the literature.



REFERENCES

1. Ballard L. et al. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2017. 422 p.
2. Bowers F. *Scriabin, a Biography*. New York. Dover, 1996. 636 p.
3. Choi U. *Tracing Color in Scriabin's Piano Music: How Mindfulness of Colors can Enhance the Understanding of the Composer's Musical Language in his Late Piano Poems*. D.M.A. diss. The University of Georgia, 2020. 79 p.
4. Galeyev, B.M., Vanechkina, I.L. Was Scriabin a Synesthete? *Leonardo*, 2001; 34 (4): 357–361. URL: <https://doi.org/10.1162/00240940152549357>.

5. Gawboy A. et al. Scriabin and the Possible. *Society for Music Theory*, Vol. 18, No. 2, June 2012. URL: https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.php (Access date: 05/10/2021).
 6. Leikin A. *The Performing Style of Alexander Scriabin*. University of California. Ashgate Publishing, 2011. 294 p.
 7. Myers Ch. S. Two Cases of Synaesthesia. *British Journal of Psychology*, May 1914: 112–117. URL: <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1914.tb00246.x>.
 8. Nicholls S. *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford University Press, 2018. 263 p.
 9. Sabaneyev L. *Vospominaniya O Scriabine* [Reminiscences about Scriabin]. Moscow, 1925. 392 p.
 10. Scriabin's "Prometheus" To Be Performed at Yale in Living Color. *Yale News*, January 15, 2010. URL: <https://news.yale.edu/2010/01/15/scriabin-s-prometheus-be-performed-yale-living-color> (Access date: 04/18/2021).
-

About the author:

Michael Kaykov, pianist and educator,
DMA in Piano Performance (Manhattan School of Music),
MM in Piano Performance (Juilliard School),
BM in Piano Performance (Mannes College)
(10027, New York City, New York, United States of America),
ORCID: 0000-0003-0019-9454, mk875@juilliard.edu

Об авторе:

Михаил Кайков, пианист и педагог,
доктор (DMA, фортепиано) Манхэттенской музыкальной школы,
магистр (MM, фортепиано) Джульярдской школы,
бакалавр музыки (BM, фортепиано) Маннского музыкального колледжа
(10027, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки)
ORCID: 0000-0003-0019-9454, mk875@juilliard.edu





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

УДК 792.01, 792.02, 792.8

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.029-036

Г. И. ЧАПАЕВ¹
М.Н. ЧИСТЯКОВА²

¹Государственный академический
 Большой театр России

²Московская государственная
 академия хореографии,

^{1,2}г. Москва, Россия

¹ORCID: 0000-0001-8601-972X
 charaev_art@mail.ru

²ORCID: 0000-0002-4115-3084
 mariatchistyakova@gmail.com

GRIGORY I. CHAPAEV¹
MARIA N. CHISTYAKOVA²

¹The State Academic
 Bolshoi Theatre of Russia

²The Bolshoi Ballet Academy

^{1,2}Moscow, Russia

¹ORCID: 0000-0001-8601-972X
 charaev_art@mail.ru

²ORCID: 0000-0002-4115-3084
 mariatchistyakova@gmail.com

Балет и драма: особенности выразительных сценических средств в постклассическом театре

Характерной особенностью театра постклассической эпохи, длящейся с начала двадцатого столетия до настоящего времени, является взаимопроникновение элементов, присущих различным видам искусства, в ходе непрерывного поиска форм и средств воздействия на зрителя. Взаимодействие балетного и драматического театра приводит к тому, что один жанр обогащается сценическими решениями другого. На широком спектре примеров можно выделить ряд приёмов, характерных как для драматической, так и для балетной сцены. В данной работе определяются и описываются такие сценические приёмы, как изменение параметров сцены за счёт системы занавесов, использование занавеса в качестве полноценного участника действия, симультанность (одновременный показ нескольких мест действий на одной сцене), многоуровневость сценической площадки,

Ballet and Drama: the Peculiarities of Expressive Scenographic Means in the Post-Classical Theater

A characteristic feature of the theater of the Post-Classical Era, which has lasted from the early 20th century up to the present time, is the interpenetration of elements pertaining to different art forms in the course of a ceaseless search for forms and means of impact on the audience. The interaction between ballet and drama theater leads to the result that one of the genres is enriched by the scenographic solutions of the other. From a broad spectrum of examples, it is possible to highlight a number of techniques characteristic for both the dramatic and the ballet stage. In the present work such scenographic techniques are determined and described as the changes of the parameters of the stage by means of a curtain system, the use of a curtain as a full-fledged member of the action, simultaneity (the simultaneous demonstration of several different places of action in one scene), the multi-levelledness of the stage space, adaptation for the cinema

© Чапаев Г.И., Чистякова М.Н., 2021

© Издатель: АНО ДПО НИЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Grigory I. Charaev, Maria N. Chistyakova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

кинофикация (использование в спектакле элементов кино, видеосъёмки или приёма «съёмки в реальном времени»), перемена декораций, происходящая на глазах у зрителя.

Ключевые слова:

сценография, синтетический спектакль, организация сценической площадки, кинофикация, балет, постклассический театр.

(use of elements of cinema, video-recording or the technique of “recording in real time” in the performance), as well as the change of decorations occurring in front of the viewer’s eyes.

Keywords:

scenography, synthetic performance, simultaneity, multilevel stage design, cinematography, ballet, post-classical theater.

Для цитирования/For citation:

Чапаев Г.И., Чистякова М.Н. Балет и драма: особенности выразительных сценографических средств в постклассическом театре // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 29–36. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.029-036.

Осмысление закономерностей развития театрального искусства позволяет глубже понять его современные тенденции и перспективы. История XX–XXI веков ознаменована чередой переломных событий: научно-технический прогресс, появление кинематографа, революции, мировые войны, освоение воздушного, а затем космического пространства, компьютеризация и многое другое. Естественно, все эти исторические явления находили и продолжают находить отражение в искусстве.

Для постклассического театра характерен поиск и задействование новых форм и техник, в том числе путём создания синтетического спектакля, сочетающего в себе особенности разных театральных жанров. Примерами могут служить и «Мистерия», о которой грезил А.Н. Скрябин, и различные по жанру спектакли Ф.Ф. Комиссаржевского, сопровождаемые пляской, пением и музыкой, и творчество А.Я. Таирова, часто опиравшегося в своей режиссуре на музыкальные принципы: речь актёра должна была быть подобна музыке, а движения — подчинены чёткому ритму [6, с. 294]. Приёмы цирка и кабаре использовали в своих театральных работах В.С. Смышляев, С.М. Эйзенштейн, Вс.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, Н.М. Фореггер и другие.

Для данного исторического периода характерно взаимопроникновение и обогащение одного жанра театрального искусства средствами выразительности другого (см., например: [7; 10]).

Отметим, что в актёрском искусстве эта связь возникла ещё до театральной революции. По словам К.С. Станиславского, «в старину» любой актёр сначала должен был идти в балетную школу, и «если не танцевать, то в шествии ходить, пажей изображать» [11, с. 97]. Такой уклад давал возможность выхода на сцену для получения опыта и позволял допустить к драме только после основательной проверки именно тех, у кого есть данные.

Вспомним также об эвритмическом учении. С одной стороны, эволюционируя от теории «телесного выражения» Франсуа Дельсарта к учению Эмиля Жака-Далькроза, эти идеи нашли своё воплощение в творчестве Айседоры Дункан, М.М. Фокина, А.А. Горского, В.Ф. Нижинского, К.Я. Гойлезовского, Ф.В. Лопухова [9, с. 12–14], что во многом определило пути развития большого числа современных танцевальных направлений. С другой стороны, активно развиваясь как в Германии (в эвритмических центрах, а позднее — в школе Марии Штайнер «Эвритмеум»), так и в России (в студии МХАТ под руководством Миха-

ила Чехова) [2], данное учение стало одним из элементов актёрского тренинга.

Следующая точка соприкосновения — режиссура. В драматическом театре конца XIX — начала XX века рождается профессия режиссёра. Сценография, костюмы и игра актёров начинают напрямую зависеть от режиссёрской концепции и замысла спектакля. Балетный театр имел в своём арсенале такого человека с самого возникновения театрального танцевального искусства. Балетмейстер являлся единоличным руководителем всего действия: от его видения зависела и музыкальная основа балетного спектакля, и его танцевально-пантомимическое содержание, и сценография.

Однако специфический режиссёрский опыт полезен в балетном театре, что является ещё одним «мостиком» между этими двумя видами театрального искусства. Примерами такой совместной работы могут служить как балет «Ярославна» (1974), поставленный О.М. Виноградовым в содружестве с Ю.П. Любимовым, так и совсем недавние спектакли Ю.М. Посохова «Герой нашего времени» (2015) и «Нуреев» (2017), созданные совместно с К.С. Серебренниковым. В балетных постановках хореограф ставит движения, которые будут являться основным выразительным средством спектакля, а режиссёр создаёт концепцию визуальных и декорационных решений и репетирует с драматическими артистами, если таковые задействованы [13].

Существуют примеры и обратной связи: часто постановка танцев осуществлялась в театре профессиональным хореографом. Можно вспомнить имена М.М. Мордкина, Ф.В. Лопухова, А.М. Мессерера, Л.А. Лащилина, К.Я. Голейзовского, И.А. Моисеева, В.П. Бурмейстера, Л.М. Таланкиной, М.Э. Лиёпы, В.В. Васильева, А.Б. Петрова, Н.В. Литварь и многих других балетмейстеров, ставивших танцы в драматических спектаклях. Наиболее поздними по времени, но показательными в этом смысле являются дра-

матические спектакли «Отелло» (2013) Анжелики Холиной в театре им. Евгения Вахтангова и «Синяя птица» (2017) О.И. Глушкова.

Взаимодействие балетного и драматического театра приводит в том числе к тому, что *один жанр обогащается сценографическими решениями другого*.

Рассмотрим такой атрибут театра, как занавес. От него как от элемента, отделяющего зрителя от актёров, пытались отказаться в начале XX века. К.С. Станиславский отмечал, что Гордон Крэг, работая над «Гамлетом» (1911), «мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса» [11, с. 508]. Его, «замалёванного реликвиями старого театра», «раздирали» в 1918 году «семь пар нечистых» [12, с. 51]. Во второй же редакции «Мистерии-буфф» (1921) занавеса не было совсем. Публика сразу могла наблюдать «необычное оформление раскрытой сцены и его отдельные элементы, вынесенные в самый зал» [там же, с. 121].

В балетном театре также можно найти примеры постановок без этого элемента классической сцены. В балете «Дама с камелиями» (1978) хореографа Джона Ноймайера перед началом спектакля занавес не задействован, за счёт чего зрителю сразу была доступна сценография *Пролога* [14, с. 84–85].

В спектакле Вс.Э. Мейерхольда «Маскарад» (1917), наоборот, использовалась целая система из пяти занавесов: «главный антрактовый, разрезной маскарадный, бальный, белый кружевной к IX картине и чёрный траурный финальный» [5]. Их функции новаторски уникальны: создавать для каждой картины свой размер сцены, позволять быстро менять декорации, делать особый акцент на диалогах и монологах.

Подобный театральный приём нашёл своё сценическое воплощение и в хореографических постановках. Прекрасным примером служат балеты Ю.Н. Григоровича «Спартак» (1968) и «Иван Грозный» (1975). В первом художник С.Б. Вирсалад-

зе использовал три занавеса: первый — основной занавес театра, второй — отделяющий авансцену и используемый во время увертюры и в конце первого и второго актов, третий — опускаемый на время хореографических монологов главных героев — Спартака, Фригии, Красса, Эгины. Третий занавес состоит из двух частей: первая — лёгкая ткань, иногда повисающая в нескольких метрах над сценой, словно облако, а иногда лежащая на сцену, словно туман, вторая — глухой чёрный занавес, позволяющий быстро сменить декорации на аръерсцене. В балете «Иван Грозный» (новая редакция 2012 года) сегодня используются три вращающихся полукруглых занавеса. В открытом состоянии они подобны храмовым апсидам, а закрываясь и открываясь по отдельности, акцентируют внимание на разных персонажах: боярах и боярынях, царе Иване IV и царице Анастасии, а также на сценах или монологах, проходящих перед зрителем при всех трёх закрытых занавесах.

Драматический театр XX века использовал занавес не только в качестве декорационных решений, но и делал его полноценным участником действия. Пример, ставший классикой, — сотканный из серовато-коричневой плотной и грубой шерсти занавес «Гамлета» (1971) Ю.П. Любимова в Театре на Таганке (сценография Д.Л. Боровского). Закреплённый на подвижной планке, он мог быть статичен, а мог и находиться в постоянном движении, и был, по словам очевидцев, «способен к пугающим метаморфозам. Подсвеченный изнутри, он казался гигантской паутиной, в которой беспомощно бьются люди» [1, с. 427]. Он появлялся под прямым углом к залу, поворачивался «лицом», затем разворачивался и сметал со сцены всё и всех [10, с. 98–99].

Аналогичное сценографическое решение в балетном театре — в спектакле «Жизель», поставленном хореографом Акрамом Ханом. Стена посреди сцены поднимается, вращается, а также пере-

двигается по сцене, словно наступая на главного героя и зрителя. При этом она является не только занавесом, «открывающим высший свет или потустороннюю реальность» [4], но и полноценной площадкой для симультанного действия. Находясь в горизонтальном состоянии, она становится ещё одной сценой в нескольких метрах над основной.

Многоуровневая сценическая площадка использовалась в драматическом театре ещё в начале прошлого века, при этом театральному действию становился доступен весь объём сцены. Примеры начала XX века — спектакли Камерного театра под руководством А.Я. Таирова, где в основу декораций были положены трёхмерные геометрические формы [6, с. 294], а также работы Вс.Э. Мейерхольда, в особенности «Мистерия-буфф» (1921), «Великодушный рогоносец» (1922), «Человек-масса» (1923) [8, с. 150–154, 165], где зачастую «взламывался планшет сцены» [10, с. 81], изогнутые мостики и лестницы громоздились вкривь и вкось, использовались огромные колёса, кубы, тумбы, а под колосниками сцены артисты выделяли цирковые сальто на подвесных трапециях.

В конце XX века симультанное использование разных уровней сценической площадки присутствует в опере-оператории «Царь Эдип» («Oedipus rex») на музыку И.Ф. Стравинского в постановке американского режиссёра театра и кино Джули Тэймор (1992, фестиваль памяти Хидэо Сайто Мацумото в Японии). С момента «разрезания» [15, с. 576] занавеса действие происходит одновременно в нескольких местах. «На фоне чёрного круга, напоминающего солнечное затмение, видна фигурка зародыша, висящего на красной ленте пуповины. Внизу, над замысловатой разноуровневой сценой, кружат чёрные птицы — символы смерти. Звучит музыка, и возникают хоревты. Под сопровождение собственного пения они медленным танцем продвигаются по железным мосткам. Страшный мор,

свирепствующий в Фивах, предстаёт во всём своём ужасающем величии» [15, с. 209, 577].

Идея трёхмерного использования сцены применяется и в балетном театре. Адажио царя Ивана и Анастасии во втором акте и многие другие сцены из балета «Иван Грозный» Ю.Н. Григорович поставил на специальном подвижном возвышении, а в финале царь повисает над сценой на натянутых в разные стороны канатах, словно паук в центре паутины. Сложную организацию пространства можно выделить как характерную черту постановок Ю.Н. Григоровича.

Хореограф А.О. Ратманский в балете «Ромео и Джульетта» (2011, Торонто; 2017, Москва) также задействует третье измерение. В сцене бала в доме Капулетти в глубине есть специальный балкон-антресоль, по которому ходят попеременно то Джульетта с подружками, то Ромео с Меркуцио и Бенволио. На «балконе» Джульетта находится на возвышении, у «окна», а в финальной сцене Ромео и все другие персонажи спускаются в склеп по специальной лестнице. И это не единственный театральный приём для создания пространства с параллельным действием. В балетном театре часто можно встретить мизансцену, в которой при определённом освещении некоторые декорации становятся полупрозрачными и открывают пространство и героев за собой. Самый знаменитый пример — видение белого лебедя после того, как принц нарушил клятву верности в балете «Лебединое озеро» (2001).

В конце XIX века мир обогатился достижениями кинематографа. Это привело к новым режиссёрским решениям и к введению теоретического термина — «кинофикация» [7].

С 20-х годов XX века начинается активное использование элементов кино на театральной сцене. Так, в пьесе С.К. Минина «Город в кольце» (1921), поставленной в Московском Театре революционной сатиры (Теревсат), рассказ

об обороне Царицына от белогвардейцев иллюстрировался батальными эпизодами на экране. В.Э. Мейерхольд в 1923 году показал зрителям спектакль «Земля дыбом», где «проекции кинематографа дополняли текст, увеличивая существенные детали действия» [12, с. 110]. Через два месяца его ученик С.М. Эйзенштейн поставил комедию «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре Московского Пролеткульта, куда «включил специально поставленный им кинофильм: дневник Глумова режиссёр перевёл в кинематографическое действие; фильм, в котором были засняты актёры, выступавшие в самом спектакле, помогал развитию сюжета комедии» [там же].

Осваивая опыт «внешнего включения кино в театр», «кинокуски» вводили в свои театральные постановки Эрвин Пискатор в Германии и К.А. Марджанишвили в театре, впоследствии получившем его имя [там же].

В драматическом театре XXI века можно встретить использование приёма кинофикации в спектакле Яноша Саса «Мастер и Маргарита» (2011), где на экран выводится изображение, транслируемое с камеры в реальном времени. Это расширяет границы сцены и являет действие, которое происходит вне сцены. А в спектакле Хайнера Гёббельса «Эраритжаритжака» (2004) оператор следует за актёром, который выходит из театра, едет домой и, словно находясь в реалити-шоу, совершает прочие рутинные дела, а проекция происходящего транслируется в реальном времени в зрительный зал [3].

Кинофикация не чужда и балетному театру. В постановке Джона Ноймайера «Анна Каренина» (2017), когда Левин навещает переживающую нервный срыв Кити, видеопроекция на экран записи, вторящей основному действию, многократно усиливает боль Кити и неуверенность Левина в том, нуждается ли она в его помощи.

В этом же спектакле Ноймайера встречается ещё один характерный для драма-

тического театра приём: смена сценической обстановки происходит прямо на глазах у зрителя и словно бы становится отдельным участником повествования. На сцене появляются и исчезают различные подвижные декорации, которые меняются в зависимости от того, как они повернуты к зрителю и в контексте какой сцены используются. Например, лестница, под которой находится диван и торшер, при повороте становится комнатой Серёжи с кроватью и игрушечной лошадкой, а пара подвижных трёхмерных декораций-ширм, которые с одной стороны выкрашены в белый цвет и словно отображают внешне идеальную жизнь героев, поворачиваясь, открывает неокрашенный деревянный каркас — их семейные и психологические проблемы.

Вспомним таких мастеров сценографии начала XX века, как Адольф Аппиа и Гордон Крэг, ведь подвижные трёхмерные ширмы — это их изобретение [10, с. 77–80]. А говоря о смене обстановки прямо на глазах у зрителей и зачастую

обнажении структуры декораций, нельзя не упомянуть, что подобную практику активно использовал Вс.Э. Мейерхольд [6, с. 485].

Итак, можно выделить такие основные сценографические приёмы, усиливающие выразительные средства театральных и хореографических спектаклей и с успехом применяющиеся в постклассическом театре, как изменение параметров сцены за счёт системы занавесов и использование самого занавеса в качестве полноценного участника действия, перемена декораций на глазах у зрителя, симультанность и многоуровневость сценической площадки, а также кинофикация.

В заключение можно констатировать, что постоянный и непрерывный поиск форм и средств воздействия на зрителя в театре XX–XXI веков сопровождается «диффузионным обменом» новшествами среди смежных видов искусств, которые, в свою очередь, тяготеют к синтетическому спектаклю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2014. 638 с.
2. Денисова М. Искусство современного художественного движения ЭВРИТМИЯ. URL: <http://setilab.ru/ms/evr/history/> (Дата обращения: 15.11.2020).
3. Зинцов О. Видео в театре: инструмент и метафора // Искусство кино, 2011. № 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13?tmpl=component&print=1&page=> (Дата обращения: 15.12.2020).
4. Кузнецова Т. Акрам Хан перешёл в лигу классиков // Коммерсантъ, 15.07.2019, № 122. С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4031844> (Дата обращения: 05.12.2020).
5. Макурова Н. Мейерхольд и Головин // Третьяковская галерея, 2014. № 3 (44). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2014-44/meierkhold-i-golovin> (Дата обращения: 05.05.2021).
6. Марков П.А. Из истории русского и советского театра. Т. 1. М.: Искусство, 1974. 542 с.
7. Матвиенко К.А. Кинофикация театра: история и современность : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 32 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/kinofikatsiya-teatra-istoriya-i-sovremennost/read> (Дата обращения: 20.11.2020).
8. Мейерхольд и художники / сост. Михайлова А.А., Данилова Л.М., Макарова Н.П., Мичасова О.В., Зайцева Н.М.; ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. М.: Галарт, 1995. 360 с.
9. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: ИД «Один из лучших», 2004. 414 с.
10. Скорнякова М.Г. Сценическое пространство в театре постклассической эпохи // Театр XX века. М.: Индрик, 2003. С. 76–102.

11. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: АСТ, 2019. 608 с.
12. Февральский А.В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Советский писатель, 1971. 272 с.
13. Флеров А. Герой нашего времени — режиссёр в балетном спектакле // Петербургский театральный журнал. 10.08.2015. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/geroj-nashego-vremeni-rezhisser-vbaletnom-spektakle/> (Дата обращения: 01.11.2020).
14. Хохлова Д. «Дама с камелиями» Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма // Вопросы театра. Prosaenium. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. № 1–2. С. 79–92.
15. Чистякова М.Н. Примеры полистилистического взаимодействия на театральной сцене конца XX – начала XXI века // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XII: по материалам III Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART III». Art-Barocco. 4 ноября 2020 года / Ред.-сост. О.А.Белецкая, А.И.Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. С. 576–582.

Об авторах:

Чапаев Григорий Игоревич, артист балета,
Государственный академический Большой театр России
(125009, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-8601-972X, chapaev_art@mail.ru

Чистякова Мария Николаевна, старший преподаватель
кафедры хореографии и балетоведения,
Московская государственная академия хореографии
(119146, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-4115-3084, mariatchistyakova@gmail.com

REFERENCES

1. Bartoshevich A.V. *Dlya kogo napisan "Gamlet": Shekspir v teatre. XIX, XX, XXI...* [For Whom "Hamlet" was Written: Shakespeare in the Theater. 19th, 20th, 21st...]. Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS [Russian Institute of Theatrical Arts — GITIS]. Moscow, 2014. 638 p.
2. Denisova M. *Iskusstvo sovremennogo khudozhestvennogo dvizheniya EVRITMIYA* [The Art of the Contemporary Artistic Movement EURHYTHMY]. URL: <http://setilab.ru/ms/evr/history/> (Access date: 11/15/2020).
3. Zintsov O. Video v teatre: instrument i metafora [Video in Theater: Instrument and Metaphor]. *Iskusstvo kino* [The Art of the Cinema]. 2011. No. 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13?tmpl=component&print=1&page=> (Access date: 12/15/2020).
4. Kuznetsova T. Akram Khan pereshel v ligu klassikov [Akram Khan Passed onto the League of Classics]. *Kommersant* [Kommersant]. 15/07/2019, No. 122, p. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4031844> (Access date: 12/05/2020).
5. Makerova N. Meyerkhof'd i Golovin [Meyerhold and Golovin]. *Tret'yakovskaya galereya* [The Tretyakov Gallery], 2014. No. 3 (44). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2014-44/meierkhold-i-golovin> (Access date: 05/05/2021).
6. Markov P.A. *Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra* [From the History of Russian and Soviet Theater]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1974. 542 p.
7. Matvienko K.A. *Kinofikatsiya teatra: istoriya i sovremennost' : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Inclusion of Cinema in Theater: History and Modernity : Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2010. 32 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/kinofikatsiya-teatra-istoriya-i-sovremennost/read> (Access date: 11/20/2020).

8. *Meyerkholt' i khudozhniki* [Meyerhold and the Artists]. Comp. Mikhailova A.A. and others. A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow: Galart, 1995. 360 p.
9. Nikitin V.Yu. *Modern-dzhaz tanets: Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika* [Modern-Jazz Dance: Stages of Development. Method. Technique]. Moscow: Publishing house "Odin iz luchshikh", 2004. 414 p.
10. Skornyakova M.G. *Stsenicheskoe prostranstvo v teatre postklassicheskoy epokhi* [Stage Space in the Theater of the Post-Classical Era]. *Teatr XX veka* [20th Century Theater]. Moscow: Indrik, 2003, pp. 76–102.
11. Stanislavskiy K.S. *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. Moscow: AST, 2019. 608 p.
12. Fevral'skiy A.V. *Pervaya sovetskaya p'esa: "Misteriya-buff" V.V. Mayakovskogo* [The First Soviet Play: "Mystery Buff" by Vladimir Mayakovsky]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1971. 272 p.
13. Flerov A. Geroy nashogo vremeni — rezhisser v baletnom spektakle [The Hero of Our Time — the Director in a Ballet Performance]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 10.08.2015 [St. Petersburg Theater Journal. 08/10/2015]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/geroj-nashego-vremeni-rezhisser-vbaletnom-spektakle/> (Access date: 11/01/2020).
14. Khokhlova D. "Dama s kameliyami" Dzh. Noymayera: khoreograficheskaya interpretatsiya romana A. Dyuma ["The Lady of the Camellias" by John Neumeier: Choreographic Interpretation of the Novel by Alexandre Dumas]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [Questions of Theater. Proscaenium]. Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya [State Institute for Art Studies]. Moscow, 2018. No. 1–2, pp. 79–92.
15. Chistyakova M.N. Primery polistilisticheskogo vzaimodeystviya na teatral'noy stsene kontsa XX – nachala XXI veka [Examples of Polystylistic Interaction on the Theater Stage of the Late 20th — Early 21st Century]. *Dialog iskusstv i art-paradigm* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms]. Stat'i. Ocherki. Materialy [Articles. Essays. Materials]. Tom XII: po materialam III Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma "Dialog iskusstv i art-paradigm" "SCIENCEFORUM PAN-ART III". Art-Barocco. 4 noyabrya 2020 goda [Volume 12: Based on the Materials of the 3rd International Scholarly Forum "Dialogue of the Arts and Art Paradigms" "SCIENCEFORUM PAN-ART III". Art-Barocco. November 4, 2020]. Ed. O.A. Beletskaya, A.I. Demchenko. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2020, pp. 576–582.

About the authors:

Grigory. I. Chapaev, ballet dancer,
The State Academic Bolshoi Theatre of Russia
(125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0001-8601-972X, chapaev_art@mail.ru

Maria N. Chistyakova, Senior Faculty Member
at the Department of Choreography and Ballet Studies,
Bolshoi Ballet Academy
(119146, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-4115-3084, mariatchistyakova@gmail.com



М.Ю. ГЕНДОВА

*Академия русского балета
им. А.Я. Вагановой
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-7344-9376
avrorka196@yandex.ru*

MARYA YU. GENDOVA

*Vaganova Ballet Academy
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-7344-9376
avrorka196@yandex.ru*

Об отражении стиля барокко в русском балетном искусстве

Статья посвящена теме барокко на русской балетной сцене конца XIX столетия, при этом фокус внимания исследователя выходит за рамки указанного времени, касаясь отражения барочной тематики в балетном искусстве XX — начала XXI веков. Автор не анализирует сюжетную основу балетного спектакля и не пытается искать стилистические признаки барочного времени, которые бы подтвердили принадлежность балета к эпохе. Ключевой задачей для себя автор определяет стремление осмыслить фундаментальные — философско-ценностные и духовно-значимые — доминанты бытия человечества, актуальные вне времени, а потому значимые и сегодня: это тема личности, времени, добра и зла, стереотипов и алгоритмов (тема свободы), тема аллюзий. Автору важно понять, как они, сообразно мировоззрению барокко, раскрывались в балетном искусстве конца XIX века (в эпоху позднего М. Петипа — расцвета барокко в балете), оказывая воздействие на его сюжетную и архитектурную структуру. Сохраняя ретроспективно-поисковый вектор исследования, автор ставит вопрос, почему эти специфические концепты мировоззрения эпохи, а также конструктивные особенности балетного барочного спектакля проявились

On the Reflection of the Baroque Style in the Russian Art of Ballet

The article is devoted to the theme of the Baroque style on the Russian ballet scene of the end of the 19th century, and the focus of attention of this research steps over the bounds of the indicated time period, dwelling upon the reflection of Baroque subject matter on the 20th and early 21st century art of ballet. The author does not analyze the plotline basis of ballet performances and does not attempt to search for stylistic attributes of the Baroque period which would confirm the ballet's pertaining to the Baroque era. The author determines as her main goal the aspiration to comprehend the fundamental — philosophical, value-based and spiritually significant — dominant ideas of human existence which are relevant beyond time and, hence, significant today, as well: the themes of personality, time, good and evil, stereotypes and algorithms (the theme of liberty), the theme of allusions. The author finds it important to comprehend how, conformably with the baroque worldview, they disclosed themselves in the late 19th century art of ballet (during the era of Marius Petipa's late productions, which was the flourishing of the Baroque style in ballet), exerting an impact on its plotline and architectonic structure. While preserving the retrospective-explorative vector of her research, the author poses the question, why do these specific concepts of the epoch's

в творчестве балетмейстеров XX и XXI веков — Джорджа Баланчина и Алексея Мирошниченко.

Ключевые слова:

балетное искусство, эпоха барокко, тема времени, тема личности, тема аллюзии, балетмейстер, М. Петипа, Дж. Баланчин, А. Мирошниченко.

worldview, as well as the constructive peculiarities of the baroque manner of ballet production has manifested itself in the art of 20th and 21st century ballet-masters George Balanchine and Alexei Miroshnichenko.

Keywords:

the art of ballet, the Baroque era, the theme of time, the theme of personality, the theme of allusion, ballet-master, Marius Petipa, George Balanchine, Alexei Miroshnichenko.

Для цитирования/For citation:

Гендова М.Ю. Об отражении стиля барокко в русском балетном искусстве // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 37–47. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.037-047.

Лишь там, где полускрыта красота,
Достигнута искусства полнота.
Цель мастера — контрастами играть,
Скрывать границы, взоры удивлять.

*Александр Поуп (1688–1744),
перевод С. Антоновой*

Стиль барокко оказался мощнейшим, а потому, наиболее активным течением Нового времени, направленным на принципиально иное (в сравнении с предшествующим периодом) восприятие личности и её духовного мира.

В эпоху барокко личность перестала восприниматься догмой — «мерой всех вещей», а приобрела статус «мыслящего тростника», который, несмотря на свою природную «слабость» (особую гибкость из-за отсутствия древесного каркаса), отличается стойкостью, а потому способен к духовному преображению через самопознание, стремление к гармонии на протяжении всей жизни. Такой подход ненавязчиво обозначил знаковый для барокко философский вопрос — вопрос времени, его непрерывной быстротечности, его влияния на человеческую жизнь как фактора, обуславливающего и отобразяющего нравы, а также формирующего пространство. В результате человек эпохи барокко оказался не центром ми-

роздания, а лишь стал примером концентрированного отражения изменчивого мира в отдельном единичном фокусе. Человек явил собой некое созерцательное начало, динамика развития которого напрямую связана со столкновением двух глобальных начал — добра и зла, влияющих на формирование духовно-ценностного ядра личности, понимание таких категорий, как «духовная ценность» и «идеал» (Абсолют).

Такая постановка вопроса позволила задуматься над тем, как ключевые доминанты стиля барокко отобразились в балетном искусстве, появившемся именно в этот период времени. Встречаются ли барочные отголоски в последующих этапах развития балетного театра? Оказывает ли барочность своё воздействие на мир балета сегодня?

Итак, стиль барокко, относясь к личности как к открытой социокультурной системе, изменяемой во времени под воздействием сил добра и зла, а также

встроенной в строгую соподчинённую иерархическую структуру, большое внимание уделял вопросам придворной церемониальности, порой приобретающей гиперболизированные, театральные, а потому вычурные и масштабно-помпезные формы. Умение придать изящность и изысканность строгой системе — вот один из ключевых визуальных признаков барокко. При этом полученная форма не отличалась константностью — напротив, её изменчивость подчёркивалась через криволинейность движения контура рисунка, динамическую игру объёмов и форм (крупная форма и миниатюризм), многофактурность, ансамблевость, обилие аллюзий и «обманок» (трюмплэй¹). В результате барочность словно приглашала к диалогу, к необходимости анализировать объект с нескольких точек, исключая только фронтальное (плоскостное) восприятие. Стремление к вычурности, таинственности, желанию выделиться, потребности в игре, аллегориях, аллюзиях и интертекстуальности подтолкнули дворцово-балльную культуру к формированию театрального танца, опер-балетов и балета как такового. Потому фразу драматурга У. Шекспира «весь мир — театр» можно назвать своеобразным девизом возникшей эпохи².

Отметим, что на начальном этапе балетное искусство носило локально-придворный характер и являло собой изысканную модель формирования необходимого государству мировоззрения у подданных: государство — это балет, балет — это король, значит государство — это король — главный законодатель жизни страны.

Данная модель — аксиома абсолютизма «государство — это король» — деликатно формировалась у подданных через обращение к театральности, церемониальности, придворному этикету, раскрывшись в балетах-маскарадах («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки», 1606), балетах с выходами («Королевский балет ночи», 1653), комедиях-балетах («Мещан-

ин во дворянстве», 1670), а позже — в танцевальных картинах в операх-балетах (где наряду с профессиональными оперными певцами участвовали придворные танцовщики-любители).

В последней трети XVII века балет обособляется как профессиональный синтетический жанр, вышедший из дворца, а потому призванный прославлять власть и являться её изысканным воплощением, пропагандирующим идеалы добра и справедливости, воспитывающим на красоте и совершенстве, подталкивающим к саморазвитию в условиях понимания своего места в строго иерархизированной системе. Балетное искусство со временем оказалось уменьшенной и выкристаллизованной копией идеализированного «государства», в которой балерина — центр балетного мироздания, без неё (равно как и без государя) нет смысла в самом изысканном действе. Вырисовывается следующий вывод: балет как одно из воплощений эпохи барокко визуализирует идею о том, что личность — «тростник» в круговороте времени, стремящийся к красоте, постичь которую можно лишь став частью единого организованного пространства, где всё управляется главным «светилом» и подчиняется ему (солнцу, королю, балерине, Абсолюту). В силу тенденции к бесконечному движению, стремлению познавать целое в разрезе частного, барокко охарактеризовалось желанием структурировать гармонический образ мира в фокусе личности — начала преобразуемого и преобразующего. Потому барокко оказалось «колыбелью» балета — сферы художественного воплощения мира духовного (Абсолюта) с помощью единства музыки, танца, театра в локусе одной личности — артиста балета, аккумулирующего в себе опыт поколений и способного этот опыт, осмысляя, перерабатывать и передавать дальше через многоликие сценические образы в доступном и актуальном для современников формате.

Барочная эпоха в русском балетном искусстве достигла своего апогея во времена М.И. Петипа, прибывшего в Россию в 1847 году и прослужившего Императорской сцене более полувека — до 1903 года. Как отмечает исследователь М. Константинова, русский вариант барокко, в отличие от европейского, лишён трагедийности, он оказался «более поверхностным и вместе с тем более весёлым, лёгким и, может быть, даже чуть легкомысленным. Русское барокко заимствовало у Запада лишь внешние элементы, используя их для разных затей и выдумок» [1, с. 12]. Из 60 балетов, созданных балетмейстером Петипа на русской сцене, одним из самых показательных в ряду спектаклей барочного стиля назовём «Спящую красавицу», показанную на Мариинской сцене 3 января 1890 года.

Дыхание стилистики барокко в данном спектакле ощущается непрерывно. Так, одну из ключевых, визуальных (!) ролей занимает парковый пейзаж, сквозь который проступает контур дворца (декорации художника Императорской сцены М. Бочарова). Акцент на природосообразности не только подчёркивает романтические интонации балета о пробуждающейся любви, но и одновременно служит изысканным фоном для духовного становления юной Авроры, стремящейся к красоте и гармонии. Природные мотивы пунктирно напоминают о неизбежности движения времени, то есть о преображении личности с течением времени — от новорождённой девочки до принцессы-невесты (если воспринимать хронологически без поиска аллюзий и подтекста). Более того, в барочном саду дворец часто не является центром дворцово-паркового ансамбля, главенствует в нём пейзажность, что просматривается в декорациях к балету. Дворец короля Флорестана смещён в сторону от центра и полускрыт деревьями, он хранит тайну и манит принца Дезире. Вместе с тем отсутствие центризма дворца и обилие растительных мотивов деликатно под-

чёркивает юность принцессы Авроры — молодой особы, которая призвана стать зарёй будущего, надеждой нарождающейся власти.

В этой связи приведём любопытный и приглашающий к полемике фрагмент, касающийся истории и игры воображения, заключённых в одном вопросе: кто она, принцесса Аврора, по замыслу постановщиков? Исследователь М. Константинова рассуждает, «принцесса Аврора — она же прекрасная Франция, процветавшая при могучем Генрихе IV, пробуждается через сто лет в великолепное царствование Людовика XIV. Для России это могло читаться так — от Петра I до Екатерины II, возродившей могущество государства, или от Екатерины до Александра III, чьё царствование прославлялось современниками за покой и надёжность. Политические [историко-культурные, смягчили бы мы. — М.Г.] ассоциации неотрывны от типа балета, генетически связанного с придворной жизнью. <...> Подобные случаи нередки — замысел возникает из соображений сиюминутных» [там же, с. 20].

Однако продолжим размышлять по поводу вопроса соотношения дворца и парка и отметим, что в данном контексте «барочный сад, где дворец смещён в сторону <...> содержит ясно выраженное эстетическое, игровое [мы бы добавили — поэтическое, иллюзорное. — М.Г.] начало» [там же, с. 17], намекающее на наличие космогонических начал — сил добра и зла.

В данном спектакле барочность, отличающаяся многофактурностью и красочностью, опирается на природные мотивы, позволяющие интонировать внутренние аспекты духовного взросления и становления самой принцессы Авроры — частного примера человеческой души, за которую борется мир добра и зла.

Фундаментальный вопрос человечества о противоборстве полярных начал в барокко решался через систему сказочно-романтизированных образов.

Именно сказочный вымысел сделал балет доступным для восприятия зрителя, балет-сказка оказался тем связующим «мостиком» между сложноустроенным философско-мифологическим пространством и миром зрителя. Балет-сказка позволил сохранить балет от падения в пропасть одного лишь развлечения, напротив, подняв искусство танца на качественно иной, более высокий, уровень развития. В результате балеты М. Петипа (особенно балеты зрелого мастера) утвердили как *обязательные* такие качества, как наличие в балете интеллектуально-философского и духовно-ценностного ядра, нацеливающего личность на самосовершенствование Духа, то есть сопротивляющегося миру зла.

Однако рассуждая о балете, важно погрузиться в анализ собственного его художественно-выразительного языка — самого танца и его форм.

Начнём с хореографической формы. Балет «Спящая красавица» в определённой степени — пример танцевального и музыкального симфонизма и сюитности как приёмов контрастных, но дополняющих друг друга. Сюитность можно сравнить с архитектурной анфиладой, в которой явственно временное начало — эффект бесконечного перетекания одного в другое, при этом в сюитности можно выделить смысловые точки, угадать причинно-следственные связи, познать закономерности и осмыслить противоречия. Четырёхчастную сюитность в «Спящей красавице», по мнению М. Константиновой, «можно найти не только внутри действия в виде отдельных циклов номеров, она является формообразующим принципом музыки балета» [пролог — эпичный, приподнятого характера, завязка действия; первый акт — самый драматургически насыщенный, действенный центр сюжета; второй акт — лиричный, царство мечты, сна, видений; третий акт — царство торжествующей любви и радости, свадьба Авроры и Дезире. — М.Г.] [там же, с. 41]. Симфонизм проступил в музыкальном и танцеваль-

ном тематизме, когда каждый значимый герой получил своё «лицо», формирующее его зрительный образ не в статичности, а в развитии на протяжении балета.

Важную роль в процессе отображений идей барочности в «Спящей красавице» сыграл акцент П.И. Чайковского на вальсе — жизнеутверждающей и многократно повторяющейся музыкальной структуре, которая явилась музыкальной характеристикой прежде всего феи Сирени как сказочного воплощения сил Добра, весны и пробуждения. В связи с этим не лишним будет напомнить, что в Прологе свои дары новорождённой Авроре преподносят пять фей из свиты Сирени (пятилепестковый цветок сирени считается редкостью, но, как гласит поверье, именно, он способен даровать счастье).

Итак, вальс как музыкальная и танцевальная форма визуального отображения интонаций торжества, предощущения любви, ощущения всеобщего спокойствия, гармонии и радости оказался одной из лучших визуально-аудиальных форм презентации восторженных чувств и осмысленного стремления к красоте, борьбе за человеческий Дух, придав многоактному действию данного спектакля ощущение юности и ажурности.

Иллюстрируя идеи барочности дальше, остановимся на Пейзанском (крестьянском) вальсе — примере высококлассного балетмейстерского владения кордебалетным ансамблем — одной из черт барочности, стремящейся к многоракурсности, обилию деталей, узорчатым перестроениям и танцевальной полифонии.

В Пейзанском вальсе, открывающем сцену приготовления к празднованию в честь принцессы Авроры, кордебалет являет собой классический пример синтеза пластического, архитектурного, музыкального и темпорального (временного) начал. Выступая подобно самостоятельному герою, он несёт настроение и создаёт поэтическую атмосферу, «вытанцовывая» изысканный партерный узор, внутри которого может расцвести Авро-

ра. Кордебалет создаёт предощущение зари, весны, радости, он выступает как красивый подрамник для главного — появления балерины. И здесь мы вновь обращаемся к барочной модели восприятия власти: «государство — это балет, балет — это король» (королева сцены — балерина).

Оригинален состав исполнителей Пейзанского вальса — он представлен четырёхголосьем: пары танцовщиков и танцовщиц усилены танцующими парами детей. Такое танцующее многоголосье создаёт ощущение торжественности, умиротворённости и льющегося свободного дыхания жизни. Данные ощущения возникают не только из лексики танца — они продиктованы и самой тональностью музыки вальса, напоминающей адажио фей в Прологе, одаривающих Аврору бесценными человеческими качествами.

Хореографическая лексика Пейзанского вальса проста и незамысловата. Среди наиболее часто встречающихся *pas* отметим *port de bras*, *pas de bourrée*, *pas balance*, *pas de basque*. Лексическая незамысловатость вальса каждый раз напоминает о юности Авроры; в то же время его простота намекает на то, что всё истинное не требует чрезмерной вычурности; с архитектурной и драматургической стороны — простая лексика в её повторении подготавливает триумфальное появление балерины.

Если пристально всмотреться в хореографическую лексику вальса, то станет очевидным, что поставленные движения не только просты, но и не крупны — это лёгкие, изящные, *demi*-движения, подобно маленьким цветочным бордюрам или мелкому декору, обильно представленному в лепнине барочных ансамблей. Эта простота, мягкость и миниатюрность создают текучесть плавного и криволинейного движения жизни и времени.

Барочность в данном вальсе ощущается и в его узорчатом рисунке, который дополняется изысканной статуарностью поз и жестов, соответствующих придворному этикету. В этом ансамблевом танце

солируют воздух и пышность цветущего сада — прообраз Духовного идеала. Визуализация идеи духовности как природосообразной потребности души происходит благодаря включению в танец цветочных корзиночек и гирлянд, становящихся полноправными «участниками» вальса и подчиняющихся в руках танцующих согласованной, иерархичной работе, которая, задействуя вертикальные и горизонтальные пространства сцены во время перестроений, создаёт живописный полифонический эффект: «Детские пары — это нижний уровень сада, подобно кустарникам, которым искусно придана особая форма. Будто ветки деревьев под действием лёгкого ветерка, клонятся танцующие к рампе, то вновь поднимаются, и мужчины, взяв гирлянды цветов, играют ими таким образом, что головки детей оказываются на миг словно выглядывающими из рамки. Весь вальс — единое целое, в котором отдельные группы тесно сплетаются между собой, никогда не разъединяясь большими пространствами, <...> как бы создавая аллеи и беседки» [там же, с. 78].

Рассуждая о визуализации темы времени, об умело найденном «мостике» между мифом и сказочным воплощением философско-ценностного ядра в барочной стилистике балетного спектакля «Спящая красавица», нельзя обойти вниманием образ вязальщиц (прялок), что возникают в начале первого акта — в момент приготовления к празднику, когда большая часть пейзажа занята плетением цветочных гирлянд.

Этот пантомимный эпизод предвосхищает Пейзанский вальс — торжество молодой жизни: сцена с вязальщицами словно заносит меч над пробуждающейся молодостью, напоминая о мифологических существах — парках, прядущих нить человеческих судеб. Согласно мифологии, феи-парки (пряжи, девы судьбы) всегда держат в руках веретено; как правило, таких прях три, и они олицетворяют прошлое, настоящее и будущее.



*Ил. 1. Надежда Павлова
в роли принцессы Авроры
в балете П.И. Чайковского
«Спящая красавица».
Государственный академический
Большой театр, 1977 год
[фото из открытых источников]*

Как ни пытался король уберечь Аврору от предначертанного ей обиженной феей Карабосс, избежать столкновения с судьбой не удалось — беззаботная Аврора всё же уколется веретеном и заснёт на сто лет (ил. 1).

Таковы размышления о проявлении барочного стиля в балете «Спящая красавица» — наиболее красочном из сохранившихся примеров спектаклей этого цикла.

Однако в начале эссе автором был поставлен вопрос о возможности или невозможности более позднего обращения к идеям барочности на балетной сцене. Как думается, в качестве примеров можно назвать некоторые постановки Дж. Баланчина. Прежде всего это спектакль «Хрустальный дворец» (постановка 1947 года на музыку Первой симфонии Ж. Бизе). Премьера этого балета прошла в Гранд-Опера, став не только подарком артистам от хореографа, но и его ностальгическим воспоминанием об Императорской сцене и времени учёбы в Петербургском Императорском театральном училище. Затем отметим обновлённый вариант «Хрустального дворца» — балет «Симфония до мажор», созданный хореографом на ту же музыку спустя год для американской балетной труппы (1948).

В обеих постановках мистера Би (так называли Баланчина в Америке) можно уловить преломление идей барочности (ил. 2). Так, в первом случае, раскрываются размышления балетмейстера о театральности, иерархичности, сменяемости времени не только через танец и строгое соподчинение артистов по рангу, но и через цветовое решение сценических костюмов. Во втором варианте — идея изысканности и хрустальной (идеальной) красоты представлена исключительно средствами чистого классического тан-



*Ил. 2. Сцена из балета на музыку Ж. Бизе «Симфония до мажор».
Государственный академический Мариинский театр России, 2017 год
[фото из открытых источников]*



ца (работа с хореографической формой, головокружительная по технической составляющей кода), когда взгляд зрителя ни на что, кроме танца, не отвлекается.

Оба спектакля притягательны и интересны для исследователя, танцовщика и зрителя, а потому рассуждать на тему «Что более ценно с точки зрения визуализации идей барокко?» думается излишним.

Однако о чём стоит сказать, так это о том, что некой пробой пера в этом направлении оказались постановки 1941 года — балеты «Кончерто барокко» и «Балле Эмпериаль», осуществлённые Баланчиным для воспитанников Школы американского балета. Именно там, как думается, происходит активное познание игровой и аллюзивной природы искусства танца, идёт поиск аналогий и форм для их хореографического воплощения, начинает проступать почерк хореографа Дж. Баланчина.

Эти постановки — флёр воспоминаний о балетах русской Императорской сцены. Потому в самой идее прослеживается не только романтическое, но и коммерческое — балеты готовились для гастрольного турне по странам Южной Америки. Там «в сознании публики балет, начиная с гастролей Анны Павловой и Русского балета Дягилева, ассоциировался в первую очередь с русским балетом. Поэтому надо было представить зрителям модель-эталон в высоких традициях школы, в стиле Петипа. <...> Стиль балетов Петипа чаще всего именуют классическим или академическим, что вполне соответствует его значимости, но исключает наследие Петипа из исторической динамики смены стилей. Можно предположить, — писал исследователь О. Левенков, — что *стиль Петипа — постромантические классицизм и барокко* [курсив мой. — М.Г.]» [2, с. 252–253].

Путешествуя во времени, заметим, что и для дня сегодняшнего идея масштабного, церемониально-царственного спектакля со сказочным сюжетом остаётся привлекательной. К примеру, совсем недавно (в масштабах истории) — в 2014 году — на сцене Пермского акаде-

мического театра оперы и балета была показана премьера спектакля в стилистике позднего М. Петипа «Голубая птица и принцесса Флорина». Хореографом и либреттистом выступил руководитель балетной труппы Пермского театра А. Мирошниченко, музыка была собрана из балетов А. Адана («Питомица фей», «Гентская красавица») и оркестрована дирижёром В. Платоновым. Новый балет не только восхитил публику, привлёк к участию в постановке воспитанников Пермского хореографического училища, но и на практике показал вневременную актуальность «открытия» М. Петипа: балет в стилистике барокко — *perlè*, жемчужина, играючи приоткрывающая занавес в мир серьёзных духовно-ценностных размышлений, нравственного выбора и взросления души.

Мариусу Петипа благодаря неповторимому балетмейстерско-инженерно-конструкторскому типу мышления удалось ощутить стилистику барокко как наиболее подходящую хореографическую «обёртку» для вуалирования философско-ценностного, а А. Мирошниченко удалось создать собственную «вариацию» на тему балета в барочном стиле позднего Петипа. В результате новый спектакль нельзя назвать парафразом — балет получился самодостаточным и оригинальным.

«Голубая птица и принцесса Флорина» — «...это настоящий имперский балет: масштабный, яркий, богатый, многосоставный, отрешённый от обыденности, насыщенный образами-символами, утверждающий в сознании зрителя неизбежность поражения зла и победительность добра и красоты, лежащих в основе миропорядка. <...> Все танцевальные высказывания прочно нанизаны на очень внятный, занимательный событийный ряд. <...> балет ни на минуту не забывает о том, что он — сказка, сюжетно развивается, разворачивается от начала до конца спектакля. <...> Музыкальная составляющая <...> знакомо-незнакомая, романти-

чески приподнятая, драматически напряжённая, лирически взволнованная составляет единое драматургическое и эмоциональное целое с каждым эпизодом. <...> На первый взгляд, Мирошниченко просто добросовестно воспроизвёл балетную стилистику времён Чайковского — Пети́па. Однако при всём внешнем сходстве и глубинном соответствии его духу и пафосу, „Голубая птица и принцесса Флорина“ выполнена с помощью иного рисунка» [4].

Современность ощущается не только в самом хореографическом языке балетмейстерского почерка А. Мирошниченко, который, деликатно обращаясь с классикой, насыщает её неоклассическими включениями. Аллюзия проступает в непрерывной игре композиционных намёков с хореографическими формами, в едва уловимых смещениях акцентов, в наличии действенного танца и присутствии уже порядочно забытой балетной пантомимы, придающей спектаклю поэтичность и связную логичность.

Такой подход А. Мирошниченко к работе свидетельствует о глубоком осмыслении им стилистики М. Пети́па, умении

владеть языком балета XIX века и преломлять эти умения сквозь призму времени, создавая изысканную «вещицу» в манере, «вещицу», которая претендует именоваться самостоятельным предметом искусства, а не быть его копией.

Среди других спектаклей А. Мирошниченко, обращающихся в той или иной степени к барочной тематике, отметим одноактный балет «Вариации на тему рококо» (музыка П.И. Чайковского).

В нём, как замечает сам хореограф, возникает «сразу много ассоциаций [а это и есть одна из качественных характеристик барокко. — М.Г.], это определённый культурный и эстетический отрезок времени, мода, взаимоотношения, язык. У нас в „Рококо“ есть настоящий вензель Людовика XV — при котором сам стиль и расцвёл. Есть отношения, любовные треугольники, садово-парковые игры, намёк на аутентичные платья эпохи рококо» [3] (ил. 3).

В данном случае стоит говорить об эстетике эпохи барокко по касательной, ведь рококо оказалось лишь этапом барокко, его пиком и точкой определённого вырождения. При этом специфика



Ил. 3. Сцена из балета П.И. Чайковского «Вариации на тему рококо». Пермский театр оперы и балета, 2011 год
[фото: А. Завьялов]

конкретного балета заключена в гармоничном сочетании в нём самой оригинальной идеи и почерка хореографа с неким обращением в прошедшую эпоху, с попыткой размышления о ней через трюмплёй в отношении стилистик и языка М. Петипа и языка Дж. Баланчина, это своеобразное приношение (оммаж) мастерам предшествующего времени, давшим «пищу» для новых поколений.

Завершая рассуждения о барочности в балетном искусстве, заметим, что барочная тема непременно останется востребованной балетным театром. Она способна воплотить в себе камертон того идеального, к которому стремится искусство в своём познании человеческой души путём понимания сложной «многоэтажности» изменяющегося во времени мира через сказочные сюжеты, открывающие эстетику игрового, философско-созерцательного и ценностного начал в поэтической красоте осмысляемого танца.

Кроме того, востребованность стилистики барокко в бессловесном балетном искусстве определяется личностью постановщика, его кругозором, его умени-

ем увидеть, а затем нетривиально подчеркнуть хореографией прямую зависимость между накопленным «культурным багажом» прошедших эпох и днём сегодняшним, предложить зрителю поразмыслить над идеей «тогда и теперь»: есть ли принципиальная разница? зависит ли жизнь человека от его личной активности? или предопределена свыше? Очевидно, что эти вопросы вновь обращают нас к «Спящей красавице», затрагивая тему судьбы и тему времени как непререкаемые условия человеческой жизни.

В результате привлекательность парадоксального стиля барокко в балете определяется этико-гносеологической проблематикой, гармонично раскрываемой сквозь призму галантно-изысканной и сказочно-романтизированной эстетики, которая уводит зрителя в мир мечты и фантазии, но не лишает его реалистической «почвы», давая возможность мыслить и совершать духовно-ценностный выбор.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трюмплёй (от французского *trompe-l'œil* — «обманчивая видимость») — направление в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве, создающее с помощью совокупности технических приёмов иллюзию реального, осязаемого, но на самом деле несуществующего (ненастоящего) объекта (картонная фигура человека или животного; фарфоровый фрукт,

имитирующий фрукт натуральный; картина, похожая на распахнутое окно, и прочее).

² Придворный этикет барокко был настолько сложно организован, что при дворе Людовика XIV возникла особая должность — церемониймейстер, в обязанности которого входило умение разъяснить правила поведения аристократии на балу и в целом при дворе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Константинова М. «Спящая красавица»: шедевры балета. М.: Искусство, 1990. 239 с.
2. Левенков О. Джордж Баланчин. Часть первая. Пермь: Книжный мир, 2007. 383 с.
3. Мирошниченко А. «У нас всегда в стране была путаница с терминологией» (беседу вела Т. Ершова) // URL: <https://lenta.ru/articles/2014/03/31/miroshnichenko/> (Дата обращения: 30.04.2021).



4. Ребель Г. «Голубая птица и принцесса Флорина»: премьера Пермского театра оперы и балета // «Филолог» (интернет-журнал) № 27, 2014.
URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_27_558 (Дата обращения: 29.10.2020).

Об авторе:

Гендова Марья Юрьевна, кандидат искусствоведения, библиотекарь,
Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой
(191023, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0001-7344-9376, avrorka196@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Konstantinova M. *“Spyashchaya krasavitsa”*: *shedevry baleta* [“Sleeping Beauty”: Ballet Masterpieces]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 239 p.
2. Levenkov O. *Dzhordzh Balanchin. Chast' pervaya* [George Balanchine. Part One]. Perm: Knizhnyy mir, 2007. 383 p.
3. Miroshnichenko A. *“U nas vseгда v strane byla putanitsa s terminologiyey”* (besedu vela T. Ershova) [“We Have Always Had a Confusion with Terminology in Our Country” (interviewed by Tatiana Ershova)]. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/03/31/miroshnichenko/> (Access date: 04/30/2021).
4. Rebel' G. *“Golubaya ptitsa i printsessa Florina”*: prem'era Permskogo teatra opery i baleta [“The Blue Bird and Princess Florine”: the Premiere of the Perm Opera and Ballet Theater]. *Philolog* (online magazine). No. 27, 2014.
URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_27_558 (Access date: 10/29/2020).

About the author:

Marya Yu. Gendova, Ph.D. (Arts), librarian,
Vaganova Ballet Academy
(191023, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0001-7344-9376, avrorka196@yandex.ru



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

УДК 781.7

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.048-057

З.У. ГУСЕВА¹
Г.В. АЛЕКСЕЕВА²*Дальневосточный федеральный
университет**г. Владивосток, Россия*¹ORCID: 0000-0002-1735-5786*u.s.zu@mail.ru*²ORCID: 0000-0001-6733-9429*alexglas@mail.ru***ZULFIYA U. GUSEVA¹**
GALINA V. ALEKSEEVA²*Far Eastern Federal
University**Vladivostok, Russia*¹ORCID: 0000-0002-1735-5786*u.s.zu@mail.ru*²ORCID: 0000-0001-6733-9429*alexglas@mail.ru*

Образ Богородицы в изобразительном искусстве современной России

Статья посвящена проблеме преемственности русской изобразительной традиции и репрезентации духовных смыслов в современном российском искусстве. Целью авторы ставят рассмотреть образ Богородицы как части культурного кода России. Объектом исследования выступают материалы изобразительного искусства современных российских художников конца XX — начала XXI века, изучаемые от византийских истоков. Предметом исследования является образ Богородицы в современном российском изобразительном искусстве. Результатом работы становится понимание форм преобразования канона духовной традиции в современном искусстве.

Ключевые слова:

Богородица, Благовещение, православие, иконография, современное российское искусство.

The Image of the Virgin Mary in the Visual Arts of Modern Russia

The article is devoted to the issue of the continuity of the Russian pictorial tradition and the representation of spiritual meanings in contemporary Russian art. The authors aims to consider the image of the Virgin Mary as part of the cultural code of Russia. The object of the research is the materials of the visual art works by contemporary Russian artists of the late 20th and early 21st centuries, studied from the perspective of their Byzantine origins. The subject of this research is the image of the Virgin Mary in contemporary Russian visual art. The result of the research is an understanding of the forms of transformation of the canon of spiritual tradition in contemporary art.

Keywords:

Virgin Mary, Annunciation, Orthodox Christianity, iconography, contemporary Russian art.

Для цитирования/For citation:

Гусева З.У., Алексеева Г.В. Образ Богородицы в изобразительном искусстве современной России // ИКОНИ / ICONI, 2021. № 3. С. 48–57. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.048-057.

© Гусева З.У., Алексеева Г.В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Zulfya U. Guseva, Galina V. Alekseeva, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Культура России чрезвычайно многообразна и многогранна. XXI век — это время, когда мы видим, как происходит процесс переосмысления художественного наследия и намечаются линии дальнейшего развития изобразительного искусства. Академик Д.С. Лихачёв писал о «духовно-христианском» характере России [8, с. 22], а значит образы, традиционные для русского православного искусства, можно считать основой, к которой часто обращаются современные художники.

Одним из ключевых, наиболее почитаемых и узнаваемых образов христианского искусства является образ Богоматери. Это одна из особо важных и бережно хранимых православных святынь. Она воспринимается как наставница, заступница, предстательница за людей перед Небесным судьёй. Образ Богородицы связывается прежде всего с образом матери, но в русской традиции он тесно сплетается с национальными образами: «Мать сырая земля», «Мать Родина», «Мать Россия» [3, с. 22]. Архетип материнства воплощает собой тайну рождения, заботу и нежность, а для христиан это ещё и символ

обретения вечной жизни [2, с. 4]. Работы одного из авторов данной статьи посвящены синтезу художественных средств в передаче образа Богородицы [1].

Допуская, что в древнехристианском периоде росписи римских катакомб были основной художественной средой, в которой рождались образы и сюжеты христианской веры вообще и Божией Матери в частности [6, с. 18], для русской православной художественной традиции первоосновой служили византийские способы воплощения образов и восприятие иконы как пространства-посредника между землёй и небом [7, с. 74]. Это особое восприятие иконописных образов достигается прежде всего с помощью цвета, света и композиционных решений. Рассмотрим детальнее эти тезисы на примере образа Божьей Матери в сцене Благовещения как одного из наиболее ярких и узнаваемых в христианской традиции.

Искусство Византии насчитывает множество хорошо сохранившихся иконописных образцов сюжета Благовещения. Остановимся на одном — мозаике в монастыре Дафни (ил. 1). В изображении Благовещения существует несколько ба-



*Ил. 1. «Благовещение Пресвятой Богородицы».
Мозаика монастыря Дафни.
Конец XI века. Афины, Греция*

зовых изводов. В данном случае Богородица держит в руке веретено.

Композиция изображения канонична. Слева расположен Архангел Гавриил с жезлом и поднятой правой рукой в жесте благой вести. Справа — Дева Мария. В левой руке у неё рукоделие (ей выпал жребий прясть пурпурную завесу для Иерусалимского храма), а правой рукой, поднятой к груди, она указывает на себя в жесте согласия. Лик Богоматери — торжественно спокойный.

Цвет абсолютно доминирует в композиции. Наиболее заметным элементом мозаики выступает золотой тон фона как символ бесконечного пространства божественного мира [там же, с. 76]. Символизм цвета характерен для иконописных образов. Сине-голубой цвет наряда Богородицы отождествляется здесь с непорочностью, духовной чистотой и надеждой на спасение и воскрешение в новом мире. А белые одежды Архангела Гавриила — символ божественного света [10, с. 20–23].

В христианском иконописании цвет отождествляется со светом. Свет — важнейшая часть иконы, поскольку он является вместилищем жизни, одним из имён Бога, началом, просвещением и сущностью христианина [9, с. 211]. Цвет и максимальная контрастность к фону подчеркивают светоносность силуэтов. Составляющей духовного света является и ассист (золотые нити на одежде Богородицы и Архангела), дополнительный акцент на божественной сущности изображения. Образы сами являются источниками божественного света, а отсюда и изображение вокруг головы золотых венцов, отсутствие падающих теней участников сцены. Исходящий свет не принимает ни бликов, ни рефлексов, ни теней.

Примером влияния византийских образов на русскую иконографическую традицию мы можем назвать мозаику в соборе Св. Софии в Киеве (ил. 2). Здесь мы также видим каноничность цветовых и композиционных решений, но вводится

новый сюжет — Мария правой рукой держит нить, что связывает её с античными мойрами, прядущими нить судьбы. Форма здесь становится более плоской, превращается в знак. Наблюдается тенденция к геометрической проработке ткани [5, с. 324, 338]. Иконография православной традиции отказывается от светотени, используя лишь строй высветлений (в три и более приёмов), что опять же указывает нам на светоносность и духовное содружество образов. Свет наполняет и доминирует в композиции икон, а умышленная плоскостность сосредотачивает внимание зрителя на фигурах Богородицы и Архангела.



Ил. 2. «Благовещение».
1042. Мозаики собора Св. Софии.
Киев, Украина

К образу Благовещения возвращались в разные периоды, изображая его в различных стилях и техниках. Однако сюжет — переосмысливаясь, приобретает новые формы и выражения — оставался узнаваемым.

К XIX веку образ свободно интерпретируется художниками. К примеру, Богородица в работе известного портретиста В.Л. Боровиковского больше напоминает Деву Марию европейских мастеров (ил. 3).



Ил. 3. В.Л. Боровиковский. «Благовещение»
1810–1820. Картон. Масло. 35,5×28,5.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург, Россия

Композиция содержит нехарактерные элементы: прямая линейная перспектива, наличие светотеневого рисунка, пути, лилии в руках Архангела, скрещённые руки Богородицы и её босые ноги, формы нимбов. Так же и цвет одежды, где мафорий вместо пурпурного окрашен в голубой цвет, тогда как нижняя

одежда — алая вместо синей. Однако образ Богородицы развёрнут в три четверти, а взгляд обращён на зрителя, что указывает на православную иконографию. Известно, что В.Л. Боровиковский в последние годы жизни расписывал иконы Царских врат Казанского собора в Санкт-Петербурге.



Ил. 4. М.В. Нестеров. «Благовещение» (диптих).

1898 Дерево, масло. 30×30 (каждая часть).

Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Павловск», Ленинградская область, Россия

В работах символиста М.В. Нестерова также часто встречается сюжет Благовещения (ил. 4). Художник не всегда следует иконописному канону, размещая фигуры в профиль и анфас, экспериментируя с цветами и деталями. При этом наследие православной иконы всегда считывается по плоскостному изображению венцов.

Рассматривая образы Богоматери в работах современных художников, стоит обратить внимание на творчество члена-корреспондента Российской

академии художеств Ирины Александровны Старженецкой. Художница работает в собственном стиле, близком к импрессионизму и постмодернизму. Обратимся к работе «Триптих» («Крещение», «Благовещение», «Рождество»). Как и в иконописи, цвет является основной композиции и преобладает над ролью рисунка. Рассмотрим центральную работу «Триптиха» — «Благовещение» (ил. 5). Здесь наблюдается композиционное следование иконографии: изображе-



Ил. 5. И.А. Старженецкая. «Триптих»

(«Крещение», «Благовещение», «Рождество»).

1993–2007. Холст, масло. 120×95 (каждая часть).

Личная коллекция художницы

ние Богоматери справа, Гавриила слева. Автор, придерживаясь каноничных цветовых схем, облачает Богородицу в пурпурный мафорий и синюю нижнюю одежду. Фон и лики в работе не прописаны, а образы угадываются по композиции, контурам и цветам. Цветовые пятна образуют отдельные колористические формы. Подробности опущены. Нимбы и крылья Архангела отсутствуют вовсе. При всём упрощении, в работах присутствует свето-теневой рисунок. Подобное воплощение можно считать современным прочтением Благовещения, поскольку часть условий канона соблюдена [11].

Старженецкая часто возвращается к образу Богоматери. При этом использование цветовых акцентов остаётся её основным приёмом. Сине-голубой «богородичный» цвет присутствует во всех сюжетах.

В работах московской художницы-графика и живописца Елены Игоревны Черкасовой, творчество которой практически полностью связано с миром христианства, также встречается сцена Благовещения (ил. 6). Язык её работ, при некоем примитивизме и склонности к образу «народной иконы», хранит черты византийской книжной графики, армянской, грузинской и коптской иконографических традиций.

Композиция отчасти напоминает православную икону, включая, помимо Богородицы и Архангела Гавриила, такие детали, как мандорла в верхней части, голубь (символ благой вести от Бога), циркулярные венцы, намёк на ассист, отсутствие светотени, плоскостность и контрастность изображения. Обращает на себя внимание нехарактерное для канона размещение Богородицы слева. Внизу композиции расположено селе-



Ил. 6. Е.И. Черкасова. «Благовещение».

2016. Холст, масло. 60×40.

Музей современного христианского искусства,
Москва, Россия

ние, а главные фигуры как будто связывают божественно-небесное с земным. Символизм вообще характерен для данной работы. Отсутствие рта у героев («Замыкание уст») объясняется «молчаливостью как частью исихастского метода познания Бога» [4, с. 95–98]. В отличие от канона, наблюдается тенденция к многоцветию: появляются оттенки, дополнительный колорит.

В работе современного художника Петра Александровича Шеина канон Благовещения — композиция, плоскорельефная моделировка цветовых составляющих Богородицы и Гавриила — во многом сохранён (ил. 7). Присутствуют и привычные атрибуты иконописи: архангельские крылья, плоские венцы, положение рук. При том, что автор пишет в стиле кубизма, стремление к геометрии



Ил. 7. П.А. Шейн. «Благовещение».
1998. Бумага, гуашь. 25×40.
Частная коллекция

ческой проработке ткани сближает его с истоками православной иконографии. Богородица канонично представлена с Младенцем во чреве (образ воплощающегося Младенца Христа в иконографии Спаса Эммануила на круглом медальоне).

В отличие от иконы здесь нет явного цветового контраста с фоном, образующим духовное пространство. Весь задний план заполняет изображение дворца. В левой руке Гавриила нет жезла, а правая рука не сложена в характерном жесте. В деталях изображения Богородицы также есть изменения — отсутствует пряжа в руках. Лик Эммануила не прописан вовсе. При том, что общая цветовая схема сохранена, введены новые цвета и оттенки.

Стоит отметить и современного иконописца Филиппа Андреевича Давыдова, выпускника Санкт-Петербургской Академии художеств и иконописной мастерской собора Рождества Иоанна Предтечи (г. Псков), руководителя иконописных курсов в России, США, Австралии. Его произведения иллюстрируют поиск современных иконописцев. В работе «Благовещение» (ил. 8) при всём её лаконизме соблюден канон и детали сюжета. Сохранена классическая палитра, но тонам придана большая охристость. Автор экспериментирует с пропорциями композиции, оставляет Богородице меньший объём в угоду несущему благовест Гавриилу и добавляет больше воздуха над головами фигур. Однако Богородица остаётся самым контрастным силуэтом в изображении, уравнивая объём, отданный Архангелу.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что при всём многообразии рассмотренных воплощений мы безошибочно находим образ Богородицы. Переосмысленные сюжеты лишь напоминают саму идею Благовещения. Нередко композиция скрывает лики, а образы упрощаются вплоть до потери форм и деталей. Частности одежды исключаются, жесты и нимбы только угадываются. При этом усложняются цветовые решения. Худож-



Ил. 8. Ф.А. Давыдов. «Благовещение». 2012. Доска, темпера. 70×48. Личная коллекция художника

ники, добиваясь узнаваемости и оставляя нам знакомые сочетания, наполняют образ новыми решениями и предлагают считать в работах иную реальность и взаимодействовать с нею. Мы видим, как образ Богоматери проходит сквозь все времена в изобразительном искусстве России, сохраняя свою идентичность, но наполняясь при этом новыми художественными воплощениями и формами.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г.В. Неисчерпаемый ресурс храмового искусства. Web of science, 2 квартиль Scopus // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2020. № 4. С. 59–67. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.059-067.
2. Васильева А.А. Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях: нарративный аспект : дис. ... канд. культурологии. Москва, 2007. 165 с.
3. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. Москва: Эксмо, 2008. 210 с.
4. Дробная Е.В. Язык иконы в творчестве Елены Черкасовой: священное слово и исихастское молчание // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. 2015. № 2 (42). С. 95–98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-ikony-v-tvorchestve-eleny-cherkasovoy-svyaschennoe-slovo-i-isihastskoe-molchanie> (Дата обращения: 23.06.2021).
5. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004. 367 с.
6. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т. 1. СПб.: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. акад. наук, 1914. 387 с.
7. Лидов А.М., Потылицко М.А. Русь и византийское наследие // Русское искусство. 2016. № 2. С. 72–81. URL: https://www.academia.edu/25862319/Русь_и_византийское_наследие (Дата обращения: 23.06.2021).
8. Лихачёв Д.С. Русская культура. Москва: Искусство, 2000. 440 с.
9. Никольский М.В. Символика света в уставной православной иконописи // Вестник ТГУ. 2013. № 1 (117). С. 209–218. URL: https://www.academia.edu/25862319/Русь_и_византийское_наследие (Дата обращения: 23.06.2021).
10. Платонова О. Символика цвета в православии // Фундаментальные понятия. 2009. № 2. С. 20–23. URL: <http://old.ug.ru/archive/32917> (Дата обращения: 23.06.2021).
11. Цыплаков А., Цыплакова Л. Ирина Старженецкая. Цвет животворящий // Диалог искусств. 01.04.2010. URL: <http://artprima.ru/articles/o-xudozhnikax/irina-starzhenczkaya-czvet-zhivotvoryashhij.html> (Дата обращения: 23.06.2021).

Об авторах:

Гусева Зульфия Ураловна, аспирант Департамента искусств и дизайна, Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета (690091, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-1735-5786, u.s.zu@mail.ru

Алексеева Галина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства, Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета (690091, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva G.V. Neischerpaemyy resurs khramovogo iskusstva [An Inexhaustible Resource for Church Art]. Web of science, 2nd quartile of Scopus. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 59–67. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.059-067.
2. Vasil'eva A.A. *Arkhetip materinstva v drevneyazycheskikh i khristianskoy kul'turakh i religiyakh: narrativnyy aspekt : dis. ... kand. kul'turologii* [The Archetype of Motherhood in the Ancient Pagan and Christian Cultures and Religions: the Narrative Aspect : Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Moscow, 2007. 165 p.



3. Gachev G.D. *Mental'nosti narodov mira* [The Mentality of the Peoples of the World]. Moscow: Eksmo, 2008. 210 p.
4. Drobnaya E.V. Yazyk ikony v tvorchestve Eleny Cherkasovoy: svyashchennoe slovo i isikhastskoe molchanie [The Language of the Icon in the Work of Elena Cherkasova: the Sacred Word and the Hesychast Silence]. *Gumanitarnyy vektor. Seriya: Filosofiya, kul'turologiya* [The Humanitarian Vector. Series: Philosophy, Culturology]. 2015. No. 2 (42), pp. 95–98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-ikony-v-tvorchestve-eleny-cherkasovoy-svyashchennoe-slovo-i-isikhastskoe-molchanie> (Access date: 06/23/2021)
5. Kolpakova G.S. *Iskusstvo Vizantii. Ranniy i sredniy periody* [The Art of Byzantium. The Early and Middle Periods]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 367 p.
6. Kondakov N.P. *Ikonografiya Bogomateri* [Iconography of the Virgin Mary]. T. 1 [Volume 1]. Izdanie Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy akademii nauk [Edition of the Department of Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences]. St. Petersburg, 1914. 387 p.
7. Lidov A.M., Potyliko M.A. Rus' i vizantiyskoe nasledie [Russia and the Byzantine Heritage]. *Russkoe iskusstvo* [Russian Art]. 2016. No. 2, pp. 72–81. URL: https://www.academia.edu/25862319/Rus'_i_vizantiyskoe_nasledie (Access date: 06/23/2021)
8. Likhachev D.S. *Russkaya kul'tura* [Russian Culture]. Moscow: Iskusstvo, 2000. 440 p.
9. Nikol'skiy M.V. Simvolika sveta v ustavnoy pravoslavnoy ikonopisi [The Symbolism of Light in the Statutory Orthodox Christian Icon Painting]. *Vestnik TGU* [Bulletin of the Tambov State University]. 2013. No. 1 (117), pp. 209–218. URL: https://www.academia.edu/25862319/Rus'_i_vizantiyskoe_nasledie (Access date: 06/23/2021)
10. Platonova O. Simvolika tsveta v pravoslavii [The Symbolism of Color in Orthodox Christianity]. *Fundamental'nye ponyatiya* [Fundamental Concepts]. 2009. No. 2, pp. 20–23. URL: <http://old.ug.ru/archive/32917> (Access date: 06/23/2021)
11. Tsyplakov A., Tsyplakova L. Irina Starzhenetskaya. Tsvet zhivotvoryashchiy [Irina Starzhenetskaya. Vivifying Color]. *Dialog iskusstv* [Dialogue of the Arts]. 01.04.2010. URL: <http://artprima.ru/articles/o-xudozhnikax/irina-starzhenezckaya-czvet-zhivotvoryashchiy.html> (Access date: 06/23/2021).

About the authors:

Zulfiya U. Guseva, Postgraduate Student at the Department of Art and Design, School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University (690091, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-1735-5786, u.s.zu@mail.ru

Galina V. Alekseeva, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Art, School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University (690091, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru



П.С. ВОЛКОВА¹
Н.В. ХАРСЕЕВА²
Е.Н. ЩЕРБАКОВА³

*Краснодарское высшее военное училище
имени генерала армии С.М. Штеменко
г. Краснодар, Россия*

¹ORCID: 0000-0002-2424-7521
polina7-7@yandex.ru

²ORCID: 0000-0002-6725-7463
katusja2002@mail.ru

³ORCID: 0000-0002-6759-1496
yelena.shcherbakova.5959@mail.ru

POLINA S. VOLKOVA¹
NATALIA V. KHARSEEVA²
ELENA N. SHCHERBAKOVA³

*Krasnodar Higher Military School named
after the General of the Army S.M. Shtemenko
Krasnodar, Russia*

¹ORCID: 0000-0002-2424-7521
polina7-7@yandex.ru

²ORCID: 0000-0002-6725-7463
katusja2002@mail.ru

³ORCID: 0000-0002-6759-1496
yelena.shcherbakova.5959@mail.ru

Династия Васнецовых: малые детали большого наследия

Статья посвящена изучению культурного следа рода Васнецовых на Кубанской земле, представленного художниками (Ю.А. Васнецов, Е.Ю. Васнецова), а также кадровыми военными (Н.А. Кузнецов) и педагогами (Е.Н. Щербакова). Опираясь на публикации, архивные материалы, хранящиеся в фонде Краснодарского краевого художественного музея им. Ф.А. Коваленко, а также собственные находки, авторы восстанавливают некогда забытые связи известной фамилии с городом Екатеринодаром (ныне Краснодаром).

Ключевые слова:

Васнецовы, художники, краевой музей Краснодара, картины, иллюстрации.

The Vasnetsov Dynasty: Small Details of the Great Heritage

The article is devoted to the study of the cultural trace of the Vasnetsov family on the Kuban land, represented by artists (Yury A. Vasnetsov, Elizaveta Yu. Vasnetsova), career soldiers (Nikolai A. Kuznetsov) and teachers (Elena N. Shcherbakova). Based on publications, archival materials stored in the fund of the Krasnodar F. Kovalenko Regional Art Museum, as well as their own findings, the authors restore the once-forgotten connections of the famous name with the city of Yekaterinodar (presently Krasnodar).

Keywords:

the Vasnetsov family, artists, Krasnodar Regional Museum, paintings, illustrations.

Для цитирования/For citation:

Волкова П.С., Харсеева Н.В., Щербакова Е.Н. Династия Васнецовых: малые детали большого наследия // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 58–67. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.058-067.

В семидесятые годы XX века на Всесоюзном телевидении внимание телезрителей привлекла серия документальных фильмов «Слово Андроникова», в которых блистательный рассказчик Ираклий Луарсабович делился своими впечатлениями от многочисленных встреч с творческими людьми, о памятных для него местах тогдашнего Ленинграда и о многом другом. В числе таких устных рассказов наиболее яркое впечатление у одного из авторов статьи, тогда ещё школьницы, оставила история, в центре которой оказались научные открытия Андроникова, связанные с пребыванием высокопочтимого им поэта Михаила Юрьевича Лермонтова на Кавказе. О перипетиях поиска артефактов, приоткрывающих завесу тайны о времени, проведённом Лермонтовым на Юге России, о надежде на обретение неопровержимых доказательств тех или иных поступков своего кумира, о счастье прикосновения к прошлому великого поэта Ираклий Андроников рассказывал чуть ли не в жанре детектива. Кто бы тогда мог подумать, что нечто подобное удастся пережить и профессорско-преподавательскому составу 6-й кафедры русского языка Краснодарского высшего военного орденов Жукова и Октябрьской революции краснознамённого училища имени генерала армии С.М. Штеменко (КВВУ) с той лишь разницей, что в фокусе наших научных интересов окажется династия Васнецовых, оставившая свой культурный след на Кубанской земле.

Все началось с работы над кандидатской диссертацией по культурологии Елены Николаевны Щербаковой (фото 1) — правнучки художников Виктора и Аполлинария Васнецовых, поставившей перед собой цель изучить вятскую ветвь известной фамилии, которая на протяжении четырёх столетий служила России верой и правдой на поприще священства и воинства¹ [см. 9; 10; 11]. Однако именно тогда, когда работа над диссертацией была завершена и по её результатам курсанты



*Фото 1. Е.Н. Щербакова,
правнучка художников
Виктора и Аполлинария Васнецовых
[фото: В.А. Щербаков]*

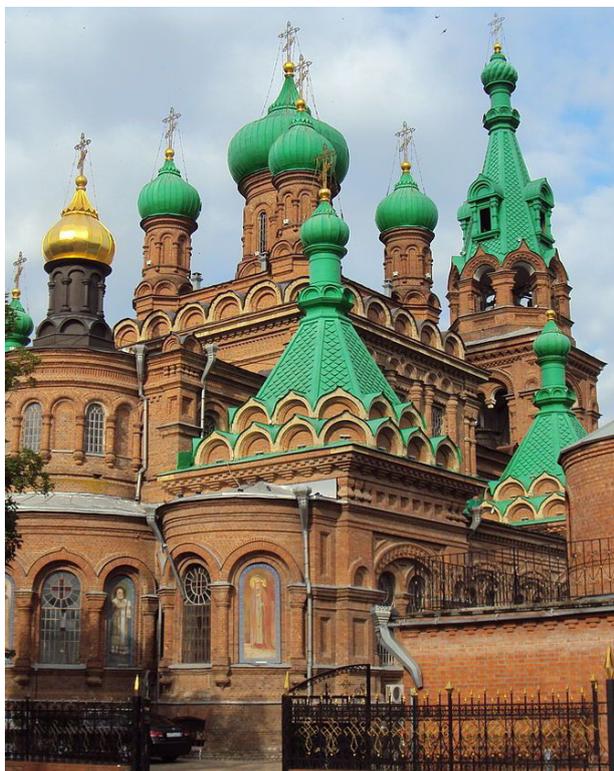
КВВУ прослушали публичную лекцию, приуроченную к очередному Дню защитника Отечества, кафедра оказалась на пороге нового большого дела, старт которому положило простое любопытство.

Речь идёт о попытке разобраться в том, почему одной из улиц Краснодара присвоено имя Васнецова. Отвечая на наш вопрос, сотрудник архива бегло пояснил, что улица названа в честь Виктора Михайловича Васнецова, ученики которого расписывали храмы на Кубани. Информация эта нас настолько потрясла, что мы, недолго думая, приступили к обходу библиотек в надежде обнаружить документальные свидетельства этого события. Потратив немало времени, выяснили, что совершенно точно стены одного из старейших соборов Краснодара, расположенного в центре города и названного Троицким (Троицы Живоначальной) (фото 2), действительно были расписаны в стиле В.М. Васнецова. Инициатива исходила от казачества, на пожертвования которого и было воздвигнуто это

сооружение. Для этих целей из Москвы был приглашён некто Н.М. Сафонов, «представлявший школу выдающегося русского живописца В.М. Васнецова и в 1888–1895 годах принимавший участие в росписи московского Благовещенского собора» [5, с. 116] (фото 3, 4).

Особенным нам показался тот факт, что столь знаковый для культуры Краснодара казачий собор расположен по улице Фрунзе. Случайным образом оказавшиеся в одном административно-географическом пространстве фамилии художника и советского государственного деятеля

напомнили нам о том, что В.М. Васнецов наряду с художниками Б.М. Кустодиевым, М.Д. Езучевским, С.Г. Аркадьевским и другими принимал участие в создании проекта обмундирования красноармейца, в том числе головного убора, форма которого повторяет форму богатырского шлема. Будучи назван сначала «богатыркой», впоследствии этот головной убор именовался «фрунзевкой», поскольку первыми его надели участники Иваново-Вознесенского красногвардейского отряда, направленного в войска, которыми командовал М.В. Фрунзе.



*Фото 2. Троицкий собор
(Собор Троицы Живоначальной),
г. Краснодар, Россия
[фото из открытых источников]*



*Фото 3. Фрагмент росписи
внутреннего убранства
Троицкого собора (северный придел) —
образ святого великомученика
Георгия Победоносца.
г. Краснодар, Россия
[фото: А.В. Спиридонов]*



Фото 4. Фрагмент росписи внутреннего убранства Троицкого собора (центральный придел) — образ святого преподобного Сергия Радонежского г. Краснодар, Россия [фото: Н.В. Харсеева]

И только позднее «фрунзевка» была переименована в «будёновку» — по фамилии командарма легендарной Первой конной армии С.М. Будённого, наводившей ужас на врага своими молниеносными атаками [4].

Подобная информация представляется тем более важной, что у входа в городской парк, расположенный в старом центре Краснодара, размещён Памятник екатеринодарцам (Екатеринодар — прежнее название Краснодара), жертвам Гражданской войны в России. По замыслу его создателей — архитектора А.Д. Гурина и скульптора А.П. Корнаева, идею мемориала воплощают находящиеся рядом будёновка и папаха (фото 5). (В скобках заметим, что, как свидетельствуют историки, В.М. Васнецов также принимал участие и в разработке парадной одежды по заказу Двора Его Императорского Величества, предназначавшейся для войск русской армии, которые должны были участвовать в параде Победы в Берлине [там же].)

Ещё один интересный момент, красноречиво свидетельствующий о том, что присвоение улице Краснодара имени В.М. Васнецова вряд ли можно считать делом случайным, связан с книгой



Фото 5. Памятник екатеринодарцам, жертвам Гражданской войны (фрагмент), г. Краснодар, Россия [фото из открытых источников]

«Имя в истории, история в имени». Её автор И.А. Мирный пишет, что Виктор Михайлович Васнецов неоднократно бывал на Кубани, а в мае 1900 года посетил Краснодар вместе с А.П. Чеховым и А.М. Горьким [3, с. 53]. Помимо этого, в Краснодарском краевом художественном музее им. Ф.А. Коваленко, который был образован при деятельном участии И.Е. Репина — друга М.В. Васнецова, находятся работы представителей художественной линии прославленной фамилии в количестве восьми единиц хранения. В их числе:

– два карандашных наброска В.М. Васнецова («Голова старика» и «Сошествие во ад» — эскиз росписи Георгиевской церкви при заводе Ю.С. Нечаева-Мальцева в Гусь-Хрустальном);

– четыре картины А.М. Васнецова («Северный пейзаж», этюд «Абрамцево», «Одворицы обывателей», «На берегу»);

– работы Елизаветы Юрьевны Васнецовой («Огневушка-поскакушка», «Серебряное копытце»).

Важно подчеркнуть, что Юрий Алексеевич Васнецов, 120-летие которого отмечалось в 2020 году, приходился племянником Виктору и Аполлинарию Васнецовым. Его мастерством иллюстратора отмечены не только русские народные сказки (например, «Волк и семеро козлят»), но и такие авторские работы, как сказки Л.Н. Толстого («Три медведя»), К.И. Чуковского («Краденое солнце») и П.П. Ершова («Конёк-Горбунок»). Здесь же следует заметить, что на материале иллюстраций Юрия Васнецова в семидесятых годах XX века режиссёром Л.А. Альмариком по сценарию В.Г. Сутеева был снят мультипликационный фильм «Терем-теремок», музыку к которому написал композитор Н.В. Богословский, а в озвучивании главных героев — Зайца и Петуха — принимали участие актёры М.С. Виноградова и Г.М. Вицин. За эту работу великий сказочник получил Государственную пре-

мию СССР. А иллюстрированная им книга «Ладушки» была удостоена серебряной медали на международной книжной ярмарке в Лейпциге. При этом именно «Ладушки» были выдвинуты на Ленинскую премию наряду с такими творческими работами, как спектакль «Маскарад» Ю.А. Завадского, фильм Г.М. Козинцева «Гамлет» и документальная повесть «Брестская крепость» С.С. Смирнова. Друзья художника шутили по поводу популярности «Ладушек»: «Композитору Шостаковичу заказан гимн на слова “Ладушки, ладушки, где были? У бабушки”» [2]. Несмотря на то, что Ленинскую премию Юрию Васнецову в итоге не дали, «Ладушки» были отмечены золотой медалью ВДНХ [там же].

Знаменательно, что Юрий Алексеевич стал первым иллюстратором пьесы С.Я. Маршака «Кошкин дом». Что же касается самой пьесы, то она была написана Маршаком для екатеринодарских (!) беспризорников, с которыми он работал в так называемом «Детском городке». Об этом сохранились написанные поэтом частушки, в финале которых есть прямое упоминание южной столицы:

Городок, наш Городок.
Ты хоть Краснодарский,
Но тебя, наш Городок,
Знает Луначарский.

Иначе как чудесным совпадением не назовёшь и то обстоятельство, что поддержку своему поэтическому дарованию Маршак получил от участника абрамцевского кружка — критика В.В. Стасова, который был хорошо знаком с Виктором и Аполлинарием Васнецовыми [8]. Мало того, именно Стасов содействовал тому, чтобы юный Маршак, которому тогда было всего 15 лет, получил заказ на написание текста Кантаты в память о скульпторе М.М. Антокольском² (1843–1902).

В данном контексте нельзя не упомянуть об особой роли музыки в роду Васнецовых [1]. В творчестве Юрия

Алексеевича она сказала на качестве мышления художника. В частности, о музыкальности иллюстраций Юрия Васнецова свидетельствует Л.А. Токмаков. По мнению заслуженного художника РСФСР, иллюстрации к сказке К.И. Чуковского «Краденое солнце» сделаны «в необыкновенно энергичных ритмах. Большие объёмы на каждом следующем развороте рассыпаются на мелкие части, чтобы через страницу снова собраться в значительную массу. Под стать быстрым сменам настроения у ребёнка в книжке грусть внезапно сменяется смехом, уныние — радостью» [7, с. 5].

В свою очередь, в иллюстрациях к сказке Льва Толстого «Три медведя» Л.А. Токмаков слышит «классичные, размеренные ритмы», угадывая в них «перекличку двух колоколов — большого и маленького» [там же]. Более того, по мысли художника, в каждой книжке Ю.А. Васнецова — «своё неповторимое ритмическое решение» [там же]. При этом сам Юрий Алексеевич, подобно музыканту-исполнителю, «делает всё, чтобы вовлечь нас в свой удивительный мир, размыть границу между действием, происходящим в рисунке, и чтением книжки» [там же].

Знаменательно, что потомок прославленных художников с удовольствием соглашался работать и с такими фольклорными образцами, которые несли в себе синкретизм слова, музыки и движения. Имеются в виду потешки, песенки, колыбельные. С этой точки зрения нельзя не обратить внимание и на работу Юрия Алексеевича Васнецова в качестве театрального художника, чутко реагирующего на синтез слова, музыки и пластики человеческого тела.

Наконец, не так давно стало известно, что дочь Ю.А. Васнецова — Елизавета Юрьевна — неоднократно бывала в Краснодаре, в доме 118 по улице Ярма-

рочной (ныне Володи Головатого), где жила семья её супруга Виктора Фёдоровича Стеблянского³. Именно фактом её прямой родственной связи с жителем города можно объяснить наличие в краевом музее им. Ф.А. Коваленко ряда работ дочери художника.

Подытоживая всё вышеизложенное, оговорим, что полученные в результате изысканий сведения стали основанием для ряда мероприятий и инициатив, с которыми 6-я кафедра русского языка КВВУ выступила перед командованием училища. В их числе:

- написание сценария и создание на его основе учебного видеоролика «Васнецовский след на Кубанской земле»;

- оформление запроса в Центральный государственный архив города Краснодара и архив краснодарского художественного училища по вопросу истории фамилии Стеблянских;

- осуществление переписки с членами фамилии Васнецовых, в том числе с Елизаветой Юрьевной Васнецовой, чьи работы хранятся в Краснодарском краевом художественном музее им. Ф.А. Коваленко;

- открытие в Музее КВВУ экспозиции «Васнецовы: священство и воинство»;

- предложение расписать стены храма, фундамент которого заложен на территории училища, в стиле В.М. Васнецова с обязательным использованием двух карандашных набросков художника, хранящихся в музее им. Ф.А. Коваленко (речь идёт о работах «Голова старика» и «Сошествие во ад»);

- предложение взять шефство над улицей В.М. Васнецова, облагородив её за счёт высадки липовой аллеи — семейного дерева рода Васнецовых;

- проведение и организация среди курсантов КВВУ конкурса письменных работ на тему «История моей фамилии в контексте истории России»;

- предложение установить памятную табличку на доме, где жил потомок



Фото 6. Н.А. Кузнецов, подполковник
[фото из семейного архива]

Васнецовых подполковник Н.А. Кузнецов (фото 6);

– проведение среди курсантов КВВУ конкурса на лучший эскиз памятной таблички, которую планируется установить на доме, где жил потомок Васнецовых, подполковник Н.А. Кузнецов.

Думается, что всё это станет достойным завершением истории о поиске культурного следа Васнецовых на Кубанской земле.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Елена Николаевна Щербакова — правнучка художников Виктора и Аполлинария Васнецовых. В роду же Васнецовых, помимо художников, были священники, воины, учителя. Так, прадед Е.Н. Щербаковой — Николай Фёдорович Васнецов — основатель церковно-приходской школы и псаломщик в селе Чумой Игринского района (Удмуртия), позднее — дьякон храма Богоявления Господня; её бабушка — Мария Николаевна Кузнецова — народный учитель в Вятке, подвижнический труд которой отмечен орденом Ленина, медалью «За доблестный труд во время Великой Отечественной войны». Сама Елена Николаевна продолжает династию Васнецовых-педагогов — она преподаватель 6-й кафедры русского языка КВВУ имени С.М. Штеменко. Воинство рода Васнецовых в наши дни представлено именами Николая Алексеевича, Василия Алексеевича, Виктора Алексеевича и Олега Васильевича Кузнецовых — моряками, пограничниками, лётчиками. Готовность Васнецовых служить Родине как в мирное, так и в военное время, просматривалась ещё в художественных творениях братьев Виктора и Аполлинария

Васнецовых. Первый запечатлел в своих картинах богатырское воинство Руси (картины «Богатыри», «Витязь на распутье», «Богатырский скак» и многие другие полотна), второй сохранил для нас память об укладе жизни россиян, их мироустройстве, московском быте. Не менее значимы и полотна, раскрывающие очарование и притягательность русских народных сказок, в которых таится бессмертная душа народа.

² О премьерере Кантаты, состоявшейся 22 декабря 1902 года в Мариинском театре, сам критик писал так: «В заключение хор синагоги под управлением М.И. Шнейдера исполнил высокоталантливую кантату в память Антокольского (речитатив и хор), музыка для которой, с аккомпанементом фортепиано и валторны, была сочинена А.К. Глазуновым и А.К. Лядовым. Текст для этой кантаты был сочинён Сам. Яков. Маршаком» (цит. по [6]). По воспоминаниям сестры поэта, «когда после окончания кантаты публика потребовала авторов, на эстраду вышли маститые, всем известные Глазунов и Лядов, держа за руку третьего автора, которому на вид нельзя дать и четырнадцати лет...» [там же].



³ Как свидетельствует Е.Ю. Васнецова, дед её супруга, Николай Андреевич Стеблянский, имел в Краснодаре кожевенные заводы. Что же касается самого Виктора Фёдоровича Стеблянского, то в своё время он окончил краснодарское

художественное училище, в котором работал в качестве преподавателя до отъезда на учёбу в Академию художеств, где и встретился с Елизаветой Юрьевной, став впоследствии членом семьи наследников великой фамилии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова П.С., Щербакова Е.Н. Васнецовы и музыка: к постановке проблемы // Вестник музыкальной науки. Т. 8. 2020. № 4. С. 198–204.
2. Дьяконова Э. Ю.А. Васнецов. «Художник, рисующий сказки». URL: http://vokrugknig.blogspot.com/2020/04/blog-post_92.html (Дата обращения: 27.12.2020).
3. Мирный И.А. Имя в истории, история в имени: их именами названы улицы Краснодара. Пятигорск: Картинформ, 2004. 160 с.
4. Олтаржевский Г. «Богатырка», ставшая будёновкой. URL: <https://lenta.ru/articles/2015/01/31/budenovka/> (Дата обращения: 17.02.2021).
5. Селиверстов А.В. Все храмы города. Краснодар: Традиция, 2014. 336 с.
6. Сперанский-Маршак А. Антокольский, Стасов, Маршак... (к истории одного стихотворения). URL: <http://s-marshak.ru/articles/speransky-marshak01/speransky-marshak01.htm> (Дата обращения: 17.02.2021).
7. Токмаков Л.А. Десять прогулок в детство // Васнецов Ю. 10 книжек для детей. Ленинград: Художник РСФСР, 1984. С. 3–6.
8. Щербакова Е.Н. Зарождение и развитие культурного наследия посредством диалога искусств: сб. науч. ст. // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры: Всерос. научн.-практ. конф. с межд. участ. 30 октября 2020 г. Краснодар: КГИК, 2020. С. 312–320.
9. Щербакова Е.Н. Культурологический анализ жизни и деятельности Марии Васнецовой, представителя древневятского рода Васнецовых, священников, учителей, художников // Миссия конфессий. Т. 9. 2020. № 3. С. 295–298.
10. Щербакова Е.Н. Культурологический анализ жизни и деятельности Николая Васнецова — представителя древневятского рода Васнецовых, священников, учителей, художников // Миссия конфессий. Т. 9. 2020. № 4 (45). С. 451–453.
11. Щербакова Е.Н. Род Васнецовых, священников и воинов сквозь призму проекта «Васнецовские символы вечности» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2020. № 5. С. 30–33.

Об авторах:

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор, профессор 6-й кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное училище имени генерала армии С.М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия),
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

Харсеева Наталия Вячеславовна, доктор философских наук, доцент, заведующая 6-й кафедрой русского языка, Краснодарское высшее военное училище имени генерала армии С.М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия),
ORCID: 0000-0002-6725-7463, katusja2002@mail.ru

Щербакова Елена Николаевна, преподаватель 6-й кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное училище имени генерала армии С.М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия),
ORCID: 0000-0002-6759-1496, yelena.shcherbakova.5959@mail.ru

 REFERENCES 

1. Volkova P.S., Shcherbakova E.N. Vasnetsovy i muzyka: k postanovke problemy [The Vasnetsovs and Music: Towards Formulating the Problem]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Gazette of Musical Scholarship]. Vol. 8. 2020. No. 4, pp. 198–204.
2. D'yakonova E. Yu.A. Vasnetsov. “Khudozhnik, risuyushchiy skazki” [Yu.A. Vasnetsov. “An Artist Who Paints Fairy Tales”]. URL: http://vokrugknig.blogspot.com/2020/04/blog-post_92.html (Access date: 12/27/2020).
3. Mirnyy I.A. *Imya v istorii, istoriya v imeni: ikh imenami nazvany ulitsy Krasnodara* [A Name in History, History in a Name: the Streets of Krasnodar are Named After Them]. Pyatigorsk: Kartinform, 2004. 160 p.
4. Oltarzhievskiy G. “Bogatyрка”, stavshaya budenovkoy [A “Bogatyрка” which Became a Budenovka]. URL: <https://lenta.ru/articles/2015/01/31/budenovka/> (Access date: 02/17/2021).
5. Seliverstov A.V. *Vse khramy goroda* [All the Temples of the City]. Krasnodar: Traditsiya, 2014. 336 p.
6. Speranskiy-Marshak A. *Antokol'skiy, Stasov, Marshak... (k istorii odnogo stikhotvoreniya)* [Antokolsky, Stasov, Marshak... (Towards the History of One Poem)]. URL: <http://s-marshak.ru/articles/speransky-marshak01/speransky-marshak01.htm> (Access date: 02/17/2021).
7. Tokmakov L.A. *Desyat' progulok v detstvo* [Ten Promenades into Childhood]. *Vasnetsov Yu. 10 knizhek dlya detey* [Vasnetsov Yu. 10 Books for Children]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1984, pp. 3–6.
8. Shcherbakova E.N. Zarozhdenie i razvitie kul'turnogo naslediya posredstvom dialoga iskusstv: sb. nauch. st. [The Emergence and Development of Cultural Heritage through the Dialogue of Arts: a Collection of Scholarly Articles]. *Sovremennyye aspekty dialoga literatury, muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva v prostranstve zapadnoevropeyskoy i otechestvennoy muzykal'noy kul'tury: Vseros. nauchn.-prakt. konf. s mezhd. uchast. 30 oktyabrya 2020 g.* [The Contemporary Aspects of the Dialogue Between Literature, Music and the Fine Arts in the Space of Western European and Russian Musical Cultures. All-Russian Scholarly and Practical Conference with International Participation. October 30, 2020]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2020, pp. 312–320.
9. Shcherbakova E.N. Kul'turologicheskiy analiz zhizni i deyatelnosti Marii Vasnetsovoy, predstavatelya drevnevyatskogo roda Vasnetsovykh, svyashchennikov, uchiteley, khudozhnikov [A Culturological Analysis of the Life and Work of Maria Vasnetsova, a Representative of the Ancient Vyatka Family of the Vasnetsovs, Priests, Teachers, Artists]. *Missiya konfessiy* [Mission of Denominations]. Vol. 9. 2020. No. 3, pp. 295–298.
10. Shcherbakova E.N. Kul'turologicheskiy analiz zhizni i deyatelnosti Nikolaya Vasnetsova — predstavatelya drevnevyatskogo roda Vasnetsovykh, svyashchennikov, uchiteley, khudozhnikov [A Culturological Analysis of the Life and Work of Nikolai Vasnetsov — a Representative of the Ancient Vyatka Family of the Vasnetsovs, Priests, Teachers, Artists]. *Missiya konfessiy* [Mission of Denominations]. Vol. 9. 2020. No. 4, pp. 451–453.
11. Shcherbakova E.N. Rod Vasnetsovykh, svyashchennikov i voynov skvoz' prizmu proekta “Vasnetsovskie simvoly vechnosti” [The Vasnetsov Family, Priests and Warriors through the Prism of the Project “Vasnetsov’s Symbols of Eternity”]. *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Poznanie* [Contemporary Scholarship: Actual Problems of Theory and Practice. Series: Cognition]. 2020. No. 5, pp. 30–33.

*About the authors:*

Polina S. Volkova, Dr.Sci. (Philosophy), Dr.Sci. (Arts),
Professor of the 6th Russian Language Department,
Krasnodar Higher Military School named after the General of the Army S.M. Shtemenko
(350063, Krasnodar, Russia),
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

Natalia V. Kharseeva, Dr.Sci. (Philosophy), Associate Professor,
Head of the 6th Russian Language Department,
Krasnodar Higher Military School named after the General of the Army S.M. Shtemenko
(350063, Krasnodar, Russia),
ORCID: 0000-0002-6725-7463, katusja2002@mail.ru

Elena N. Shcherbakova, teacher of the 6th Russian Language Department,
Krasnodar Higher Military School named after the General of the Army S.M. Shtemenko
(350063, Krasnodar, Russia),
ORCID: 0000-0002-6759-1496, yelena.shcherbakova.5959@mail.ru



Л. П. КАЗАНЦЕВА

*Астраханская государственная
консерватория
г. Астрахань, Россия
ORCID: 0000-0002-7943-9344
kazantseva-lp@yandex.ru*

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

*Astrakhan State
Conservatoire
Astrakhan, Russia
ORCID: 0000-0002-7943-9344
kazantseva-lp@yandex.ru*

Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика

Публикуемый материал открывает собою цикл лекций «Музыкальная интонация». Первая из них освещает такие теоретические вопросы, как понятие интонации, способы её звукового оформления (конструктивные — мотив, фраза, созвучие, звук; фактурные — в одноголосии и многоголосии), её семантика. Показана «предметность», воплощаемая интонацией (образные сферы Человек, Мир, Музыка). Обнаружено, что сферы выразительности «моделируются» в интонации как таковые или же в различных совмещениях. Тем самым формируется смысловое ядро более крупного компонента музыкального содержания — музыкального образа. Бытие музыкальной интонации в художественном опусе мобильно, что позволяет характеризовать её как феномен полисемантический и полиморфный.

Последующие лекции покажут такие стороны музыкальной интонации, как её жанровые и стилевые свойства, эстетические и драматургические особенности, а также её способность существовать в историко-культурологическом контексте.

Ключевые слова:

musical intonation, semantics, poly-semanticity, polymorphism, symbol.

Musical Intonation: Concept, Sound Aspect, Semantics

The published material opens with a cycle of lectures titled “Musical Intonation.” The first of them illuminates such theoretical issues as the concept of intonation, the means of its sound design (the constructive — the motive, phrase, consonance, sound; the textural — in monophony and polyphony), and its semantics. Demonstration is made of “objectivity,” manifested by intonation (the figurative spheres of the Human Being, World, Music). It is discovered that the spheres of expressiveness are “modeled” in intonation as such or in various combinations. Thus, the semantic core of a larger component of musical content is formed — the musical image. The existence of musical intonation in an artistic opus is mobile, which makes it possible to characterize it as a poly-semantic and polymorphic phenomenon.

The subsequent lectures will demonstrate such aspects of musical intonation as its genre-related and stylistic properties, its aesthetic and dramatic features, as well as its ability to exist in a historical and cultural context.

Keywords:

музыкальная интонация, семантика, полисеманτικότητα, полиморфність, символ.

Для цитирования/For citation:

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 68–83. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.068-083.

Музыкальная интонация — необычайно важный компонент музыкального содержания. Его важность обусловлена тем, что музыкант (композитор и исполнитель) и слушатель фактически должны мыслить интонационно, чтобы прожить процесс становления музыкального высказывания. Это обстоятельство помещает понятие интонации в центр общения людей, сплочённых музыкой.

Несмотря на способность решать столь ответственную задачу — обеспечить бытие музыкального произведения, — музыкальная интонация таит в себе немало загадок и доставляет изрядные трудности при её изучении. Первая такая трудность подстерегает нас при попытке дать определение интонации.

Понятие музыкальной интонации

Музыкальная интонация — термин, узаконенный в отечественном музыкознании, очевидно, А.Н. Серовым, который устанавливал «интонационные арки», анализируя оперы. В настоящее время это — один из наиболее часто употребляемых музыковедческих терминов, широко используемый как в научных и критических работах, так и в исполнительской практике. Несмотря на столь крепкие позиции термина во всех сферах общения по поводу музыки, он трактуется довольно многозначно. Достаточно напомнить, что интонацией называют:

– универсальную основу музыки, без которой музыка не может существовать (Б.В. Асафьев: «интонация — дыхание музыки», музыка — «всецело интонационное искусство», а не собственно звуковое, «искусство интонируемого смысла»,

«мысль человека, чтобы стать выраженной, становится интонацией», «явление интонации связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство и слушание-слышание»);

– обобщённое представление о художественном образе (Ю.А. Кремлёв: интонация — «ядро образа»; В.В. Медушевский: «генерализующая или генеральная интонация») и даже целостный образно-художественный охват произведения (трагическая и лирическая интонации «Похоронного марша» Шопена, меланхолическая интонация «Осенней песни» Чайковского);

– «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» (В.Н. Холопова, см. [22, с. 22]);

– наименьший элемент музыки (у аналитиков-практиков нередко уравнивающийся с мотивом или фразой);

– мелодию или линию какого-либо голоса (В.А. Белый, В.В. Ванслов, В.А. Васина-Гроссман, М.Г. Карпычев, Е.В. Назайкинский, А.С. Оголевец, А.Н. Сохор, Н.Г. Шахназарова, отчасти Б.В. Асафьев — «восходящая интонация», «скачкообразная интонация», «кружащаяся интонация», «опевание устоя неустойчивыми ступенями»);

– интервал («секундовая интонация», «квартовая интонация», «интонация сексты»).

В приведённых и оставшихся за скобками многозначных толкованиях [5; 6; 8–11; 19; 27–31] несложно уловить нечто общее: интонация что-то *выражает* и как-то *эстетически воздействует* на слушателя. Поэтому ключевым для последу-

ющих рассуждений станет вытекающая из семантически-культурологического видения интонации Б.В. Асафьевым её трактовка: **наименьший образно-смысловой элемент музыки**.

В этом определении словосочетание «образно-смысловой» указывает на принадлежность интонации к содержательной сфере музыки и означает, что главная задача, решаемая интонацией, — несение художественной информации. «Наименьший» определяет масштабность интонации — это малая (краткая) смысловая единица (в отличие от музыкального образа как крупного элемента музыки) и в то же время ёмкая и относительно самостоятельная (в отличие от языковых элементов — ритма, метра, фактуры и т. д., обладающих лишь предпосылками смыслов).

Звуковой аспект интонации

Будучи смысловым компонентом музыки, интонация требует определённого звукового «овеществления». Однако попытка обнаружить её в музыкальном произведении оборачивается для нас очередной трудностью, нередко влекущей за собою аналитические ошибки. Постараемся предотвратить их, сделав несколько уточнений.

Первая их группа касается **конструктивного эквивалента**, масштабности структурной единицы, которая звуково оформляет наименьший образно-смысловой элемент музыки. Такой единицей способны быть *мотив*, *фраза* и даже *одно созвучие* (два вступительных призывно-энергичных тонических аккорда «Героической» симфонии Бетховена, начальное тоническое трезвучие его же фортепианной сонаты № 5, невесомо-хрупкое тоническое трезвучие высоких струнных и деревянных духовых в начале Вступления к «Лоэнгрину» Вагнера) или *единственный звук* (открывающее Увертюру к «Идоменею» Моцарта *ре*, первое мощное драматическое тугтийное *фа* «Эгмонта»

Бетховена, эпическое могучее *си* в начале «Богатырской симфонии» Бородина).

Музыкальное произведение не сводится к единичному звуковому обозначению интонации. Целостный опус или его часть складываются в процессе интонирования, в котором интонация звуково (с точки зрения оформления) варьируется. Способность интонации изменять свои звуковые «очертания» назовем «*полиморфностью*» (от греч. *polimorphos* — многообразный). Суть этого феномена можно проследить на примере романса «Горные вершины» Г.В. Свиридова из цикла Восемь романсов на слова М.Ю. Лермонтова (1937).

Произведение основано на единственной интонации. Оно открывается вступительным четырёхтактовым аккордовым оборотом в низком регистре фортепиано — носителем величия и мощи (пример 1).

Пример № 1

Г. Свиридов. «Горные вершины»



Этот первый показ интонации обогащается в следующей фразе теплом человеческого голоса. Живое человеческое начало крепнет в очередной пятитактовой фразе при раздвижении границ диапазона мелодии и ещё более — в налагающейся на её конец трёхтактовой фразе фортепиано, напоминающей начальную реплику солиста. Последующее двукратное скандированное проведение вычлененного из этой фразы мотива с понижением регистра и учащением гармонических событий отдаёт холодностью и суровостью. Благодаря поступательно-спокойным

изменениям ключевой интонации ощущаются массивность, неприступность, бездвижность широко простирающегося горного ландшафта.

Полиморфность природна для музыкальной интонации. Однако, как мы только что убедились, изменчивость звуковых форм к тому же оборачивается затруднённой и даже невозможностью существования единственного стабильного, закреплённого за интонацией смысла. В многочисленных структурных вариантах смысловое ядро интонации расцветивается множеством семантических полутонов и оттенков. В их игре и протекает её естественная жизнь в музыкальном произведении.

Сделанное нами наблюдение имеет два важных следствия:

1) во множестве вариантов оформления одной и той же интонации порождается её некая обобщающая виртуальная форма, её инвариант;

2) варьирование звуковой формы позволяет наименьшему образно-смысловому элементу музыки охватить большие временные объёмы. Тем самым у лаконичной смысловой единицы появляется шанс распространить свою «юрисдикцию» вплоть до целостного музыкального произведения и повысить свой статус до «генерализующей» интонации (по В.В. Медушевскому).

Вторая группа соображений о звуковом «одеянии» интонации касается её **фактурного** вида.

Непреодолимо силён бывает соблазн свести интонацию к фрагменту вычлененной из многоголосной ткани **мелодии**. Нужно признать, что отождествление интонации с фрагментом мелодии имеет исторические предпосылки. Оно коренится в традиции грегорианского хорала, где интонацией называли начальную фразу мелодической композиции, поющую соло. В старинной музыке некоторые интонации обрели довольно стабильную мелодическую звуковую форму и стали мелодически-

ми формулами («интонация *lamento*», «призывная интонация», «вопросительная интонация»; риторические фигуры *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *passus duriusculus* и др.). Поэтому приходится согласиться с тезисом об одноголосном оформлении интонации, хотя — лишь как с одной из её звуковых версий.

Упрощение, сужение интонации до фрагмента мелодии нередко делается, в частности, в вокальных произведениях, на что следует возразить: в многоголосной ткани мелодия — сколь бы выразительной она ни была — не исчерпывает всего, что звучит. Интонация при таком изложении музыкальной мысли охватывает весь комплекс выразительных элементов, всё звучание. Такого толкования придерживаются Я. Йиранек, Л.А. Мазель, С.С. Скребков, А. Сихра и другие музыковеды. Как справедливо отмечает В.В. Медушевский, «ни одно из явлений структурно-аналитической организации музыки [интервал, лад, аккорд, ритм и т. д. — Л.К.] не правомерно отождествлять с интонацией. Но каждое из них становится стороной интонационной формы, если подчиняется её законам и осмысленно сопрягает себя со всеми прочими сторонами звучания» [12, с. 67]. При этом какой-либо из компонентов, безусловно, может превалировать над другими, и главным — но не единственным — носителем смысла станет преимущественно мелодия, или гармония (скажем, «именная»), или тембр (лейттебр в опере или симфонии), или какой-то иной компонент звукового оформления. Тем самым допустимы оказываются производные от базисного понятия «гармоническая интонация» (у Ю.А. Кремлёва), «темброинтонация» (у С.М. Слонимского), «ритмоинтонация» и «интонация динамики и артикуляции» (у Ю.Н. Холопова) и др.

Принимая тезис об одноголосии и многоголосии как фактурных решениях интонации, при необходимости вычленения интонации всегда будем ис-

ходить из базового положения: интонация — это наименьший образно-смысловой элемент музыки. Поэтому смысловое единство, достигаемое многоголосием, для нас означает существование одной интонации (как это показательно для воспевающей гармонию человека и могучей природы интонации романса «Горные вершины» Г.В. Свиридова), а дифференциация внутри звукового комплекса разных смыслов — сочетание двух или более интонаций (в песне «Маргарита за прялкой» Шуберта совместились нежная лирика интонации-мелодии и моторная иллюстративность безостановочно кружащейся прялки — интонации-аккомпанемента) (пример 2).

Пример № 2

Ф. Шуберт. «Маргарита за прялкой»

Особенно сложна для идентификации интонации **полифоническая** ткань, для которой, как известно, специфичен ток энергии, непрерывное становление музыкальной мысли, вуалирование одновременных для всех голосов цезур. В полифонии естественно длительное становление без чёткого членения на соответствующие интонациям структурные единицы. Что же в таком случае можно считать звуковым эквивалентом лаконичной смысловой единицы? Найти ответ на этот вопрос помогает типология полифонии, в частности, основные тематические виды полифонии: имитационная, подголосочная и неимитационная (контрастная).

В имитационной и подголосочной полифонии музыкальная интонация проявляет себя опять-таки в виде фрагмента мелодии, соответствующего фразе, мотиву, созвучию, звуку. И здесь она

варьируется, но не только в линейном, горизонтальном становлении, но и в разных, структурно не совпадающих, голосах. В её развёртывании действуют те же законы, которые нам уже знакомы по краткому анализу романса Г. Свиридова. Так, в трёхголосной Фуге *A dur* из Прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича интонационное поле составляют множасьщиеся, перекликающиеся, перекрещивающиеся мотивы и фразы с фанфарными кличками разнообразных оттенков (пример 3).

Пример № 3

Д. Шостакович. Прелюдии и фуги.

Фуга *A dur* ор. 87 № 7

Картина усложняется в том случае, если внутри темы, в совмещении темы с противосложением или в соединении нескольких тем действует не одна, а последование двух и более интонаций или же используется неимитационная (контрастная) полифония. В столь сложной пространственно-временной координации складывается неоднородный **полиинтонационный комплекс**. О нём приходится говорить, имея в виду неразрывное единство безапелляционно-волевого, непреклонно-императивного, нестигаемого баса и трепетных взбудораженных мелодических фраз в Прелюдии *c moll* из Маленьких прелюдий и фуг И.С. Баха (пример 4). Шутливая и лирическая интонации соединились в интонационном поле трёхголосной Фуги *D dur* из Прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича.

В полифонии заметно возрастает смысловая значимость пространственной координации голосов и вместе с нею — полиинтонационного комплекса.

Пример № 4

И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги.

Прелюдия № 3 с *moll*


Отнюдь не фрагментом мелодии, а имитацией или каноном достигается эффект «эхо», комического подражания (единомыслие персонажей как знак семейной идиллии в комическом дуэте Папагены и Папагено из финала «Волшебной флейты» В.А. Моцарта), вычерчивается риторическая фигура «фуга» («бег»), выстраивается модель игры, устанавливается усиливающий лиричность музыки «панмелодизм». Одновременное же соединение контрастных интонаций складывается в новый смысл — нерасторжимое единство различий или даже противоположностей, олицетворяющее диалектически-противоречивую целостность как модель устройства бытия (в двухголосных инвенциях И.С. Баха *C dur, F dur, d moll, B dur*, его же трёхголосных инвенциях *D dur, f moll, h moll*).

Как мы видим, полиинтонационный комплекс порождает смысл даже более важный для произведения, чем в исходных малых интонационных единицах. Тем самым он позиционирует себя как истинная интонация, но — «интонация высшего порядка», поглощающая собою «субинтонации». Не только собственно интонация, но и — на более высоком иерархическом уровне организации — полиинтонационный комплекс — выступает как один из вариантов организации интонационного слоя музыкального содержания. Лаконичная интонация («субинтонация»), включенная в полиинтонационный комплекс («интонацию высшего порядка»), — звенья иерархиче-

ски организованного процесса порождения смыслов, ведущего к формированию музыкального образа, а затем — посредством музыкальной драматургии — к раскрытию темы и кристаллизации идеи музыкального произведения.

Соображения о полифоничности как важном смыслообразующем начале интонации возвращают нас к названному ранее ряду понятий «темброинтонация», «гармоническая интонация», «ритмоинтонация», «интонация динамики и артикуляции». Думается, этот ряд следует продолжить. Исходя из того, сколь важной для интонации может быть внутренняя координация голосов в многоголосии, правомерно к названным видам присоединить «полифоническую интонацию», суть которой состоит в перекличках, совмещениях и других видах пространственно-временной координации голосов.

Высказанные положения относятся к музыке, в которой процесс становления мысли организован и чётко структурирован. Однако следует помнить, что такие качества не универсальны. В музыке далёкого прошлого (монодии) или современности (сонорике) вероятно усиление свободной текучести, расплывчатость структурирования. Естественно, что при данных обстоятельствах образование отчётливых конструктивных эквивалентов интонации затруднено или же вовсе невозможно, да и существование самого «наименьшего образно-смыслового элемента музыки» проблематично.

Итак, нам стало ясно, что интонация структурно оформляется как мотив, фраза, созвучие, звук. В случаях иерархически сложной пространственно-временной организации музыкальной ткани возникает полиинтонационный комплекс или двухъярусная «интонация высшего порядка». «Жизнь» интонации в музыкальном произведении протекает в бесконечных вариационных преобразованиях её звукового облика, неизбежно связанных с тончайшим нюансированием её смысловой сути.



Интонация предстаёт в виде многоголосной ткани или же фрагмента мелодии (в одноголосии и отчасти полифонии). Акцентуация какого-либо выразительного компонента, «озвучивающего» интонацию, даёт право на следующую дифференциацию: «гармоническая интонация», «темброинтонация», «ритмоинтонация», «интонация динамики и артикуляции», «полифоническая интонация».

Семантика музыкальной интонации

Убедиться в важности интонации для музыки побуждает то, что интонация способна решать множество художественных задач. Эта способность музыкальной интонации коренится в том, что она наделена целым рядом свойств: образно-смысловыми (семантикой), жанровыми, стилевыми, эстетическими, драматургическими. Рассмотрим её семантику.

Главная задача, стоящая перед музыкальной интонацией, сформулирована ранее в определении — порождение смыслов, из которых затем лепится музыкальный образ. Размышляя об этом, художественном, аспекте интонации, необходимо разобраться в том, что именно она выражает.

Как может показаться, спектр смысловых возможностей интонации стремится к бесконечности, и разбираться в выразительности интонации придётся, полагаясь исключительно на интуицию. Однако попробуем упорядочить хаотическое нагромождение потенциальных смыслов. Для этого сформируем триаду крупных образных сфер, запечатлеваемых в музыке как виде искусства — человек, мир, музыка. Рассматривая предметности, группирующиеся в каждой из обозначенных сфер, постоянно будем помнить о том, что полноценно они запечатлеваются музыкальным образом и что включенная в музыкальный образ интонация при этом обладает какими-то своими преимуществами и ограничениями.

Человек манифестируется в музыкальной интонации прежде всего через его эмоцию. Музыка постоянно ищет способы убедительного воплощения модусов эмоциональности. В практике XVII–XVIII веков оттачивались средства воссоздания типовых эмоций в оперных ариях гнева, *lamento*, героической и других, разрабатывался «язык» аффектов — эмоциональных аналогий тем или иным темпам, тембрам, тональностям, регистрам, метрам, ритмам.

Весомая лепта романтиков XIX века в пополнение интонационной лексики элементами воплощения тончайших эмоциональных самовыражений человека, такими, например, как *Sehnsucht* (томление духа) — смутное томление по недостижимому идеалу, совершенству, гармонии (романс «Нет, только тот, кто знал» Чайковского), «смешанные чувства» (произведения Шумана, песня «Радость и горе» Листа, романс «И больно, и сладко» Чайковского, любовь-смерть в «Тристане и Изольде» Вагнера и финале «Снегурочки» Римского-Корсакова), бесчисленные эмоциональные оттенки любви.

Конечно, эмоция в интонации не может развернуться во множестве её нюансов и подробностях процесса её развёртывания. Но роль интонации всё же немаловажна: обозначить эмоцию, указать на её главные черты, допуская — на основе вариационного преобразования — её детализацию.

Весьма информативно характеризует человека музыкально-интонационное воспроизведение его речи. Ориентированная на речь интонация также серьёзно эволюционировала. Она прошла такие крупные стадии развития, как кристаллизация музыкально-речевых формул в риторических фигурах *lamento* (стон-плач-вздых-всхлипывание), *abruption* (неожиданный обрыв голосов, по А. Кирхеру), *aposiopesis* (умолчание, пауза во всех голосах) и т. д.; как выработка способов воплощения индивидуально неповторимой речи конкретного челове-

ка — захлёбывающегося от переполняющей его радости глинкинского Фарлафа, без умолку тараторящей прокофьевской Болтуньи, преисполненного ответственности за судьбу народа Кутузова из оперы «Война и мир» того же автора.

Интонации доступно передавать *пластику* человека — его жестикуюляцию, шаг, бег, другие характерные движения. Через воссоздание этих примет человека в музыке появились неумомимые жнецы, пряха и вязальщицы Куперена, монотонно водящий пером по пергаменту летописец Пимен в «Борисе Годунове» Мусоргского, неугомонный Меркуцио и рассудительный патер Лоренцо в «Ромео и Джульетте» Прокофьева. Антологию шага — тяжёлого и лёгкого, «заземлённого» и невесомо-воздушного, «припечатываемого» и подпрыгивающего, чеканного и скользящего, насторожённого, индифферентно-прогулочного и т. д. — являют собою разнообразие марши и танцы.

Музыкальной интонацией воссоздаётся, но своеобразно, *мышление* человека. Разумеется, логически разворачивающийся процесс мышления, проходящий различные фазы (введение тезиса, его утверждение, его доказательство, его испытание-опровержение, подытоживание и т. д.), выходит за пределы компетенции интонации. Однако она в состоянии обозначать понятие — смысловую единицу, которой оперирует мыслящий мозг.

Понятийным смыслом нагружены лейтмотивы в операх, балетах и инструментальных сочинениях (вагнеровские лейтмотивы томления, раскаяния, проклятья, злых сил, запрета, кольца, искупления, ковки меча, золота, рога Зигфрида и т. д., многочисленные лейтмотивы в операх Римского-Корсакова). Сюда же следует отнести монограммы — указывающие на человека буквы его имени или фамилии, соответствующие названиям музыкальных звуков: *BACH* — Баха, *GEEsAD* — Джекьюальдо, *HADDG* — Гайдна, *GADE*

— датского композитора Нильса Гаде, *B — la — f* — мецената М.П. Беляева, *ADSCHBEG* — Арнольда Шёнберга, *AEBE* — Антона Веберна, *ABABEG* — Альбана Берга, *HAES EisEr* — Ханса Эйслера, *DSCH* — Дмитрия Шостаковича, *EDS* — Эдисона Денисова, *B* — Бориса Тищенко, *SHCHED* — Родиона Щедрина. Имена 33-х композиторов, сотворивших историю австро-немецкой музыки, подобным образом зашифровал А. Шнитке в Третьей симфонии.

Интонация научилась обозначать различные *состояния*, в которых пребывает человек. Такая интонация не ограничивается приметами эмоций субъекта. Она воспроизводит и другие особенности его самовыражения — дыхание, жестикуюляцию, речь, пульс. Тем самым открывается возможность показать не только обобщённые покой или беспокойство, грусть или веселье, но и индивидуально-интимные психологические модусы — задумчивость («Размышление» Массне), сон («Спящая княжна» Бородина), похмелье (в I части концерта «Осень» из «Времени года» Вивальди), грёзы, оцепенение, медитацию, протрацию, ужас, ожидание, апатию, вдохновение, подъём энергии, истерию, ностальгию, подавленность, решительность, смятение и т. д.

Помимо названных свойств человека, посредством интонации порой становятся распознаваемы и другие его приметы: возраст портретируемого человека (юношеская чистота и наивность в музыкальных темах Кабалевского), пол (обаятельность женских образов в сонатах Моцарта, впечатляющая мужественность Варяжского гостя из «Садко» Римского-Корсакова), темперамент и тип высшей нервной деятельности (флегматичного Эвзебия, соседствующего с пылким Флорестаном в музыке Шумана), характер (по-лисьи хитрого и «липкого» Бомелия из «Царской невесты» Римского-Корсакова). Отдельные грани личности и их комплекс

обрисовывают вполне отчётливый облик человека.

В интонационной лексике многообразно представлен **Мир**. Он открывается в музыке прежде всего как *природа*, а именно:

– природные стихии «вода» (в её разных объёмах и состояниях — от падающей капли до могущественной силы природы во вступлении «Океан-море синее» к опере «Садко» Римского-Корсакова), «воздух» («северный ветер», «резкие порывы ветра», «разные ветры», «ужасный ветер» во «Временах года» Вивальди), «огонь» (трепетание свечи в песне Марфы «Исходила младёшенька» и сцена самосожжения раскольников из оперы «Хованщина» Мусоргского, «К пламени» и «Тёмное пламя» Скрябина, «Жар-птица» Стравинского);

– природные явления (гроза, гром, молния во «Временах года» Вивальди, в начале оперы «Отелло» Верди, в последней картине «Севильского цирюльника» Россини; буря на море в «Шехеразаде» Римского-Корсакова);

– фауна («Щебетанье», «Мошка», «Испуганная коноплянка», «Жалобные малиновки», «Бабочки» Куперена; «Кукушка» Дакена; «Соловей» Алябьева и «Жаворонок Глинки»; орнитологически достоверные птицы Мессиаана; утка, кошка, птичка, волк в симфонической сказке «Петя и волк» Прокофьева; петухи в «Снегурочке» и «Золотом петушке» Римского-Корсакова, «Хованщине» Мусоргского, комической опере «Граф Нулин» А. Николаева).

Окружающая действительность, в которой человек как таковой практически не виден, в музыке подаётся и как *городская среда*, цивилизация («Будильник» Куперена, симфония № 101 «Часы» Гайдна, «Завод» Мосолова, «Рельсы» Дешевова, «Попутная песня» Глинки, «Пасифик 231» Онеггера). Она расширяется и до *Космоса* (интонации в музыке космической тематики вызывают ассоциации с сигналами азбуки Морзе, вспышками или россыпью звёзд, космическими ви-

брациями, бесконечным безжизненным пространством).

Мир являет себя также как *общество*, вырабатывающее свои ценности, законы своего бытия, свои традиции, о чём оно возвещает даже в столь малой смысловой единице, как интонация. Среди общественно важных знаний и эволюционных достижений находятся следующие:

– религиозные учения (интонация креста, принесения жертвы, восхваления Богородицы; установленные Б. Яворским в музыке И.С. Баха интонации-символы «предопределённости свершения жертвы», «полёта ангелов», «искупления», «жертвенности», «постижения воли Господней», «чаши страдания»);

– философские категории (интонации Судьбы, Рока, Любви в «Риголетто» и «Отелло» Верди, «Кольце нибелунга» Вагнера, «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Кармен» Бизе, «Пиковой даме» и симфониях Чайковского, «Ромео и Джульетте» Прокофьева);

– этические и эстетические ценности (Прекрасное, Возвышенное, Идеальное в красивейших темах Шопена, Листа, Чайковского, «грандиозность» и «утончённость» у Скрябина, Зло у Шостаковича);

– модели жизни общества — типовые (движение как одна из универсалий бытия, игра как *modus vivendi*, неразрывное единство противоположностей как закон мироустройства) и ситуативные (танцевальные формулы).

Наконец, смысловое наполнение интонации может указывать на **Музыку**, акцентируя внимание на её самоценности и «особости» как вида искусства. Именно музыке посвящена большая часть из 153 пьес фортепианного «Микрокосмоса» Белы Бартока, где точно найденная интонация знакомит начинающего музыканта с некоторыми акустическими эффектами (№ 102 «Обертоны»), элементами музыкального языка (№ 9 «Синкопы», № 32 «В дорийском ладе», № 49 Crescendo и *diminuendo*, № 78 «Пятиступенный звукоряд», № 101 «Уменьшённые квинты»,

№ 103 «Минор и мажор», № 126 «Переменный метр»), композиторскими техниками (№ 22 «Имитация и контрапункт», № 114 «Тема и её инверсия»), музыкальными формами (№ 140 «Свободные вариации»), жанрами (№ 116 «Песня», № 117 «Бурре»), стилями (№ 58 «В восточном стиле», № 79 «Дань почтения И.С. Баху», № 80 «Дань почтения Р. Шуману», № 90 «В русском стиле»), музыкальными инструментами (№ 138 «Волынка»), приёмами игры на фортепиано (№ 10 «Чередование рук», № 98 «Подкладывание большого пальца»). Та же идея вдохновила Родиона Щедрина — «перелистывая» его «Тетрадь для юношества», юный музыкант узнаёт о жанрах и стилях музыки (№ 2 «Знаменный распев», № 3 «Играем оперу Россини», № 11 «Русские трезвонь», № 12 «Петровский кант»), техниках композиции (№ 14 «Двенадцать нот»), фольклорных традициях (№ 6 «Величальная», № 8 «Деревенская плакальщица»).

Итак, мы убедились в том, что любая из трёх крупных предметных «сфер компетенции» (А.И. Буров) музыки — Человек, Мир, Музыка — может быть запечатлена интонацией. Разумеется, при этом мы не ожидаем от неё полноты характеристики и временного развёртывания, которые обеспечивает музыкальный образ (скажем, эмоционального перерождения лирического героя, восхода солнца, приближающейся грозы). Однако не станем и умалять её достоинства — лаконизм и смысловую концентрацию, позволяющие ей служить ядром музыкального образа.

Рассмотрев интонацию в свете образных сфер, мы получили отнюдь не формально-схематическую классификацию неких стереотипов, а инструмент её познания, её изучения. Музыкальная интонация намного богаче и многообразнее, нежели допускает систематика, но благодаря последней появляется возможность вскрыть индивидуальные особенности интонации, даже выламывающиеся за пределы простой и чёткой системы. Богатство и многообразие интонации по-

рой оказываются ни чем иным, как пластичным и органичным соединением разных смысловых штрихов внутри одной образной сферы или — разных сфер. Приведём ряд примеров.

В основе гаммообразной темы-характеристики «Джульетты-девочки» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева лежит полисемантическая интонация, запечатлевающая и беззаботное веселье героини, и быстроту и лёгкость её движения (пример 5) — здесь одновременно соединились состояние и пластика человека. В концертном этюде № 1 «Шум леса» Листа семантически «трёхмерная» интонация вбирает в себя эмоционально тёплый и светлый, человеческий мелодизм, гармонирующие с ним шорохи и вибрации природы и предусмотренную жанром пьесы демонстрацию виртуозности (пример 6).

Пример № 5

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
«Джульетта-девочка»

Пример № 6

Ф. Лист. Концертный этюд № 1
«Шум леса»

Долгое любование красочными переживаниями ми бемоль-мажорного трезвучия во вступлении к опере «Золото Рейна» Вагнера задаёт сразу несколько смысловых стратегий развёртывания художественного образа: изображение безжизненного (пока что) пейзажа с мягко перекатывающимися водами Рейна; предварение будущей Музыки своего рода «предмузыкой» — прелюдийной игрой обертонов некоего кристаллизующегося виртуального Тона; наконец погружение в онтологическое Бытие, которое лишь впоследствии, с появлением рельефного тематизма, заполнится «живущими» здесь действующими лицами (пример 7).

Пример № 7

Р. Вагнер. «Золото Рейна», Вступление



Как выяснилось, интонация способна одновременно объединять разные смысловые импульсы. Однако, соответствуя природе музыки как преимущественно временного вида искусства, она податлива и к последовательной смысловой модификации. Типовая драматургическая коллизия — постепенное «затемнение», драматизация, повышение градуса напряжённости изначально светлой семантики. Именно это происходит с только что охарактеризованной интонацией этюда «Шум леса» Листа в середине пьесы, с неприятзательной плясовой темой в середине «Баркаролы» из «Времени года» Чайковского. Смелые «пересечения границы семантического поля» (Ю.М. Лотман) совершает хрупкая возвышенно-просветлённая песня, открывающая пьесу «Весной» ор. 43 № 6 из «Лирических пьес» Грига (пример 8):

эволюционируя через драматизацию (пример 9) и экстатические возгласы (пример 10), фактурно уплотнённая и снабжённая взволнованными фигурациями, она в репризном разделе оборачивается выплеском вдохновенной эмоции и одновременно — иллюстративной деталью пейзажа, вызывая ассоциации с журчанием весенних ручьёв (пример 11).

Пример № 8

Э. Григ. «Весной» ор. 43 № 6, начало



Пример № 9

Э. Григ. «Весной», середина



Пример № 10

Э. Григ. «Весной», середина



Пример № 11

Э. Григ. «Весной», реприза



Предыдущие рассуждения и беглый анализ музыки естественно привели к логичному заключению: музыкальная

интонация обладает *полисемантичностью*. Это — качество, означающее и единение множества тончайших смысловых штрихов в целостном семантическом комплексе, и смысловую вариантность, и неоднозначность. Смысловая мобильность интонации в большой степени обусловлена включённостью наименьшего элемента художественного содержания в контекст, его зависимостью от окружения и стратегии продвижения музыкального образа.

Рассматривая вопрос о семантической ёмкости интонаций, следует учитывать их неравнозначность. Рядом с выразительными, запоминающимися звуковыми комплексами встречаются и такие, которые воспринимаются как «общие места». Подойдя к неоднородному миру интонаций как ограниченному двумя полюсами, — смыслового максимума и смыслового минимума, — мы получим два диаметрально противоположных типа интонаций: символ и «общие формы движения» (Ю.Н. Тюлин; по Е.А. Ручьевской — «общие формы звучания»).

Символ — смысловой сгусток, концентрат. Ему присущи обобщённость, ясность и чёткость звукового оформления, ограниченность от окружающей интонационной среды. Это — интонация, смысл которой получил оптимальную эмпирически найденную звуковую форму. Прочная закреплённость смысла и его связанность со своей звуковой структурой, то есть отсутствие подвижности, вариативности, «произвольности», отличает монограммы, мотив креста, мотив судьбы и другие обозначающие понятие интонации, легко становящиеся символами.

Противоположность символа — звуковой материал, называемый в музыковедении *общими формами движения* (гаммы, пассажи, повторы аккордов, фигурации, многочисленные секвенции и т. д.). В отличие от символа, общие формы движения, лишённые звуковысотной, ритмической, фактурной индивидуализированности, не концентрируют, а — распыляют, рассеивают смысл.

В диапазоне, ограниченном символами и общими формами движения, расположен громадный массив интонаций, обладающих той или иной смысловой концентрацией. Одной из них оказывается «*мигрирующая интонационная формула*» (Л.Н. Шаймухаметова) — «такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» [24, с. 15].

Мигрирующая интонационная формула стереотипна. Подобно клише или идиоме, она блуждает по жанрам и стилям. В зависимости от истоков интонации, Шаймухаметовой выделяются следующие группы формул: звуковые сигналы (роговые сигналы, фанфары, в русской музыке — колокольные звоны), речевые интонации (утверждение, вопрос, восклицание), пластические (танцевальные фигуры типа реверанса, шага, поклона), музыкально-инструментальные («знак свирели» в пасторально-идиллических образах, «знак бурдона», вызывающий представление о волынке и шарманке), бытовые («романсовая секста», «лирическая терция», «стонущая секунда»), музыкально-риторические фигуры. Свободно передвигаясь в пространстве музыки, мигрирующая интонационная формула сохраняет относительно устойчивое смысловое поле. Это отличает её от множества других интонаций с индивидуальными и податливыми к трансформации смыслами.

Подытожим сказанное об образно-смысловой стороне интонации.

Она приспособлена для отображения всех предметностей, доступных музыке: Человек (эмоции, речь, пластика, мышление, состояния, реже возраст, пол, темперамент, характер), Мир (природа, городская цивилизация космическое пространство, общество), Музыка как вид искусства (акустические особенности звучаний, элементы музыкального языка, композиторские техники, музыкальные формы, жанры, стили, музыкальные

инструменты, тонкости исполнительского искусства, фольклорные традиции). Воссоздаваемые интонацией предметности «моделируются» как таковые или же в различных совмещениях. То, что выражает музыкальная интонация, — ещё не полноценное самодостаточное художественное высказывание, а скорее эскиз, обозначение, смысловое ядро крупного компонента музыкального содержания — музыкального образа.

Смысл в музыкальной интонации подвержен варьированию. Те или иные смысловые наклонения адаптируют её к процессу развертывания музыкального образа.

Степень смысловой нагруженности в интонациях меняется в диапазо-

не между символом как компактным смысловым концентратом — и «общими формами движения» как семантически нивелированным звуковым комплексом. На шкале, простирающейся от одной крайности до другой, выделяется «мигрирующая интонационная формула» — смыслово ёмкая интонация-стереотип, выполняющая ответственную культурологическую роль «связи времён» и помогающая слушателю обрести «точку опоры» при восприятии музыкального произведения.



ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Друскин Я.С. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. СПб.: Композитор, 2005. 136 с.
4. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — I половины XVIII веков. М.: Музыка, 1983. 77 с.
5. Интонация // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л.О. Акопяна. Изд. 2-е. М.: Практика, 2007. С. 355.
6. Интонация // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. М.: Си ЭТС, 2004. С. 355.
7. Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. М.: Музыка, 1965. 354 с.
8. Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 1. С. 6–12.
9. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация : Лекция. Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
10. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : Уч. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
11. Казанцева Л.П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 4. С. 6–12.
12. Медушевский В.В. Интонационная теория в исторической перспективе // Сов. музыка. 1985. № 7. С. 66–70.
13. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки : Исследование. М.: Композитор, 1993. 265 с.
14. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. 1980. № 9. С. 25–34.
15. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
16. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2011. 53 с.
17. Протопопов В.В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М.: Музгиз, 1962. 294 с.
18. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки : Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.



19. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 550–557.
20. Фраёнов В.П. Полифония // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 432–433.
21. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
22. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
23. Холопова В.Н. Феномен музыки. М. — Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
24. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : Исследование. М., Гос. ин-т искусствознания, 1999. 318 с.
25. Яворский Б.Л. Конструкция мелодического процесса // С.Н. Беляева-Экземплярская и Б.Л. Яворский. Структура мелодии / Труды Госакадемии худож. наук. М.: ГАХН, 1929. Вып. 3. С. 7–36.
26. Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. М. Тип. Г. Аралова, 1908. 40 с.
27. Intonation // Apel, Willi ed. Harvard Dictionary of Music, 2 ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 421.
28. Intonation // Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce; Rutherford-Johnson, Tim ed. The Oxford Dictionary of Music. 6 ed. L.: Oxford university Press, 2013, p. 420.
29. Intonation // Sadie, Stanley ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. 2 ed. L.: Grove, 2001. Vol. 12, pp. 502–505.
30. Kazantseva L. Concept of Intonation in Polyphonic Music // The 8th International Symposium on Traditional Polyphony: Proceeding. Tbilisi, 2016, pp. 300–306.
31. Kazantseva L. Melody and Intonation // 15-th International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody”. Vilnius: Lithuanian composers’ union; Lithuanian academy of music and theatre, 2015, pp. 36–41.

Об авторе:

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки,
Астраханская государственная консерватория
(414000, г. Астрахань, Россия)
ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Druskin Ya.S. *O ritoricheskikh priemakh v muzyke I.S. Bakha* [On the Rhetorical Means in the Music of J.S. Bach]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 136 p.
4. Zakharova O.I. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — I poloviny XVIII vekov* [Rhetorics and Western European Music of the 17th and the First Half of the 18th Centuries]. Moscow: Muzyka, 1983. 77 p.
5. Intonatsiya [Intonation]. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [Grove's Musical Dictionary]. Translated from the English by L.O. Hakobyan. 2nd Edition. Moscow: Praktika, 2007, p. 355.
6. Intonatsiya [Intonation]. *Riman G. Muzykal'nyy slovar'* [Riemann H. Musical Dictionary]. Translation from the 5th German edition by B. Jurgenson. Moscow: Si ETS, 2004, p. 355.
7. *Intonatsiya i muzykal'nyy obraz: Stat'i i issledovaniya muzykovedov Sovetskogo Soyuza i drugikh sotsialisticheskikh stran* [Intonation and the Musical Image: Articles and Research Works of Musicologists of the Soviet Union and Other Socialist Countries]. Moscow: Muzyka, 1965. 354 p.



8. Kazantseva L.P. Melodiya i intonatsiya [Melody and Intonation]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012.
9. Kazantseva L.P. *Muzykal'naya intonatsiya: Lektsiya* [Musical Intonation: Lecture]. Astrakhan: Volga, 1999. 40 p.
10. Kazantseva L.P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya : Uch. posobie* [Fundamentals of the Theory of Musical Content: a Textbook]. Astrakhan: Volga, 2009. 368 p.
11. Kazantseva L.P. Ponyatie intonatsii v polifonicheskoy muzyke [The Concept of Intonation in Polyphonic Music]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012.
12. Medushevskiy V.V. Intonatsionnaya teoriya v istoricheskoy perspektive [The Intonation Theory in a Historical Perspective]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985. No. 7, pp. 66–70.
13. Medushevskiy V.V. *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovanie* [The Intonational Form of Music: Research]. Moscow: Kompozitor, 1993. 265 p.
14. Medushevskiy V.V. Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy [The Human Being in the Mirror of Intonational Form]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980. No. 9, pp. 25–34.
15. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
16. Nosina V.B. *Simvolika muzyki I.S. Bakha* [The Symbolism of the Music of J.S. Bach]. Moscow: Klassika-XXI, 2011. 53 p.
17. Protopopov V.V. *Istoriya polifonii v ee vazhneyshikh yavleniyakh. Russkaya klassicheskaya i sovetskaya muzyka* [The History of Polyphony in its Most Significant Phenomena. Russian Classical and Soviet Music]. Moscow: Muzgiz, 1962. 294 p.
18. Smirnov M.A. *Emotsional'nyy mir muzyki : Issledovanie* [The Emotional World of Music: a Research Work]. Moscow: Muzyka, 1990. 320 p.
19. Sokhor A.N. Intonatsiya [Intonation]. *Muzykal'naya entsiklopediya : V 6 t.* [Musical Encyclopedia: In 6 volumes]. Moscow: Sovetskaya entsyclopediya, 1974. Volume 2, column 550–557.
20. Fraenov V.P. Polifoniya [Frayonov V.P. Counterpoint]. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsyclopediya, 1991, pp. 432–433.
21. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art]. St. Petersburg: Lan, 2000. 320 p.
22. Kholopova V.N. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music Theory: Melody, Rhythm, Texture, Thematicism]. St. Petersburg: Lan, 2002. 368 p.
23. Kholopova V.N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow — Berlin: Direct-Media, 2014. 384 p.
24. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy: Issledovanie* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of Musical Themes: a Research Work]. Gos. Institut iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies]. Moscow, 1999. 318 p.
25. Yavorskiy B.L. Konstruktsiya melodicheskogo protsessa [The Construction of the Melodic Process]. S.N. Belyaeva-Ekzempliyarskaya i B.L. Yavorskiy. *Struktura melodii* [The Structure of Melody]. *Trudy Gosakademii khudozh. nauk* [Works of the State Academy of Arts]. Moscow: GAKhN [State Academy of Arts], 1929. Vyp. 3 [Issue 3], pp. 7–36.
26. Yavorskiy B.L. *Stroenie muzykal'noy rechi. Materialy i zametki* [The Structure of Musical Speech. Materials and Notes]. Moscow: Tipografiya G. Aralova, 1908. 40 p.
27. Intonation. Apel, Willi ed. *Harvard Dictionary of Music, 2 ed.* Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 421.
28. Intonation. Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce; Rutherford-Johnson, Tim ed. *The Oxford Dictionary of Music. 6th Edition*. L.: Oxford University Press, 2013, p. 420.
29. Intonation. Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. 2 ed.* L.: Grove, 2001. Vol. 12, pp. 502–505.
30. Kazantseva L. Concept of intonation in polyphonic music. *The 8th International Symposium on Traditional Polyphony: Proceeding*. Tbilisi, 2016, pp. 300–306.
31. Kazantseva L. Melody and Intonation. *The 15th International Music Theory Conference "Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody"*. Vilnius: Lithuanian composers' union; Lithuanian academy of music and theatre, 2015, pp. 36–41.



About the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
Professor of the Department of Theory and History of Music,
Astrakhan State Conservatory
(414000, Astrakhan, Russia)
ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.084-102

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

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

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Международный 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

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

Постскриптум. Ещё несколько композиторских имён

В предыдущих лекциях, составивших цикл «Классики отечественной музыки XX века», было рассмотрено творчество С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Г. Свиридова, Р. Щедрина и А. Шнитке. Дополним эту панораму двумя заключительными лекциями: первая призвана расширить круг композиторских имён, вторая будет посвящена обзору музыки XX столетия с выходом в общемировое пространство.

Как известно, со времён Петра Великого, возводившего Санкт-Петербург, в России сосуществовали две столицы, каждая из которых имела своё лицо и свой стиль, в том числе в музыкальном творчестве. К концу XIX века сложились две композиторские школы: петербургская, ядром которой была «Могучая кучка», и московская во главе с П.И. Чайковским. В XX столетии эти школы продолжили плодотворное взаимодействие. Из имён, представленных в основных разделах,

Post Scriptum. A Few More Composers' Names

In the previous lectures, which made up the cycle “Classics of Russian Music of the 20th Century”, the works of Sergei Rachmaninov, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitry Shostakovich, Aram Khachaturian, Georgy Sviridov, Rodion Shchedrin and Alfred Schnittke were examined. Let us supplement this panorama with two final lectures: the first is intended to extend the range of composers' names, the second will be devoted to an overview of 20th century music with an outlet into the universal space.

As it is well-known, since the time of Peter the Great, who established St. Petersburg, two capitals coexisted in Russia, each of which possessed its own face and style, among other things, in the creation of music. By the end of the 19th century, two compositional schools had developed: the St. Petersburg school, the core of which was the “Mighty Handful”, and the Moscow school, headed by Piotr Tchaikovsky. During the 20th century, these schools continued their

© Демченко А.И., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Alexander I. Demchenko, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

в Петербурге-Петрограде-Ленинграде начинали свою деятельность Стравинский, Прокофьев, Мясковский, Шостакович, Свиридов, ставшие позднее москвичами (кроме Стравинского, который с начала 1910-х годов жил за рубежом).

Во второй половине XX века лидерами музыкального процесса в России стали московские композиторы Щедрин и Шнитке, рядом с которыми можно назвать множество других имён, в том числе Э. Денисова, С. Губайдулину, В. Мартынова. Существенный вклад в сокровищницу отечественной музыки продолжали вносить и представители ленинградской школы. Свидетельством этому станут приводимые ниже краткие очерки творчества Сергея Слонимского и Валерия Гаврилина.

Помимо двух столиц, на поприще музыкального искусства неустанно работают композиторы из целого ряда других, прежде всего консерваторских городов России, что ощутимо раздвигает масштаб панорамы музыкального искусства нашей страны — в качестве характерного примера приводится творческое наследие Елены Гохман.

Ключевые слова:

композиторские школы России XX века, ленинградская композиторская школа, современные композиторы регионов России.

fruitful interaction. Among the names presented in the main sections of my lectures, Stravinsky, Prokofiev, Myaskovsky, Shostakovich, Sviridov began their activities in St. Petersburg-Petrograd-Leningrad, and later they became Muscovites (except for Stravinsky, who lived abroad from the early 1910s).

In the second half of the 20th century, the leaders of the musical process in Russia were the Moscow composers Rodion Shchedrin and Alfred Schnittke, along with whom many other names can be mentioned, including Edison Denisov, Sofia Gubaidulina and Vladimir Martynov. Representatives of the Leningrad school continued to make a significant contribution to the treasury of Russian music. The following short overviews of the works of Sergei Slonimsky and Valery Gavrilin will testify to this.

In addition to the two capitals, composers from a number of other cities in Russia, primarily, those with conservatories, have worked tirelessly in the field of the art of music, which has significantly expanded the scale of the panorama of the musical art in our country — the creative heritage of Elena Gokhman is cited as a characteristic example.

Keywords:

compositional schools of Russia in the 20th century, the Leningrad compositional school, contemporary composers of the regions of Russia.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Постскрипtum. Ещё несколько композиторских имён // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 84–102. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.084-102.

Сергей Михайлович Слонимский (1932–2020) отличался чрезвычайно разносторонним кругом интересов. Помимо композиторского творчества, он был известен также как автор музыкаловедческих трудов (главный из них — книга «Симфонии Прокофьева»), пианист (выступал в основном с исполнением собственных сочинений), педагог (профессор Ленинградской/Петербургской консерватории по классу компо-

зиции) и много сил отдавал собиранию фольклора, публицистике, музыкально-общественной деятельности.

Он принадлежал тому поколению, которое активно выдвинулось в 1960-е годы, и потому его представителей нередко называют «шестидесятниками». В различных регионах многонационального сообщества тех лет особенно громко заявили о себе Андрей Эшпай, Эдисон Денисов, Авет Тертерян, Вельо Тормис,

София Губайдулина, Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Елена Гохман, Гия Канчели, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин (имена приведены по хронологии рождения). Это поколение с самого начала оказалось очень инициативным в разработке новых идейно-тематических пластов, в обновлении музыкальной драматургии, композиционных форм и жанров, в развитии интонационного словаря и других средств художественной выразительности.

Опираясь на достижения русской и советской музыкальной классики, молодые композиторы вместе с тем активно расширяли круг своих музыкальных представлений. Они осваивали стилистику «русских» произведений И. Стравинского, бартоковские принципы претворения фольклора, черты «новой простоты» К. Орфа, технологию нововенской школы и более поздних систем мировой музыки.

В центре этой плеяды находились Слонимский, Щедрин и Шнитке, составившие её творческое ядро. Остановимся на первой из названных фигур и на конкретных примерах очертим амплитуду типичных исканий «шестидесятников» на исходной фазе их эволюции, то есть в 1960–1970-е годы.

Чувство особой окрылённости Слонимский испытал, приступив к разработке «нового русского стиля», когда вслед за вокальным циклом «Песни вольницы» (1959, оркестровая редакция — 1961) последовали Соната для скрипки *solo* (1960), Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» (1964), опера «Виринея» (1967). Здесь им был выдвинут комплекс ярких и оригинальных художественных идей, связанных прежде всего с раскрытием неизведанных ранее граней национального характера.

Одновременно у композитора пробуждается пылкий интерес к новейшим звуковым техникам: в вокальных композициях «Польские строфы» (1963), «Прощание с другом» (1966), «Монологи» (1967), в инструментальных ансамблях

«Диалоги» (1964, для квинтета духовых), «Антифоны» (1968, для струнного квартета), в Концерте-буфф (1964, для камерного оркестра).

В последующие годы более поздняя по «времени рождения» и преимущественно экспериментальная линия нашла продолжение в камерной опере «Мастер и Маргарита» (1973), в новых сериях инструментальных опусов типа «Колористической фантазии» (1972, для фортепиано) или *Solo espressivo* (1975, для гобоя).

Тем не менее для 1970-х стало характерным явное предпочтение, отдаваемое более традиционным формам выражения: таковы вокальные сборники «Десять стихотворений А. Ахматовой» и «Четыре стихотворения О. Мандельштама» (оба 1974), сочинения для хора *a cappella* «Четыре русские песни» (1974) и «Тихий Дон» (1977), «Симфонический мотет» (1976) и Вторая симфония (1977).

В числе факторов, обогащавших стиль, выступали и инонациональные источники — например, условно-античный в балете «Икар» (1971), старофранцузский в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» (1975), шотландский в опере «Мария Стюарт» (1978).

Отметим также роль свежо трактованной детской тематики (вокально-инструментальный цикл «Весёлые песни», 1971) и активно используемых эстрадно-джазовых элементов (Концерт для бит-группы и симфонического оркестра, 1973).

Очертив общий контур эволюции, определим некоторые постоянные величины, характерные для творчества Слонимского 1960–1970-х годов.

Для современного композитора феномен национального, как известно, осознаётся и реализуется во взаимодействии двух традиций — фольклорной и отечественной профессиональной.

Связи искусства Сергея Слонимского с классикой прослеживаются без труда. Они идут почти исключительно по линии петербургской школы, представленной именами Мусоргского, Римского-Корсако-

ва, отчасти Глазунова. Близки композитору и истоки более позднего происхождения, в частности некоторые пласты творчества Стравинского и Прокофьева.

Слонимскому в высшей степени присуще осознанное стремление быть национальным художником. Тщательное изучение фольклорных сборников, а главное — многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом и, что особенно важно, современном звучании — всё это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры.

Обращаясь в своём творчестве к народному материалу, Слонимский тяготел, с одной стороны, к архаическим пластам фольклора (например, календарные песни), с другой — к новым его формам (например, частушка и слободская лирика). Традиционные песенные жанры активно переосмысливались композитором, приобретая в его произведениях иной облик. В большей степени это касается протяжной песни, в меньшей — плясовой и молодецкой.

Нередко опираясь в своих сочинениях на народные тексты, композитор почти исключал прямое цитирование фольклорных мелодий и практиковал, как правило, использование лишь отдельных народно-песенных оборотов и приёмов. Кроме того, он вводит в профессиональный обиход приёмы народного интонирования: вокальные *glissandi* вверх и вниз, ритмоинтонационные импровизации исполнителя, интонирование с применением нетемперированных и ультрахроматических систем и многое другое.

На этой основе разворачивается авторски самостоятельное творчество по законам фольклора. Если взять «женские» номера «Песен вольницы», этого первого истинно оригинального произведения Слонимского, то ни на мгновение не возникает сомнения в том, что запечатлены здесь народные прообразы. Но при этом — никакого намёка на прямолинейный перенос элементов кре-

стьянского обихода. И какой утончённо-изысканной, напряжённой предстала здесь лирическая экспрессия!

Итак, наиболее ценные и яркие особенности стиля Слонимского были связаны с творческим развитием фольклорно-классической основы. Важнейшее качество его музыкального языка — гибкость, изменчивость интонирования — ведёт своё происхождение от вариантной, импровизационной народно-певческой манеры. Метроритмическая организация тяготеет к тактам свободного строения, ко всякого рода иррегулярным и много-составным комбинациям.

При «сцеплении» попевочного материала, помимо интенсивного варьирования ладовых наклонений, постоянно происходит непринуждённая смена тонических устоев — в этом скольжении опорного тона и состоит широко используемый Слонимским принцип модальности. Ладогармоническая палитра отличается непрерывной вибрацией мажоро-минорной светотени (практически на любой из ступеней звукоряда) и выразительным колорированием трезвучной основы.

Главное же состоит в следующем. Композитор рассматривал русскую музыкальную речь как систему универсальную, поскольку в ней скрещиваются, по его выражению, Север и Юг, Восток и Запад: недаром он любил повторять блоковское «*Нам внятно всё...*». Таковы некоторые страницы древневосточной лирики (камерная кантата «Песнь песней», 1975) и греческой мифологии (балет «Икар») или опыты реконструкции различных моделей западноевропейского музыкально-поэтического творчества («Песни трубадуров», опера «Мария Стюарт»).

В своей доминирующей части искусство Сергея Слонимского всегда оставалось искусством активного жизнеутверждения. Это вовсе не означает, что композитор не задавался трудными вопросами, избегал «болевых точек» человеческого бытия — достаточно напомнить вокальную сцену «Прощание



с другом» или блоковские романсы-исповеди (1981). Более того, его основные концепции подчёркнуто проблемны, насыщены драматическими коллизиями. Но присмотримся к типичным исходам этих коллизий.

Социально-историческая ситуация начала века, раскрываемая в кантате «Голос из хора», трагична. Узел противоречий стягивается к предпоследней части и, кажется, невозможно противостоять яростному натиску цинизма, неверия, варварства. Однако завершающее слово остаётся за верой в свет и разум — в тихих, умиротворяющих звучаниях Эпилога многократно напоминается истина «*Мир прекрасен*».

Наиболее содержательные партитуры 1970-х годов — такие как «Драматическая песнь» (1973), «Симфонический мотет» и Вторая симфония — наполнены сумрачными медитациями, отнюдь не однозначными исканиями, вспышками напряжённого противоборства. Но всякий раз, как нечто абсолютно необходимое, возвышаются над ними обширные коды. Не скупясь на звуковое время и выразительные ресурсы, автор с чрезвычайной настойчивостью утверждает в русских интонациях мощных величальных *tutti* желанную ясность и твёрдость духа.

В опере «Виринея» соединены оба варианта заключений — «тихий» и «громкий». Развязка социального конфликта происходит в шестой картине; венчающий её антракт — это героико-революционный апофеоз. А следующее за ним завершение личной драмы (гибель Виринеи) осмысливается как просветлённый катарсис.

Показательно завершение «Марии Стюарт»: подлинным финалом становится не эпизод эшафота, а развёрнутая сцена Грустного скальда с хором, где примечательны строки: «*Пуускай проходят короли, // Но вечен дух моей земли...*» Медлительно-величавое движение в мажорном ладу с пентатонной основой воспринимается как эпический гимн неумиряющей жизни — именно он

и закрепляется как итог музыкального повествования («*Выходят люди на поля. // Живёт шотландская земля!*»).

Особый аспект позитивного мироощущения раскрыт в той сфере творчества Сергея Слонимского, которую можно назвать дионисийской (воспользуемся заголовком «Дионисийского танца», одного из наиболее впечатляющих номеров «Икара»). В её разработке выявляются самые яркие и терпкие краски музыкального языка композитора, живость и остроумие его фантазии, особая сочность жанрового колорита, подлинно театральная броскость.

Амплитуда образов данной сферы очень широка: причудливо-звончатый сказочный мир (в первых трёх из «Хореографических миниатюр», 1963), картины массовых празднеств (в целой серии опусов, начиная с «Карнавальная увертюры»), зарисовки современного городского досуга (Концерт для бит-группы с оркестром), юмористические сценки (в числе лучших образцов — «Проходящая красotka» из упомянутых «Хореографических миниатюр»).

Примыкает к данной образной сфере линия, связанная с претворением жанра частушки (бойко-размашистые ритмы чётных номеров «Шести романсов на стихи А. Ахматовой», 1969) и скоморошьего начала (Пастораль и токката для органа, 1961, а также инструментальные ритуранели в «Песнях трубадуров»).

Радостью, смехом звенят сочинения, адресованные детской аудитории. Для них композитор непременно подыскивает занимательную интригу: скажем, из фортепианных пьес 1969 года — «Мультфильм с приключениями», «Марш Бармаля», из пьес 1978-го — «Чарли Чаплин насвистывает», «Колыбельная для кошки».

Это жизнелюбие не имеет ничего общего с расслабленностью души, оно наполнено пружинящей силой, побуждает к действию. Характерно, к примеру, образное развитие многих номеров «Икара»: от гедонистической изысканности

и прихотливой дансантиности — к постепенному усилению энергии мужественного преодоления, наступательного динамизма, суровой решимости (в первой картине — «Лесная сцена», «Игры девушек»). И даже самые лирические эпизоды балета чужды размягченности, в них всё время прорывается волевая активность (см. в той же картине сцены «Сон Икара», «Дуэт Икара и Девушки», «Мечта Икара»).

Анализируя особенности творческого метода Сергея Слонимского, приходишь к мысли, что суть его может быть определена как стиль обострённых контрастов. Сразу же следует оговорить, что аналогичная формулировка приложима и к музыке ряда других композиторов его поколения, в первую очередь Родиона Щедрина. Следовательно, в этом было нечто общее и важное для художественного процесса тех десятилетий.

В каких же конкретно индивидуальных формах претворяется данный принцип Слонимским? Обратимся к одному из самых характерных для него контрастов, смысл которого условно можно выразить через сопоставление *демократизм — экспериментальность*. В данном случае эти понятия связываются с выбором тематики творчества и средств выразительности — выбором, который при прочих равных условиях ведёт либо к расширению, либо к сужению аудитории, способной к адекватному пониманию авторского замысла.

Демократическая направленность большинства лучших произведений композитора несомненна и базируется на отмеченном выше фольклорно-классическом фундаменте. Он умеет наделять свои темы подлинной общительностью. Пути обретения этого важнейшего свойства различны.

Забота о восприятии широкой слушательской аудитории ясно ощутима прежде всего в повышенном внимании к горизонтали, к рельефному, пластичному, выразительному мелосу. Может быть, особенно показателен в этом отно-

шении щедрый, разнообразный, свободно льющийся тематизм опер «Виринея» и «Мария Стюарт».

Один из секретов доходчивости заключается также в преобладающе речевой природе мелоса. Разумеется, интонации говора одушевляются музыкально, насыщаются кантиленностью, включаются в песенное по типу высказывание (причём не последнюю роль играет приём активного распева слогов). Это качество чаще всего предстаёт в непрямолинейных, опосредованных формах, пронизываемая и многие инструментальные сочинения (начало было положено в Альтовой сюите, 1959). И вовсе не случайно, что в балет «Икар» автор ввёл принципиально важную партию вокализирующего хора.

Поиск интонационной общительности мог быть связан и со стремлением опереться на богатейший опыт эмоционального высказывания, накопленный классикой XIX века. В вещах, подобных фортепианному «Интермеццо памяти Брамса» (1980), заметна ностальгия по открыто экспрессивному лиризму. Композитор был убеждён, что 1980-е годы станут временем расцвета романтических тенденций и, действительно, в нашей музыке тогда возникло целое направление, получившее название *неоромантизм*.

Внимательно вслушивался он и в народные жанры современной формации. Так, в 1975 году появились сразу две концертные пьесы, в которых использованы не только цветисто-пёстрая гамма попевок деревенско-слободской частушечности, но и соответствующий инструментарий: балалайка, ложки — в «Праздничной музыке» в качестве солирующих на фоне симфонического оркестра, в «Песнохорке» в составе инструментального ансамбля, сопровождающего голос (песнохоркой в Новгородской и Псковской областях называют женщину, которая поёт частушки).

И, наконец, Слонимский оказался весьма восприимчив к новым явлениям в музыкально-бытовой культуре. Начав с сатирического пародирования мещан-

ских мотивов в Первой симфонии, он в 1970-е годы противопоставил им своё серьёзное увлечение возможностями эстрадно-джазового музицирования, создав, помимо упоминавшегося Концерта для бит-группы с оркестром, «Экзотическую сюиту» для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1976) и введя подобный материал в среднюю часть Второй симфонии.

Качественно новым явлением для стиля Слонимского предстал тематизм оперы «Мария Стюарт», где сквозь вуаль ренессансной мадригальности и шотландского колорита отчётливо проступает тонко претворённая городская песенно-романсная интонация отечественного происхождения.

Наряду с подобным материалом ярко демократической направленности активно развивалась в творчестве композитора и линия подчёркнуто экспериментального характера. С начала 1960-х годов он стал широко вводить в свою музыку всякого рода кластерные комплексы, элементы алеаторики, пуантилизма, сонорную технику. Ныне всё это привычно для слушательской аудитории, однако до сих пор отдельные его опусы подобного плана могут привести в замешательство своей лабораторной направленностью либо тотальным проведением какого-либо одного технологического принципа.

Такова, к примеру, «Колористическая фантазия», представляющая в авторской записи как большой график, состоящий из множества условных обозначений. Или отметим туттийный раздел «Драматической песни» (цифра 30), где каждому оркестранту предлагается автономная партия с индивидуализированным рисунком — в результате партитура насчитывает 80 линий.

Тяготение к новациям объяснимо некоторыми свойствами натуры музыканта. Одно из них — склонность к игровой стихии, что отчётливо проявляется в детской музыке, но ощутимо и в ткани масштабных партитур. Например, в опе-

ре «Мастер и Маргарита» исполнители на фаготе и флейте *piccolo* участвуют в сценическом действии, одетые в костюмы Коровьева и Кота Бегемота. Элементы хеппенинга занимают воображение композитора, и он нередко «провоцирует» артистов на импровизацию, создавая канву для музыкально-исполнительского представления.

Существует, однако, и более общая, глубинная причина, предопределяющая активный авторский поиск — необходимость адекватного моделирования сложных, напряжённых процессов современной действительности.

Взять, к примеру, сферу, которую принято определять как интеллектуально-психологическую. Для её воспроизведения Слонимский использовал арсенал специфических средств, среди которых наиболее примечательны свободный метроритм и микрохроматика. Применение четвертитоновой шкалы с характерной для неё «переливчатостью» интонирования позволяло добиться особой тонкости и дифференцированности в запечатлении эмоциональных нюансов.

В графической записи мобильного ритмического движения композитор применял тщательно разработанную им систему обозначений, реализация которой требует от каждого исполнителя слышания всей партитуры, в результате чего возникает иллюзия полной свободы мелодического развёртывания. Разумеется, рассчитывать в данном случае приходилось только на безусловно инициативных музыкантов, что резко ограничивало распространение подобных сочинений. Тем не менее Слонимский настойчиво продолжал создавать камерные опусы именно в этой манере; один из них — «*Musica lyrica*» для флейты, скрипки и клавесина (1981).

Многие новшества затем получали права гражданства в сочинениях вовсе не экспериментальных:

– такова, скажем, каденция солиста в «Тихой музыке» для флейты и симфони-

ческого оркестра (1981), выполненная на основе свободной ритмической записи;

– таков в «Симфоническом мотете» стереоэффект трёх групп низких медных, расположенных в кулисах и у задней стены;

– таково в монологе Марии из оперы «Мария Стюарт» сведение звуковой ткани всего к двум одноголосным линиям — сопрано и флейты (в цикле «Польские строфы» аналогичная комбинация казалась довольно экстравагантной).

Столь же успешным оказался художественный поиск композитора и в последующие десятилетия. Это доказывают получившие широкий резонанс Третья симфония (1982) и лучшие из последующих тридцати с лишним симфоний, созданная им большая оперная классика («Гамлет» 1991, «Видения Иоанна Грозного» 1995, «Король Лир» 2001, «Антигона» 2004) и вокально-симфонические монументы типа Реквиема (2004).

Возвращаясь к творчеству Сергея Слонимского времён «шестидесятничества», можно утверждать, что сила его музыки состояла в прочной опоре на жизненную почву. Он был в числе первопроходцев плодотворного движения, связанного с новым подходом к фольклорным и классическим традициям, и стал одним из самых влиятельных представителей «новой фольклорной волны». Он создал обширную галерею образов, подкупающих яркостью и правдивостью национального характера.

Его внимание было обращено к разработке больших идей гражданского звучания, и симптоматично, что одно из центральных его сочинений — опера «Виринея» — достойно продолжило линию столь важной для русского театра народной музыкальной драмы. Высоким гуманизмом отмечено его композиторское кредо — утверждение красоты и поэзии бытия.

Согласимся, что отечественное искусство 1960–1970-х годов невозможно представить без лучших произведений Сергея Слонимского, и он по праву при-

надлежит к кругу художников, определяющих облик музыкальной культуры наших дней.

Валерий Александрович Гаврилин (1939–1999) — автор симфонических и хоровых произведений, песен, камерной музыки, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам. В числе основных его произведений — балеты «Дом у дороги» (1984), «Анюта» (1986), «Женитьба Бальзаминова» (1989), вокально-симфонические композиции «Скоморохи» (1967), «Военные письма» (1972), «Земля» (1974) и хоровая симфония-действие «Перезвоны» (1982), вокальные циклы «Немецкая тетрадь» в двух сериях (1961, 1972), «Русская тетрадь» (1964), «Вечерок» (часть 1-я «Альбомчик», 1973; часть 2-я «Танцы, письма, окончание», 1975).

Ещё на рубеже XIX и XX столетий возникли и до сих пор продолжаются бурные дискуссии на тему неуклонно набирающего силу процесса глобализации. В этих условиях остроактуальной оказывается позиция, отстаивающая суверенность национальной идентифицированности. В художественном творчестве ближайшая предыстория соответствующих тенденций нынешнего времени приходится на вторую половину XX века. Одним из ярких представителей отечественного искусства, отстаивавших драгоценность «русскости», был рано ушедший из жизни композитор Валерий Гаврилин.

Эпоха второй половины XX века, которой всецело принадлежало его творчество, в искусстве России в качестве одной из жгучих проблем настоятельно поднимала вопросы национальной сущности. В связи с этим в отечественной музыке тех десятилетий значимые позиции заняло движение, вошедшее в историю под названием «*новая фольклорная волна*». Гаврилин являлся виднейшим представителем данного движения, и созданное им давало яркие ориентиры по-новому интерпретированного модуса национальной идентификации. Разумеется, его наследие



отнюдь не сводится только к взаимоотношениям с фольклором, но именно на этих взаимодействиях сложилась сердцевина творческого «я» композитора.

И опять-таки разумеется, что подобное утверждение допустимо лишь с учётом предельной свободы этих взаимоотношений со стороны творящего субъекта, а в ряде случаев — максимальной опосредованности его связей с народной культурой, что обеспечивало совершенно явственное звучание неповторимо-самобытного авторского голоса. Для Валерия Гаврилина это выступало в сопряжении с генеральной нацеленностью его творческих устремлений, «мейнстрим» которых — всемерная демократизация художественного языка, желание видеть в качестве адресата своего искусства самую широкую аудиторию.

Преследуя подобную цель, из общекомпозиторских возможностей он в полной мере использовал такие ресурсы, как щедрость мелодизма (причём мелодизма подчёркнуто «коммуникабельного») и чрезвычайная выпуклость, острота, броскость рельефа музыкальной ткани в целом. Идя навстречу массовой культуре, он широко практиковал синтез элементов академических и популярных жанров, не раз смыкаясь с тенденциями так называемого *третьего направления*. Допустим, в партитуру вокально-симфонической поэмы «Военные письма» (1972) введены эстрадные голоса (в том числе с ориентацией на индивидуальную манеру знаменитого тогда Э. Хилля), эстрадно-симфонический оркестр и средства электроники.

Стремление быть «докладным» (выражение М.И. Глинки) любой слушательской аудитории с наибольшей очевидностью проявилось в балетах. В 1980-е годы Гаврилин пережил настоящий бум этого жанра: «Анюта» (1981, с последующими редакциями вплоть до 1986 год), «Дом у дороги» (1984), «Подпоручик Ромашов» (1986), «Женитьба Бальзаминова» (1989). В лучших из них — первом и последнем

— он самым непосредственным образом отталкивался от бытовых жанров, из которых излюбленными для него были марш, вальс, галоп, тарантелла. На этой жанрово-характеристической, нередко «шлягерной» основе композитор оригинально преобразует саму модель балета, трактуя его как своего рода хореографическую версию водевиля и оперетты.

В условиях характерного для многих композиторов второй половины XX столетия резко выраженного усложнения музыкального языка, Гаврилин настойчиво искал пути преодоления разрыва искусства с рядовыми слушательскими кругами. И шёл к этому композитор очень конкретно — через тех, кого он сделал основными персонажами своих произведений.

Для него таковыми стали прежде всего те, с обликом которых обычно связывается представление о народе, — люди современной русской деревни. Действительно, у этого уроженца исконно русского города Вологды многое было сродни писателям-деревенщикам того времени, в том числе свойственное им завуалированное или открытое неприятие урбанизма. И отнюдь не случайно к двум ведущим из них отсылают нас важнейшие сочинения Гаврилина в центральном для него «формате» хорового действия: «Перезвоны» — «По прочтении В. Шукшина», а также «Пастух и пастушка» — «По прочтении В. Астафьева» (осталось в эскизах).

Воплощая коренное, «аграрное» в русской жизни, композитор активнейшим образом апеллировал к традиционной песенной культуре. Кстати, его глубокий интерес к народному творчеству подтверждается и тем редким фактом, что Ленинградскую консерваторию он окончил не только по классу композиции О.А. Евлахова, но и как фольклорист у Ф.А. Рубцова. И сразу же следует подчеркнуть, что в отношении народно-песенного искусства он был весьма избирателен, ассимилируя в своём

творчестве преимущественно его актуально живущий слой.

Причём особое внимание Гаврилин уделял той среде, что «вырастает» из сёл и «врастает» в города, обитая преимущественно в предместьях и пригородах. На Руси это обычно именовали словом *слобода*, и свойственный ей определяющий звуковой «тон» Г. Свиридов обозначил названием одного из своих вокальных циклов — «Слободская лирика». Интонационный костяк музыки Гаврилина как раз и складывался в основном в опоре на те жанры, которые бытуют на некоем перепутье между деревенской и городской культурой.

Помимо «просторечного» бытия слободской стихии, композитор в той или иной степени открывал для академического искусства существование ещё одной среды — обывательско-мещанской. Музыка Гаврилина как бы утверждает: коль это присутствует в самой реальности, то оно естественно может быть и предметом художественного наблюдения.

И, наблюдая жизнь слободского и мещанского «сословий», композитор заведомо пристрастен к своим героям в том смысле, что склонен не столько изобличать (хотя объективности ради порой делает и это), сколько поэтизировать приметы облика и особенностей существования этого слоя народонаселения России. Такое происходит, к примеру, в случаях, когда Гаврилин прибегает к потенциалу укоренившегося в этой среде так называемого жестокого романа с его сублимированной «душевностью».

Превосходным образцом происходящего при этом вознесения над банально-тривиальным является вокальный цикл «Вечерок (Листки семейного альбома)» (1975). Его персонажи — люди из полумещанской среды, но из их обывательского мирка извлечена обаятельнейшая поэтика простодушно-открытого, доверчивого и доверительного лиризма.

В ауре цветущего здесь сентиментального гуманизма совершенно органичной оказывается жажда милого, доброго, приятного (показательно название одной из частей: «*А нежность по сердцу*»). Этой жажде душевности отвечает опора на стилистику *retro* (в духе XIX века) с инъекциями советской лирической песни типа «Не забывай» И. Дунаевского и частичными реминисценциями высокой романсной манеры классического прошлого.

Ублажая и умиротворяя человеческую душу, пестуя её тихий праздник, музыка этого цикла вместе с тем несёт в себе констатации скоротечности взаимного чувства, сообщающие звуковой ткани налёт огорчительности, что вносит в общий строй цикла черты глубины и одухотворённости.

Однако в целом стремление к раскрытию простых человеческих радостей, ласковость и теплота тона, особая «округлость» очертаний, камерность и «уютность» звучания (дуэт женских голосов с фортепиано, трактованный в характере домашнего музицирования) позволяют проводить прямые параллели с бидермайером первой половины XIX века, чем композитор по-своему ответил на заявивший о себе к середине 1970-х годов неоромантизм.

«Вечерок» завершил разноплановые искания Гаврилина в жанре вокального цикла, а его первой творческой удачей в данном направлении стала «Немецкая тетрадь»: вслед за первой (1961) появилась вторая (1972) — обе на стихи Г. Гейне. Общеизвестной вершиной среди вокальных циклов Гаврилина явилась «Русская тетрадь» (1965), появление которой стало одним из самых больших событий «новой фольклорной волны» и сразу же было по достоинству оценено самыми авторитетными музыкантами: «*Это исключительно талантливое и интересное произведение*» (Д. Шостакович), «*“Русская тетрадь” в высшей степени самобытна*» (Г. Свиридов).

Начиналась эта самобытность с того, что всё здесь выходило далеко за пределы привычной трактовки жанра вокального цикла. Преподнося совершенно новаторскую версию шумановской музыкальной повести «Любовь и жизнь женщины», Гаврилин делает своей героиней русскую девушку в её крестьянско-слободском облике с соответствующим «просторечием» и в тексте, и в музыке.

Бунт против стесняющих условностей и норм общепринятого этикета по-своему отражается в композиционной свободе, в импровизационной нестеснённости высказывания, вызывая подчас неистовый гиперболизм выражения (вплоть до хмельного разгула).

Отсюда же и свобода в оперировании жанровой системой: многообразие эмоциональных состояний передаётся посредством использования широкого спектра фольклорных моделей (от страдальной и причитания до плясовой и частушки во всевозможных её преломлениях) с их не менее свободной гибридизацией. Так, в № 5 («Сею-вею») сама по себе частушка предстаёт в весьма неожиданном «амплуа» — это частушка отчаяния, переходящая затем в плач и, наконец, в трепак.

Столь притягательный для «шестидесятников» мир неординарной личности предстал здесь в особом повороте. Это казалось и в диапазоне состояний (от ничем не замутнённой светлой созерцательности до «смертного» крика отчаяния), и в «дичинке» дерзостей, и в «истошном» задоре, и в «оголённой» экспрессии, и в использовании натуралистических приёмов (к примеру, мотивы-выкрики на гиперболизированных скачках).

Но, пожалуй, самое большое открытие «Русской тетради» состояло в том, что народно-национальный характер оказался столь психологически усложнённым — через проникновение в тайники любящего сердца, через обрисовку двойственных состояний, через всевозможные подтексты (в частности рисуется напускное

веселье, под покровом которого бьётся нерв боли, рвущейся из глубин души).

Переходя к последнему, центральному в творчестве Гаврилина жанру, стоит заметить, что самому композитору некоторое время казалось, будто главное его призвание — опера. Это чувство сопровождало его в основном на исходном этапе, когда были сочинены «Семейный альбом» (1969), а в эскизах — «Моряк и рябина» (1968), «Пещное действо» (1970), «Утешения» (1972). Интерес к данному жанру в конечном счёте трансформировался в тот особый симбиоз, который обозначен в названии третьего из перечисленных сочинений — *действие*.

Но ещё до этого именно с таким наименованием появились «Скоморохи» (первоначальное название — «Скоморошья игрища», 1967), где предполагалось и участие танцовщиков. В соответствии с запрограммированной идеей (мечта об уничтожении зла на земле) здесь превалирует горькое шутовство и язвительный смех в адрес власть предержащих. Естественно, используются либо чисто скоморошья ответвления фольклора (особенно ощутимые в эпизодах балаганно-ярмарочного звучания), либо в согласии с «методой» скоморошества ведётся гротескное шаржирование пространственных жанров (сказ, плясовая, колыбельная, детские песенки-считалки), к которым в целях пародирования присоединяются «академические» вальс и галоп.

Законченные контуры действия как глубинно национального жанра и во всех отношениях сложившуюся манеру Гаврилина находим в следующем после «Русской тетради» его высшем создании — в «Перезвонах» (1982). В этом «доподлинном» эпосе народной жизни (кстати, практически всё здесь требует «народной» манеры хорового пения) композитор по-прежнему очень свободен во взаимоотношениях с фольклорными прототипами, в том числе активно модернизируя исконные жанровые моде-

ли и синтезируя их признаки. Так, в № 8 («Скажи, скажи, голубчик») он вводит сопряжение страдальной с протяжной, добавляя к ним колыбельную.

В остальном, в сравнении с «Русской тетрадью», стиль Гаврилина становится значительно объективнее и, не обходя трудных, напряжённых сторон народной жизни, композитор всемерно акцентирует её здоровое восприятие, многократно выводя повествование к реальным радостям бытия. Действительно, в этом действе довольно много чисто игрового, шутливого и откровенно весёлого (один из ярких образцов — № 6 «Воскресенье»). Едва ли не ведущий пласт произведения связан с атмосферой деревенских и слободских посиделок (№ 4 так и называется — «Посиделки») с их балагурством и юмором прибауток.

Именно на этих посиделках рождается подлинное откровение «бабьей души» — № 7 («Вечерняя музыка»), которое становится «тихой» кульминацией цикла, передающей мгновение сердечной благодати, завораживающую негу мечтаний на закате дня. Господствующие по объёму страницы лирики и досуга перемежаются опечаленными хорами-думами (упоминавшийся выше № 8, а также № 10 «Белы-белы снега») и ещё чаще — небольшими ритурнелями «дудочки» (солирующий гобой), в пастушьих наигрышах и распевах которой запечатлены и пасторальная гармония духа, и сопричастие природному бытию. К слову, вероятнее всего, именно от этого гаврилинского опыта оттолкнулся Р. Щедрин, присовокупив к составу *a cappella* в хоровом концерте «Запечатлённый ангел» свирель (обычно её партию исполняют на флейте) с аналогичной функцией соприродных ощущений.

И, наконец, всё действие опоясано аркой крайних частей, более всего передающих лихую удаль русской природы. Но если № 13 («Дорога») подаёт стихию молодчества в достаточно праздничном ключе, а сопровождающий её колокольный

трезвон «оправдывает» общее название произведения, то № 1 («Весело на душе») оказывается динамической кульминацией цикла и его драматическим зачином. Здесь в сложном, противоречивом симбиозе сопряжено очень многое: волевой напор, бурное течение жизненного потока, тревожный пульс дороги испытаний, вольница и разбойство «забубённой» души русской, но также сумрачный стоицизм, за которым кроются внутренняя жертвенность и обречённость.

Елена Владимировна Гохман (1935–2010), за исключением времени учёбы в Московской консерватории, всю жизнь провела в Саратове, преподавала в Саратовской консерватории, которая была открыта третьей в России после Петербургской и Московской.

Впервые её полномасштабный прорыв к собственной неповторимой индивидуальности произошёл в камерной оратории «Испанские мадригалы» (1975), где она поднялась к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества. Как и большинство произведений, написанных впоследствии, «Испанские мадригалы» сложились в нечто совершенно неординарное во всех отношениях.

Среди множества осуществлённых здесь срезов бытия в первую очередь обращает на себя внимание необычайно яркое запечатление поэтики народной жизни. Именно в этой образной сфере красочно и полномерно разворачивается стихия радостей, празднеств и отдохновенных. Бурлящий поток жизнелюбия складывается из обилия света, многоцветия ярких красок, буйства зажигательных ритмов, ликования звонких и шумных голосов, звучного колокольного перезвона, наполняющего всё пространство.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном



искусстве 1960–1970-х годов вылилось в направление под названием «*новая фольклорная волна*». Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчёркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка, через поэтику девичества с его чистотой и таинством неизведанного.

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грёз через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений. В плане образной конкретики это выглядит так: цепь красочных картин и тонко поданных лирических настроений неуклонно оттесняется сгущённо-драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям. В личной бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться — даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удаётся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» были нацелены против насилия над человеком и против власти вообще. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов композитор находилась в стане оппозиции. Своё «инакомыслие» она с наибольшей открытостью выразила в вокально-симфонической фреске «Баррикады» (1977). «По тексту» здесь обобщённо рисуется революционная эпопея давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) это произведение обращено к современности.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфониче-

ской фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами. А укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов и открыто плакатный штрих позволили осязаемо передать дух суровых социальных столкновений.

Политический радикализм, свойственный рассмотренному произведению, находил для себя адекватные формы выражения через радикализм художественный. На ту же вторую половину 1970-х приходится пик авангардных исканий Елены Гохман, которые свою кульминацию получили в концерте для симфонического оркестра «Импровизации», а появился он сразу после «Баррикад», то есть в 1978 году. В этом сочинении композитор экспериментирует особенно активно, свободно используя такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеаторика, коллаж, полистилистика и принципы хеппенинга — всё, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* — жанра нового, который сформировался только к середине XX века и был представлен немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное — поочерёдное звучание и переключки этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов). В резуль-

тате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актёрами» выступают буквально все инструменты, поскольку у каждого из них есть своё *solo*. И в согласии с названием произведения здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно свободном развёртывании материала, в неожиданных поворотах музыкального сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

В те же 1970-е годы, проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремилась выработать некий компромиссный стиль, соединяющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров. Тем самым она смыкалась с так называемым «третьим направлением», которое шло по пути сопряжения крупных форм серьёзной, или классической, музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М. Таривердиев, А. Рыбников, Г. Гладков).

Самым крупным опытом Елены Гохман в данном русле стала опера «Цветы запоздалые» (1979). Здесь взаимодействуют три стиливых пласта. Первый из них соотнесён с источником сюжета — одноимённой повестью А.П. Чехова. И более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романсно-ариозной стихии, мягкое благозвучие с подчёркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» её автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

Второй стиливой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключительно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссоциирующие напластования струнных). С другой — угловато-жёсткая, нарочито брутальная характерность «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издёрганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрублённое звучание низкой меди).

Третий стиливой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербурскими зонтиками» М. Леграна).

Особыми ресурсами в упрочении контактов с широкой аудиторией располагала лирика, которая по самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман. Это словосочетание означало для неё не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объёмном — как жизнь человеческой души во всевозможных её про-



явлениях. А вокальная — это не просто пение, мелодия, распев. Это ещё и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

Елене Гохман удавалось органично соединить классические традиции и современность выражения мыслей, чувств и добиться полной естественности вокального интонирования. Немаловажную роль при этом играл свойственный ей, редкий в наши дни дар яркого, рельефного мелодизма, а также способность к созданию кантилены широкого дыхания и замечательной красоты, что один из музыкальных критиков определил в отношении её творчества как *современное бельканто*.

Во всей отчётливости отмеченные черты представлены в вокальном цикле «**Лирическая тетрадь**» (1982), драматургическая линия которого сюжетно и по смыслу в чём-то отдалённо напоминает шумановскую «Любовь и жизнь женщины».

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов было отмечено романтическими чертами (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в этом отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности, что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчёркнуто индивидуализированного, субъективного. Сказанное с особой концентрированностью представило в вокальном цикле «Бессонница» (1988). Кроме того, здесь своего предела достигла трагедийная линия творчества Елены Гохман. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадежные попытки противостоять кромешной тьме — так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Понятно, что то была критическая точка существования — бесконечно

долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещенье» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Важнейшей опорой в устанавливаемом приятии жизни становятся духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально, по-своему: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупнённым мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость.

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещенье». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*. Его стиливые контуры во всей своей отчётливости обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами — достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелёгкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Реализация столь объёмного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действия создаётся не только средствами оркестра — вводятся сольные номера (как и в «Испанских мадригалах», композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема).

Всё это спаяно воедино не только скрепами развёртывания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремлённым сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала.

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры, то с середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на крупных плотных ораториальных планах (ведь даже «Гойя» — в определённом смысле балет-оратория). Композиции эти по всем параметрам соответствуют нашим представлениям об облике оратории как монументального произведения самой серьёзной проблематики. Причём в русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из такого рода сочинений стала «*Ave Maria*» (2000) с её жанровым обозначением *Библейские фрески*. Оригинальность авторского замысла в данном случае вне всякого сомнения. Мы привыкли к тому, что «*Ave Maria*» — это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф. Шуберта и Ш. Гуно). У Елены Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые. В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*. Их грани, как правило, отмечаются звучанием коло-

колов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

В следующей оратории «Сумерки» (2003) всемерно акцентирована самая жгучая проблема современности — проблема сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии природы, но и для экологии нашего духа. Вслед за писателем, усиливая и заостряя музыкой сказанное им, Елена Гохман мучительно размышляет в «Сумерках» над этим тяжким вопросом — отсюда своеобразие жанрового обозначения: *Вокально-симфонические медитации*.

Последняя оратория Елены Гохман — «И дам ему звезду утреннюю...» (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. Она созвучна «Сумеркам» и по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения, что подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова». И музыка этого произведения целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами.

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое. В данном отношении очень показательным является последнее из крупных её произведений — Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать следующее. Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не всё и вся,

нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, она в конечном счёте более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стиливой амплитуды с целью наиболее действенного и точного воплощения своих художественных замыслов.

Достоинства лучшего из сделанного этим композитором несомненны. Отраднo, что ей не приходилось писать «в стол»: практически все её произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отраднo и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к высотам большого искусства (имеются в виду Гражина Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).

ЛИТЕРАТУРА

1. Валерий Гаврилин. О музыке и не только... СПб.: Композитор, 2003. 344 с.
2. Валитова М.Г. Стиль поздних симфоний С.М. Слонимского : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 231 с.
3. Гаврилин В.А. Слушая сердцем... СПб.: Композитор, 2005. 456 с.
4. Демченко А.И. Валерий Гаврилин: ракурсы национальной самобытности // Тезисы Всероссийской научной конференции «Валерию Гаврилину посвящается...» // Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» : Буклет. СПб., 2014. С.37. С. 37–42.
5. Демченко А.И. Елена Гохман. Художественная культура Саратовского края. Саратов: SGK, 2021. С. 481–565.
6. Демченко А.И. Об одном из шедевров Сергея Слонимского // Musicus : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, 2020, № 3. С. 41–48.
7. Демченко А.И. Постмодерн Елены Гохман // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021. С. 26–58.
8. Демченко А.И. Con tempo. Композитор Елена Гохман. М.: Композитор, 2016. 160 с.
9. Диалог искусств и арт-парадигм, том XXII (Посвящение Елене Гохман — начало). Саратов: SGK, 2021. 336 с.
10. Диалог искусств и арт-парадигм, том XXIII (Посвящение Елене Гохман — окончание). Саратов: SGK, 2021. 346 с.
11. Зайцева Т.А. Композитор Сергей Слонимский: портрет петербуржца. СПб.: Композитор, 2009. 390 с.
12. Рыцарева М.Г. Композитор Сергей Слонимский. Л.: Сов. композитор, 1991. 252 с.
13. Сергей Слонимский — собеседник. СПб.: Композитор, 2015. 192 с.
14. Супоницкая К. Валерий Гаврилин. М.: Молодая гвардия, 2018. 527 с.

**Об авторе:**

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного 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. Valeriy Gavrilin. *O muzyke i ne tol'ko...* [About Music, and Not Only...]. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. 344 p.
2. Valitova M.G. *Stil' pozdnykh simfoniy S.M. Slonimskogo : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Style of the Late Symphonies of Sergei Slonimsky : Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2019. 231 p.
3. Gavrilin V.A. *Slushaya serdtsem...* [Listening with the Heart...]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 456 p.
4. Demchenko A.I. Valeriy Gavrilin: rakursy natsional'noy samobytnosti [Valery Gavrilin: Angles of National Identity]. Tezisy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii "Valeriyu Gavrilinu posvyashchaetsya..." [Abstracts of the All-Russian Scholarly Conference "Dedicated to Valery Gavrilin..."]. *Mezhdunarodnyy festival' iskusstv "Ot avangarda do nashikh dney"*. Buklet [International Festival of Arts "From the Avant-garde to the Present Day". Booklet]. St. Petersburg: 2014, pp. 37–42.
5. Demchenko A.I. *Elena Gokhman. Khudozhestvennaya kul'tura Saratovskogo kraya* [Elena Gokhman. The Artistic Culture of the Saratov Region]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2021, pp. 481–565.
6. Demchenko A.I. Ob odnom iz shedevrov Sergeya Slonimskogo [About One of the Masterpieces by Sergei Slonimsky]. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova* [Gazette of the St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory], 2020, No. 3, pp. 41–48.
7. Demchenko A.I. Postmodern Eleny Gokhman [The Postmodern Style of Elena Gokhman]. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy* [Art as a Phenomenon of Culture: Traditions and Perspectives]. Moscow: Rossiyskiy Gosudarstvennyy Universitet imeni A.N. Kosygina [The A.N. Kosygin State University of Russia], 2021, pp. 26–58.
8. Demchenko A.I. *Con tempo. Kompozitor Elena Gokhman* [Con tempo. Composer Elena Gokhman]. Moscow: Kompozitor, 2016. 160 p.
9. *Dialog iskusstv i art-paradigm* [Dialogue of the Arts and Art-Paradigms]. Tom XXII [Volume 22]. Posvyashchenie Elene Gokhman — nachalo [Dedication to Elena Gokhman — the Beginning]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2021. 336 p.
10. *Dialog iskusstv i art-paradigm* [Dialogue of the Arts and Art-Paradigms]. Tom XXIII [Volume 23]. Posvyashchenie Elene Gokhman — okonchanie [Dedication to Elena Gokhman — the Conclusion]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2021. 346 p.
11. Zaytseva T.A. *Kompozitor Sergey Slonimskiy: portret peterburzhtsa* [Composer Sergei Slonimsky: Portrait of a St. Petersburg-based Composer]. St. Petersburg: Kompozitor, 2009. 390 p.
12. Rytsareva M.G. *Kompozitor Sergey Slonimskiy* [Composer Sergei Slonimsky]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1991. 252 p.
13. *Sergey Slonimskiy — sobesednik* [Sergei Slonimsky — Interlocutor]. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 192 p.
14. Suponitskaya K. *Valeriy Gavrilin* [Valery Gavrilin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 527 p.



About the author:

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





**Два этюда
о творчестве
Елены Гохман
К 85-летию
со дня рождения**

Елена Владимировна Гохман (1935–2010) — композитор, педагог. Удостоена Государственной премии России (1991) и звания заслуженного деятеля искусств России (1994). Исходное музыкальное образование получила в Центральной детской музыкальной школе Саратова, а затем в Саратовском музыкальном училище. Как композитор занималась в Московской консерватории, где среди её педагогов были народные артисты СССР Ю.А. Шапорин и Р.К. Щедрин. С 1962 года преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории, являлась её профессором. Её творческое наследие охватывает практически все жанры музыкального искусства — от камерных, к которым она испытывала преимущественное тяготение, до крупных композиций, которые находились в центре её внимания в последние десятилетия жизни. Показательными в этом отношении можно считать такие сочинения, как Фортепианное трио, Альтовая соната, фортепианный цикл «Семь эскизов», концерт для оркестра «Импровизации», Партита для двух виолончелей и камерного оркестра. Важнейшую часть её творчества составляют вокальные циклы, которые

**Two Studies about
Elena Gokhman's
Musical Legacy.
Towards the 85th Anniversary
of her Birthday**

Elena Vladimirovna Gokhman (1935–2010) was a composer and a pedagogue. She was awarded the State Premium of Russia (1991) and the title of Merited Activist of the Arts of Russia (1994). She received her primary musical education at the Central Children's Music School in Saratov, and then at the Saratov music College. She studied composition at the Moscow Conservatory, where her teachers included People's Artists of the USSR Yuri Shaporin and Rodion Shchedrin. From 1962 she taught at the Music Theory and Composition Department, having received the title of professor. Her musical legacy embraces virtually all the genres of the art of music — from the chamber genre, to which she felt the greatest inclination, to large-scale genres, which were at the center of her attention during the final decades of her life. In this regard, among her compositions which may be considered as most exemplary are her Piano Trio, the Viola Sonata, the piano cycle "Seven Sketches," the Concerto for Orchestra "Improvisations," and the Partita for two cellos and chamber orchestra. The most important part of her musical legacy is comprised of her song cycles,

сопоставимы с лучшим, созданным в отечественной музыке XX века (Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Гаврилин). Поэтому такие произведения, как «Вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения», «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье» не только постоянно звучат на концертной эстраде, но и широко используются в учебной практике. Вокальный цикл «Бессонница» на стихи М. Цветаевой — единственное произведение саратовских композиторов академического жанра, записанное в фонд Всесоюзного радио.

Пожалуй, самая значительная часть творческого наследия Е.В. Гохман — четыре оратории: «Испанские мадригалы», «Ave Maria», «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю...». Среди саратовских композиторов этот жанр развивала только она, и следует признать, что названные произведения в силу глубины поставленных в них жизненно важных проблем и высокой художественной выразительности их разработки находились на самой передней линии искусства России своего времени.

К названным ораториям примыкает поставленный на сцене Саратовского театра оперы и балета балет «Гойя», поскольку в его исполнительской палитре активно использованы вокально-хоровые средства. Две оперы Елены Владимировны, написанные по мотивам прозы А.П. Чехова «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», стали первыми и пока единственными сочинениями данного жанра, поставленными на Саратовском телевидении.

Неизменными качествами музыки Елены Гохман всегда оставались органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания. Её музыка систематически звучала в концертных программах съездов композиторов России и СССР, а также в ряде городов страны и за рубежом.

which are comparable to the best cycles among those composed in 20th century Russian music (Dmitri Shostakovich, Georgy Sviridov and Valery Gavrilin). For this reason, such compositions as the “Vocal Miniatures set to Verses by Poets from the Renaissance,” the “Lyrical Notebook,” “Insomnia” and “The Annunciation” not only are constantly performed on the concert stage, but are also widely used in teaching practice. The song cycle “Insomnia” set to poems by Marina Tsvetayeva is the only composition written by a Saratov-based composer in the academic genre which has been recorded in the funds of the All-Union Radio. In all possibility, the most significant part of Elena Gokhman’s musical legacy is comprised by four oratorios: “Spanish Madrigals,” “Ave Maria,” “Dusk” and “And I shall Give Him a Morning Star...”. She was the only one among the Saratov-based composers to have developed this genre, and it must be acknowledged that by virtue of the depth of the pivotally important issues set forth in them and their high artistic expressivity, their elaborations were at the forefront of Russian art of their time. The aforementioned oratorios are adjoined by the ballet “Goiya,” which has been staged at the Saratov Opera and Ballet Theater, since an assortment of vocal and choral means are utilized in its performing palette. Two operas by Elena Vladimirovna, both based on Anton Chekhov’s prose, “Belated Flowers” and “Swindlers Against their Will,” became the first and up to now the only works composed in this genre broadcast on the Saratov television.

The immutable qualities of Elena Gokhman’s music were always an organic combination of traditional and avant-garde compositional techniques, an elevated spirituality, beauty and a heartfelt lyricism of artistic utterance. Her music was regularly performed in the concert programs of the symposiums of the Composers’ Unions of Russia and the USSR, as well as in a large number of cities in Russia and in other countries.





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

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.105-116

Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ

*Международный Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-8764-8058
nvkoro@gmail.com*

NATALIA V. KOROLEVSKAYA

*International Center
for Comprehensive Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-8764-8058
nvkoro@gmail.com*

В диалоге с поэтом

В статье, посвящённой вопросам музыкально-поэтического синтеза, поднимается проблема отношений композитора и поэта в её особом преломлении, определяемом как духовное «сродство». В анализируемом с этой позиции вокальном цикле Е. Гохман «Бессонница» на стихи М. Цветаевой открывается целый спектр точек соприкосновения художественных миров поэта и композитора. Анализ музыкально-поэтического текста на до-музыкальном и музыкальном уровнях его организации, в единстве синтагматической и парадигматической структур, развёртывающихся, с одной стороны, как психологическая «драма разрыва», с другой — как метафорический дискурс в пространстве заглавного образа цикла, позволил выявить в «Бессоннице» Е. Гохман скрытый интертекстуальный план, также восходящий к творчеству М. Цветаевой, обнажающий моменты наиболее тесного соприкосновения творческих натур поэта и композитора. При этом духовное «сродство» по мере его рассмотрения обнаруживает «изъяны» несовместимости творческих сознаний, что, в соответствии с этимологией старославянского «со-родство», позволяет увидеть диалог поэта и композитора в динамике сближений и расхождений —

In a Dialogue with the Poet

The article devoted to questions of musical and poetic synthesis raises the issue of the relationship between the composer and the poet in its special interpretation, defined as spiritual “affinity”. In Elena Gokhman’s song cycle “Insomnia” analyzed from this position, a whole range of points of contact between the artistic worlds of the poet and the composer opens up to the poems of Marina Tsvetaeva. The analysis of the musical-poetic text at the pre-musical and musical levels of its organization, in the unity of syntagmatic and paradigmatic structures, which unfold, on the one hand, as a psychological “drama of the gap”, on the other — as a metaphorical discourse in the space of the title image of the cycle, allowed us to reveal in Elena Gokhman’s “Insomnia” a hidden intertextual plan, also dating back to the work of Marina Tsvetaeva, revealing the closest contact between the creative natures of the poet and the composer. At the same time, spiritual “affinity” as it is considered reveals “flaws” of incompatibility of creative consciousnesses, which, in accordance with the etymology of the Old Slavic “co-kinship”, allows us to see the dialogue between the poet and the composer in the dynamics of rapprochements and divergences — not only moments of striking spiritual unity of artists belonging to different cultural eras,

© Королевская Н.В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Natalia V. Korolevskaya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

не только моменты поразительного духовного единения художников, принадлежащих разным культурным эпохам, но и различия, определяющие эксклюзивный духовный облик произведения, рождённого в диалоге с поэтом.

Ключевые слова:

Гохман, Цветаева, бессонница, слово и музыка, композитор и поэт, сродство, диалог.

but also differences that determine the exclusive spiritual appearance of the work born in dialogue with the poet.

Keywords:

Gokhman, Tsvetaeva, insomnia, word and music, composer and poet, affinity, dialogue.

Для цитирования/For citation:

Королевская Н.В. В диалоге с поэтом // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 105–116.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.105-116.

А тёмные восторги расставанья,
А пепел грёз и боль свиданий — нам...

М. Волошин

Творчество Елены Владимировны Гохман неразрывно связано со словом. Поэтическое или прозаическое, предназначенное для певца-солиста или распетое в хоровом многоголосии, оно определяет круг жанров, концептуально значимых для её творчества — здесь формировался стиль и наиболее полно выразилось мироощущение. Это вокальный цикл и вокально-симфоническая фреска — камерный и монументальный варианты музыкально-поэтического синтеза; это опера — жанр, который от рождения наделён «даром речи», и «великий немой» музыкального искусства — балет, но у Гохман и он начинает говорить, озвученный словом.

В необозримом просторе музыкально-поэтических миров композитора открылся широкий круг поэтических интересов со множеством освящённых её Музой заповедных уголков художественного слова: поэзия Р. Тагора, Н. Хикмета, Ф. Гарсиа Лорки, С. Нерис, В. Жуковско-го, Ф. Тютчева, А. Апухтина, Н. Асеева, И. Северянина, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Светлова, А. Возне-

сенского, поэтов Возрождения и русских пролетарских поэтов. Но есть у Е. Гохман и своя «обжитая планета», представленная прозой А. Чехова и поэзией М. Цветаевой. А неоднократно обращение к одному и тому же источнику вдохновения говорит об особом к нему отношении, за которым, осмелимся предположить, скрывается «сродство душ».

Как складываются отношения слова и музыки в условиях такого «сродства»? Насколько применима к нему концепция словесного центризма с характерной для него установкой «проникновения в характер стиля поэтического первоисточника и отражения его в музыке» [4, с. 80], «перевода» его на музыкальный язык? Насколько актуальна оценка вокального сочинения с позиции музыкального «прочтения» слова поэта?

«Сродство» художественных натур композитора и поэта в вокальном жанре — неординарный и редкий случай, а потому исследование точек соприкосновения слова и музыки в таком «сцеплении» творческих миров представляет особый интерес.

Елена Гохман обращалась к поэзии М. Цветаевой в четырёх вокальных

циклах, написанных один за другим. Это «Бессонница» (1988), «Благовещенье» (1990), «Три посвящения» (1991), которым предшествовала «Лирическая тетрадь» (1982). Но всецело «цветаевский» цикл — самый первый в этом ряду (в трёх других поэтический голос Цветаевой переплетается с голосами других поэтов). К нему и будет обращено наше внимание.

«Бессонница» Е. Гохман объединяет стихотворения, связанные общей темой, вынесенной в название цикла. Его основой послужили три номера (№ 9, 11 и 15) из одноимённого цикла М. Цветаевой, а также тексты из «ахматовского», «блоковского», «жуановского» циклов и отдельные стихотворения раннего периода творчества поэта. «Собирательная» направленность, расширяющая границы цветаевской «Бессонницы», акцентирует в главном образе произведения его эзотерический смысл — бытие в некоем «пограничном» состоянии (не явь и не сон, а где-то «между»). Эта «бессонность», «межпланетарность» в пространстве человеческих миров обретает значение метафоры крайнего одиночества. Существование в этом пограничном пространстве, на грани бытия и небытия, создаёт свой особый, эмоционально насыщенный микроклимат, в котором все чувства и ощущения предельно обнажены и обострены.

В основе сюжета — любовный треугольник (Она, Он и Соперница). Однако портреты намечены контурно — лица различимы только для главной героини, обращающейся к незримым оппонентам, что наделяет высказывание чертами монолога, а треугольник обрисовывает лишь исходную ситуацию монодрамы, так что перед нами отчётливо вырисовывается только облик главной героини цикла — портрет, отражённый в образах её переживаний. Сюжет приобретает лирический профиль и разворачивается как ряд состояний в процессе напряжённой борьбы героини с самой собой.

Уже на этапе организации текстового материала обнаруживается двойствен-

ность отношений поэта и композитора: наблюдается одновременно и приближение к миру поэта, и отдаление от него. Актуализируя и укрупняя тему поэта («бессонница»), композитор по собственному драматургическому «сценарию» формирует порядок стихотворений в цикле. В новом контексте не только возникают качественно иные связи, объединяющие в одно целое стихотворения, существующие в творчестве поэта независимо друг от друга, но и происходит «размагничивание» имманентных отношений. Именные стихотворения — поэтические обращения Марины Цветаевой к Анне Ахматовой и Александру Блоку — переадресовываются в произведении Елены Гохман, становясь посланиями к герою вокального цикла: стихотворения-иконы «покрываются» новым слоем «иконописи», принадлежащей уже другому художнику.

Однако «уходя» от Цветаевой, Гохман в итоге возвращается к поэту именно в этой, заново выстроенной концепции: драматургический вектор цикла воспроизводит сюжет стихотворения М. Цветаевой, ранее уже положенного на музыку в вокальном цикле «Лирическая тетрадь» (1982), — «Вчера ещё в глаза глядел...» из цикла «Две песни». Обращаясь к уже однажды использованному и, видимо, не до конца «прожитому», внутренне не исчерпанному сюжету, Е. Гохман зашифровывает его, широко раздвигая его психологический горизонт в пределах цикла, сообщая ему напряжение подлинной драмы, развёртывающейся в экзистенциальном измерении между жизнью и смертью, жадной любви и самоотречением («воплем женщин всех времён» «Мой милый, что тебе я сделала?» и мольбой о прощении «За всё, за всё меня прости, // Мой милый, что тебе я сделала»). Выстраивая сюжетный ряд вокального цикла как индивидуальный проект, наполняя чужой сюжет личными переживаниями, Е. Гохман, как это ни парадоксально, мыслит по-цветаевски, «сродственно» поэту, убеждая в подлин-

ной возможности такого «сродства» независимых художественных натур.

Посмотрим, как складываются отношения поэта и композитора на уровне взаимодействия слова и музыки.

Необходимо отметить бережное, даже благоговейное отношение Е. Гохман к поэтическому тексту, что сказывается в преобладании декламационного типа мелодики, сочетающего песенность с силлабичностью, в пределах которого сохраняется самоценность каждого слова. Аналогичную роль выполняют паузы, разбивающие строку на отдельные синтагмы (№ 4 «В лоб целовать», № 6 «Откуда такая нежность?», № 9 «Вот опять окно», № 10 «Живу, не видя дня»), приём *sprechstimme* (№ 8 «Где-то в ночи», № 9 «Вот опять окно»), повторы фраз (№ 9: «Может — сотни свеч, // Может — три свечи...», № 10: «Число и век...» и др.).

При столь значительном внимании к поэтическому слову особенно заметными становятся моменты интонационно-ритмической трансформации поэтического источника, связанные с выделением ключевых слов. Актуализация моментов композиторской авторизации поэтического текста связана с разнообразными факторами:

– ритмической переакцентировкой — например, в № 1 это слова «давит» («вспоминанье слишком давит плечи»), «и в раю» («я о земном заплачу и в раю»), «беспокойно» («я буду беспокойно ловить твой взор»), в № 14 в первой строке «Новый год — я встретила — одна» ритмически выделяется каждая из трёх составляющих её смысловых синтагм — одиночество в Новый год воспринимается как предел покинутости и заброшенности;

– распевами, встречающимися не так часто, но тем самым привлекающими к себе внимание — например, в № 14 это слова «проклятой» («А крылатая была проклятой») и «много» («Где-то было много-много сжатых рук»), антитеза которых вносит дополнительный акцент в восприятие образа одиночества — островок «проклятости», заброшенности посреди океана любви.

Аналогичную музыкальному «курсиву» функцию выполняют названия вокальных номеров, предпосланные неозглавленным стихотворениям Цветаевой самим композитором. Эта принадлежащая словесному ряду надстройка, возникающая уже поверх музыкально-поэтического текста, в одном случае дублирует начальный зачин стихотворений, в другом выносит на поверхность строки, максимально концентрирующие образный смысл текста. К таким названиям относятся «Ах, если бы двери настезь» (слагательность которого осмысливается как несбыточное желание и акцентирует замкнутость бытийного пространства героини), а также названия, связанные с образом ночи, наделённым концептуально значимой метафорической аурой — «Где-то в ночи», «Живу, не видя дня», «Ночь».

Таким образом, отношения композитора с поэтическим текстом цикла находятся одновременно в ведении и центростремительной, направленной на сохранение каждого слова, и центробежной («курсивной»), активизирующей тезаурус композитора, вычитывающего «свой» текст в общем словесном массиве, тенденций.

На уровне цикла как целого роль подобного ритмоинтонационного «курсива» берут на себя музыкальные темы, обретающие сквозное значение. Это, прежде всего, экспонируемая во вступлении лейттема — секундовая возвратная интонация на III ступени лада, пространственно и по смыслу сопряжённая с первой поэтической строкой («Вспоминанье слишком давит плечи»), излучающая семантику страдания, с которой неизменно связана эта интонация (пример № 1).

Пример № 1

№ 1 «Вспоминанье»

Вос-по-ми-на-нье слиш-ком да-вит плеч-и

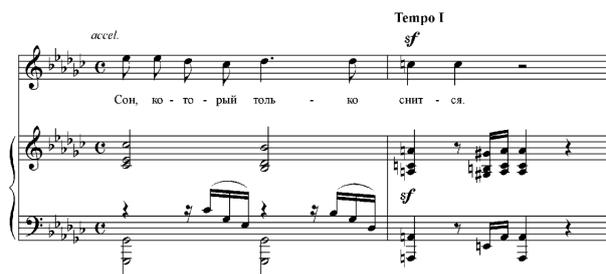
Эта тема становится основой мелодии первых пяти стихотворений. Развиваясь секвентно (№ 1, средняя часть; № 2) или возникая в окончаниях фраз (№ 3), подчеркивая кульминации (№ 4), она очерчивает состояние неизбывной душевной боли, в замкнутом кругу которого находится героиня.

Психологический ритм этого ряда романсов неровен: осознание безысходности приходит не сразу. Ещё рождаются порывы (в восходящей направленности мелодии, где каждая вершина становится завоеванием; в секстовых и терцовых взлётах), ещё душа находится в плену иллюзий (мажорный, просветлённый вариант темы, связанный с образами райских видений первого стихотворения, воспринимается в том же ключе и в № 2, 4), ещё напряжена надеждой и борьбой в обращении к Сопернице, построенном на активных пунктирных ритмах, — но тема боли прорывается в окончаниях фраз, развеивая иллюзии и замыкая круг безысходности.

Постепенное осознание героиней своей юдоли связано с возникновением экспрессивно-обострённого гармонического варианта темы — нисходящей разомкнутой секундовой интонации, возникающей на сломах кульминационных вершин, подчёркнутой динамическими и темповыми штрихами, но, главное, ярким малотерцовым, по сути, хроматическим сдвигом гармонии (*Ges dur – a moll* в № 3, *A dur – c moll* в № 4), создающим ощущение внутреннего бесилия и надлома (пример № 2). И, наконец, кульминационный романс в первом круге стихотворений (№ 5 «Два солнца») даёт метафорическое обобщение состояния безысходности. Два стынувших солнца, предвещающих ночь, визуализируют образ перекрестья «лучей», который получает музыкальное воплощение в двух отражённых секундовых интонациях надлома, дающих графическое, прочерченное крайне экспрессивным, динамически заострённым штрихом

Пример № 2

№ 3 «Соперница»



№ 4 «В лоб целовать»



изображение креста на расстоянии — во вступлениях к каждой строфе (пример № 3). Состояние надвигающейся катастрофы подчёркнуто здесь тонально (*h moll*) и фактурно (сведение обеих партий к скандированной вертикали), а также экспрессивными контрастами в tessiture вокальной партии, октавные «перепады» которой создают непосредственное ощущение быстро меркнувшего светила. Всё это дополняет рождающуюся здесь метафору смерти, осмысливаемую как утрата прежнего бытия, сердце-

Пример № 3

№ 5 «Два солнца»



виной которого была любовь и полное слияние с любимым.

Следующие два стихотворения (№ 6 «Откуда такая нежность?» и № 7 «Дон Жуан») образуют интермеццо, исключаяющее лейттему, но именно её отсутствие обуславливает их восприятие. Образ «вопрошаемой» нежности порождает обилие новых кантабильных интонаций, что становится ключом к пониманию смысла стихотворения в контексте вокального цикла. Сквозной вопрос, вынесенный в его название, не столь риторичен и просветлён, как у Цветаевой, — ответ рождается из предшествующего музыкально-поэтического контекста: нежность исходит переполненное ею разбитое, «кровоточащее» сердце. Это та самая нежность, которая утратила объект излияния, — одинокое, неприкаемое, отчуждённое чувство. Душа переполнена любовью, но некому принести этот дар.

В «Дон Жуане» посредством интонационного отстранения от тематизма предыдущих романсов возникает новый ракурс восприятия любимого — взгляд со стороны, максимально объективизирующий его образ в архетипе «вечного» любовника, в котором скрестились предательство и любовь. Диссонантность и остринатность, скандирующая речитация по звукам уменьшённого септаккорда высвечивают в его образе тёмные черты. Контрастное сопоставление в партии сопровождения интонационно ускользающих (по звукам уменьшённых трезвучий) гитарных переборов и «презвонкого колокольного звона», подавляющего своим величием и строгостью звучания «гитару» Дон Жуана, приводит к умалению его образа, — отчуждение получает выражение ещё и через ироническое остранение образа.

Заключительный круг стихотворений (№ 8–16) объединяется становлением темы «креста», создающей жёсткий устойчивый каркас внутреннего бытия героини. Секундовые элементы, «распы-

лённые» по всему этому кругу в самых различных сопряжениях (в соскальзываниях по полутонам, в сопоставлении встречных хроматических линий, в растворении секундовой интонации по всей мелодической ткани), достигают наиболее полной проявленности и трагедийности звучания, своего законченного «графического изваяния» в кульминации «Донны Анны» (две секунды, сведённые на максимально близкое расстояние *gis-a — a-as*, разделённые только гармонизацией — малотерцовым сдвигом «надлома») (пример № 4). По аналогии с Дон Жуаном, фигура Донны Анны предстаёт как идентификация образа героини,

Пример № 4

№ 13 «Донна Анна»



ни, но не в ироническом, а в трагедийном аспекте — в ауре «креста».

На втором этапе развития драмы зарождается ещё одна тема, постепенное становление которой, изживающее секундовую интонацию страданий, «прочитывается» как тема самоотречения. Её смысловое наполнение осознаётся в единстве с поэтическим текстом, в котором всё большее место начинают занимать образы ночи и смерти (метафорическая смерть души, погружение в колодец одиночества, где царит вечная ночь). Её окончательный облик складывается в последнем стихотворении («Свете тихий») как чёткий контур тонического квартсектаккорда. Но интонационный абрис темы, ещё только становящийся, увенчанный «секундами страданий»,

возникает уже в № 8 («Где-то в ночи») — в окончании первой вокальной фразы, в № 11 («В огромном городе моём ночь») и № 12 («Прекрасная моя беда»), где он перемещается в начало мелодических

Пример № 5

№ 8 «Где-то в ночи»

№ 11 «В огромном городе моём — ночь»

№ 12 «Прекрасная моя беда»

№ 16 «Свете тихий»

построений, постепенно утверждаясь в качестве новой темы (пример № 5).

Симфоничность интонационной логики цикла, связанной со сквозным развитием двух основных тем (темы страданий, порождающей тему креста, и темы самоотречения), отражает линейное развитие лирической драмы. Но в соприкосновении с поэтическими образами Цветаевой музыкальный план «обрастает» сетью музыкально-поэтических метафор, продолжающих её развитие в глубину.

Так, тема креста, широко очерчивающая становление нового бытийного пространства героини, в кульминационной точке своего «вызревания» («Донна Анна») в сцеплении с поэтическим образом дороги (окончания повторенной фразы «Кто-то шёл со мною в ногу, // Называя имена» «рифмуются» темой креста — двумя про-

тивоположно направленными секундами) создаёт метафору крестного пути героини.

Параллельно становлению «креста» происходит формирование музыкально-поэтического образа ночи. В мелодии романса «Два солнца» (№ 5), где впервые возникает эта тема, предшествующим вокальным номерам, с их устремлёнными восходящими линиями, противопоставляется новая модель интонирования: начинаясь с самой высокой ноты, она словно «гасит» предыдущие порывы души, тем самым Ночь обретает значение метафоры смерти, перерождения души.

Эта новая мелодическая формула утверждается в первом романсе второго большого круга («Где-то в ночи»): нисходящие секвенции по полутонам, хроматическое «сползание», мрачная тональность *b moll* создают тёмный «ночной» колорит. Возникающие в этом контексте дополнительные акценты (интонация надлома в кульминации на слова «Ах, ночь!») и выделенная *sprechstimme* последняя фраза «Где-то в ночи человек тонет») уточняют смысловое наполнение образа.

Метафору ночи-смерти дополняет мотив погребения в романсе «Прекрасная моя беда». Ключевая строка текста, вынесенная в название («Смыкает надо мной волны // Прекрасная моя беда»), получает в музыке буквальное отражение в симметричном волновом строении мелодии — в устремлённости мелодической линии к вершине и плавном поступенном нисхождении. Образ «смыкающихся над головой волн» прочитывается как ещё одна метафора безысходности, получающая развитие в партии сопровождения, в которой преобладающая в первых строках хоральность, наделённая смыслом отпевания, постепенно трансформируется в погребальный набат, получающий самостоятельное значение в кульминационном отыгрыше фортепиано. Музыкальный образ погребения рождается из поэтических образов стихотворения — Страшного суда, казни-распятия («Под рёв колоколов на плаху // Архангелы меня ведут»).

В романсе «Ночь», который становится вершиной в развитии этого образа, таким же колокольным набатом звучит вступление, а вокальная партия превращается в псалмодию: молитва, приносимая Ночи, воспринимается как моление перед казнью и осмысливается как метафора жертвоприношения.

К важнейшим музыкально-поэтическим образам цикла относится образ окна (двери). Мир души, распахнутой настежь, навстречу любимому (№ 2: «Ах, если бы — двери настежь! — // Как ветер к тебе войти!»), и души, растворённой «в тёмную ночь», вглубь себя и своих переживаний, раскрывается через восхо-

Пример № 6

№ 2 «Ах, если бы двери настежь»



№ 8 «Руки люблю целовать»



Пример № 7

№ 9 «Вот опять окно»



дующую (примеры № 6, 7) и обращённую секстовую интонацию.

Последней отводится роль «замыкающей» интонации всего цикла в заключительном романсе «Свете тихий». И хотя здесь она уже не связана непосредственно с поэтическим образом окна, закреплённая за ней семантика прочитывается благодаря особой выпуклой подаче этой интонации: её кадансовость (она замыкает третью и пятую строфы) и «до-

Пример № 8

№ 16 «Свете тихий»



минантовость» на фоне преобладающей тоникальности создают реминисценцию образа наглухо захлопывающихся «створок» души (пример № 8).

Пребывание души в межбытийном пространстве (между жизнью и смертью) заключает в себе две возможности преодоления такой ситуации, определяющие векторы драматургии в первом (№ 1–5) и втором (№ 8–16) «актах» лирической драмы Е. Гохман. Отказ от борьбы и уход в себя оказываются равнозначны отречению от жизни, ибо подлинное бытие в любви — это бытие в-Другом, как рассуждает на эту тему В. Соловьёв в философском трактате о смысле любви, развивая мысль о том, что бытие в-Себе разрушительно для любви, а разрушение любви — смертоносно («...несчастливая любовь весьма обыкновенно ведёт к самоубийству в той или другой форме» [7, с. 140]). Вот почему музыкальное осмысление ситуации любовного разрыва в цикле сопряжено с метафорой ночи-смерти, многослойность которой (образы отпевания, погребения, жертвоприношения) переводит линейное движение психологического сюжета в метафорическую вертикаль, дающую глубинно-объёмное постижение заглавного образа цикла, от номера к номеру обрастающего коннотациями *смерти*.

Таким образом, возможность одновременной координации смыслового пространства в синтагматической и парадигматической структурах позволила совместить оба текста М. Цветаевой («Бессонница» и «Вчера ещё в глаза глядел...»), сосуществующие в вокальном цикле, используя терминологию М. Раку [6], в пространстве «центрального текста» как «явный» и «тайный» интертексты.

Своей метафорической выстроенностью, нацеленностью на глубинные слои

поэтического слова музыкальный текст удивительно органично вписывается в цветаевскую поэтику с её концентрированностью и многомерностью смыслов. Приближение к тезаурусу поэта возникает на глубинном уровне творческого метода, который у Гохман поразительно совпадает с поэтическим мышлением Цветаевой: и для поэта, и для композитора важен стержневой образ, получающий сквозное развитие вглубь сакрально-апофатических смысловых слоёв текста.

И здесь, на самой глубине метафорически сконцентрированной музыкально-поэтической речи, возникает ещё одно измерение, в котором миры Марины Цветаевой и Елены Гохман пересекаются уже на уровне мирочувствия. И композитор, и поэт выбирают между жизнью и смертью последнее — смертное, страстное томление, «всенощное бдение» души, означающее жизнь с предельно обнажёнными нервами, бытие на пределе возможностей. Вот почему безмолвие души в последнем номере цикла («Свете тихий») исполнено крика. Как ни парадоксально, этот романс, поэтический текст которого является вольным переводом православной молитвы, а музыкальный преодолевает все экспрессивно заострённые интонации, не воспринимается как изживание боли. Ровное течение триолей «Лунной сонаты» Бетховена в сопровождении, аллюзия которой воспринимается буквально в «лунном», ночном образном значении, строгость и собранность вокальной интонации, ритмическая выравненность итоговой темы создают не столько состояние внутреннего преображения, сколько овнешненный образ, зрительно-портретный, утверждающий иконописную ровность и непроницаемость черт, с которым семантически соотносится нисходящая секста (лейтинтонация). Всё это создаёт ощущение святости и благоговейности (преображённой нежности), изливаемой на героя, закрепляемой последней молитвенной строкой, сопровождаемой

только одним звуком — терцией лада, роль которой в образовании лейттемы страданий была столь велика. Её повышение на последнем звуке мелодии вносит последний штрих на «лик» героини, посылающей любимому улыбку прощания и прощения..

Монашеское смирение становится последним пределом «крестного пути». Однако под строгим «облачением» продолжает жить тот ступок боли, который определял направление сквозного лирического тока на всём протяжении цикла, — до самого конца не верится в то, что боль изжита. Лирический накал «гасится», свёртывается вовнутрь, приглушается на дне души, но не знает исхода — как, какими средствами это достигается, остаётся загадкой. Напряжение туго натянутых струн души прорывается сквозь отрешённую строгость интонации, или, как сказала бы сама М. Цветаева, сквозь «ледяную броню формулы, под которой — только сердце» [8], что не просто сближает творческие натуры поэта и композитора, но свидетельствует об их человеческой общности, о единстве душевного строя и мирочувствия.

Диалог творческих сознаний поэта и композитора, развивающийся в бесконечной диалектике сближений и дистанцирования, одинаково прогрессирует в обоих направлениях, словно стремясь к равновесию позиций. Несовпадение наиболее явно в трактовке персонажной пары Донны Анны и Дон Жуана, особая символическая роль которой в цикле столь очевидна. Если М. Цветаева отдаёт своё сердце «прекрасному, несчастному Дон-Жуану» и выносит обвинительный приговор отвергнувшей его Донне Анне («Не было у Дон-Жуана — Донны Анны!»), то у Е. Гохман осуждение направлено на героя, доказательством чего служит снятое композитором последнее четверостишие с поцелуем цветаевского стихотворения и «развенчивающий» ракурс его «портретирования». Её героиня — Донна Анна, но не мстительница, а страдали-

ца, душа которой неожиданно раскрывается как душа русская, наполненная «презвонким колокольным звоном», русской романсовой элегичностью, церковной псалмодирующей интонацией, образующей её стержневое начало.

Такая несовпадающая «реабилитация», несущая в себе элемент самоидентификации автора и героя, позволяет предположить, что Е. Гохман обращается даже не столько к поэзии М. Цветаевой, сколько сквозь неё — к «вечным» образам мирового искусства (Дон Жуан — Донна Анна), подобно самой Цветаевой и многим другим поэтам её круга. Исследовательница интерпретаций образа Дон Жуана в поэзии Серебряного века отмечает единодушные поэтов в возвышении образа героя, который «предстает в качестве то искателя идеала (любви, счастья, образа жизни), то воплощения концепции сверхчеловека, противостоящего пошлому миру», в продолжение «мотивов фаустианства и гамлетизма» [5]. При этом подчёркивается, что «практически нигде Дон Жуан не выводится как герой, связанный с темой взаимоотношений двух полов... (Исключение составляет лишь “Каменный гость” А.С. Пушкина, написанный накануне женитьбы поэта...)» [там же]. Однако и у М. Цветаевой Дон Жуан предстает воплощением идеала мужчины, включенным в пространство внутреннего мира поэта «собственной персоной». Как некий зашифрованный персонаж. Как персонаж драмы отношений, но в радикальной смысловой инверсии, этот образ фигурирует в вокальном цикле Е. Гохман.

Последнее расхождение во взглядах на тему любви в её мужском воплощении

ни в коем случае не разрушает духовное «сродство» поэта и композитора, выявленное на другом, «женском» полюсе цикла. Данная диалектика имеет своё объяснение. Понятие сродства, отсылающее одновременно к роману Гёте «Избирательное сродство» [2] и к старославянскому словообразованию «сородство» («которое следует воспринимать как описательное словосочетание: похожий на родство, сопоставимый с родством, находящийся вблизи родства» [3]), указывает на относительный, или «избирательный» характер духовного «близочества» [там же]. При этом одинаково значимы и моменты соприкосновения, и точки отталкивания в многомерном диалоге двух творческих сознаний. При отмечаемой близости творческих натур поэта и композитора на уровне творческого метода, мирочувствия, письма, отличающегося повышенной экспрессивностью высказывания, при общности ментальных основ творчества — его жизненные истоки, существующие как скрытые причины, глубинные тайны души, осознанно или стихийно направляющие творческий процесс, который становится, по выражению Р. Барта, «претворением собственной плоти в стиль» [1, с. 55], не могут совпасть ни при каких условиях. Отсюда напрашивается вывод: идеальное «сродство» невозможно. Однако это не препятствует рождению особой гармонии музыкально-поэтического синтеза в условиях «избирательного сродства», когда поэтический мир обретает свой эквивалент в музыкальном, а музыкальный — в поэтическом.



ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 50–96.
2. Гёте И.В. Избирательное сродство // Собр. сочинений : в 10 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 6. С. 254–409.



3. Казаченко Б.Н. Русское родство: прошлое и настоящее. 4-е изд. стереотип. М.: ФЛИНТА, 2019. 304 с. URL: <https://www.rosmedlib.ru/book/ISBN9785976508811.html> (Дата обращения: 30.06.2021).
4. Лаврентьева И.В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина) // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1985. С. 76–109.
5. Михиенко С.А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. филологич. наук. Пятигорск, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov> (Дата обращения: 18.07.2013).
6. Раку М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
7. Соловьёв В.С. Смысл любви : Избранное. Составление и вступит. статья А. Гулыги. М.: Советская Россия, 1990. С. 133–216.
8. Цветаева М. Отрывки из книги «Земные приметы». URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/otryvki-iz-knigi-zemnye-primety.htm>

Об авторе:

Королевская Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, старший научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия)
ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

REFERENCES

1. Bart R. *Nulevaya stepen' pis'ma. Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [The Zero Degree of Writing. French Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow: Progress, 2000, pp. 50–96.
2. Gete I.V. *Izбирatel'noe srodstvo* [Goethe J.W. Selective Affinity]. *Sobr. sochineniy: v 10 t. T. 6.* [Collected Works: in 10 Volumes. Volume 6]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978, pp. 254–409.
3. Kazachenko B.N. *Russkoe rodstvo: proshloe i nastoyashchee* [Russian Kinship: Past and Present]. 4-e izd. stereotip. [4th Edition, Stereotyped]. Moscow: FLINTA, 2019. 304 p. URL: <https://www.rosmedlib.ru/book/ISBN9785976508811.html> (Access date: 06/30/2021).
4. Lavrent'eva I. V. O vzaimodeystvii slova i muzyki v sovetskoy vokal'noy simfonii 60–70-kh godov (na primere tvorchestva D. Shostakovicha, M. Vaynberga, A. Lokshina) [Regarding the Interaction of Words and Music in the Soviet Vocal Symphony of the 1960s and 1970s (by the Example of the Works of Dmitri Shostakovich, Mieczyslaw Weinberg, Alexander Lokshin)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. Vyp. 6 [Issue 6]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985, pp. 76–109.
5. Mikhienko S. A. *Evolyutsiya obraza Don Zhuana v russkoy literature XIX–XX vekov* [The Evolution of the Image of Don Juan in 19th and 20th Century Russian Literature]. *Avtoref. dis. ... kand. filologich. nauk* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences]. Pyatigorsk, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov> (Access date: 07/18/2013).
6. Raku M.G. “Pikovaya dama” brat'ev Chaykovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza [“The Queen of Spades” by the Tchaikovsky Brothers: an Attempt of Intertextual Analysis]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999, No. 2, pp. 9–21.



7. Solov'ev V.S. *Smysl lyubvi: Izbrannoe* [The Meaning of Love: Selected Writings]. Compilation and Introductory Article by A. Gulyga. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1990, pp. 133–216.

8. Tsvetaeva M. *Otryvki iz knigi "Zemnye primety"* [Excerpts from the Book "Earth Signs"]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/otryvki-iz-knigi-zemnye-primety.htm>

About the author:

Natalia V. Korolevskaya, Ph.D. (Arts), Associate Professor
at the Department of the Music History,
Senior Researcher of the International Center for Comprehensive Art Studies,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com



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

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.117-125

Т. Ш. ГЕРШБЕЙН*Университет имени Бар-Илана**г. Рамат-Ган, Израиль*

ORCID: 0000-0003-4282-1491

tatiana854@gmail.com

TATIANA Sh. GERSHBEYN*Bar-Ilan University**Ramat Gan, Israel*

ORCID: 0000-0003-4282-1491

tatiana854@gmail.com

**Семь эскизов
к Древу Жизни**

Во многих культурах древности число семь отличалось особым символизмом. ореол загадочности окружает и цикл «Семь эскизов для фортепиано» саратовского композитора Елены Гохман. Для выстраивания одной из возможных концепций произведения предпринято обращение к универсальной каббалистической модели человека — Древу Жизни. Семь составляющих Древа — сфирот — отражают семь психологических характеристик человека, которые необходимо развивать и совершенствовать, гармонизируя их как между собой, так и с внешним миром. Аналогии между Древом Жизни и пьесами фортепианного цикла выстраивают психологический портрет нашего современника: полного противоречий, стремящегося к гармонии и несущего в мир милосердие.

Ключевые слова:

символизм числа семь, Каббала, Древо Жизни, «Семь эскизов для фортепиано» Елены Гохман, «Маятник Фуко» Умберто Эко.

**Seven Sketches
to the Tree of Life**

In many ancient cultures the number seven was distinguished with a special type of symbolism. There is also an aureole of mystique surrounding the cycle “Seven Sketches for Piano” by Saratov-based composer Elena Gokhman. In order to line up one of the possible conceptions of the composition the author turned her attention to the universal Kabbalistic model of the human being – the Tree of Life. The seven components of the Tree – the sephiroths – reflect the seven psychological characteristic features of the human being which it is necessary to develop and perfect, harmonizing them with both each other and with the outer world. The analogies between the Tree of Life and the pieces comprising the piano cycle line up the psychological portrait of our contemporary: permeated with contradictions, aspiring towards harmony and conveying clemency to the world.

Keywords:

the symbolism of number seven, the Kabbalah, the Tree of Life, “Seven Sketches for Piano” by Elena Gokhman, “Foucault’s Pendulum” by Umberto Eco.

Для цитирования/For citation:

Гершбейн Т.Ш. Семь эскизов к Древу Жизни // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 117–125.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.117-125.

©Гершбейн Т.Ш., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Tatiana Sh. Gershbeyn, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Семь дней недели, семь цветов радуги, семь нот... Число семь практически во всех древних культурах наполнено мистическим смыслом. Так, в шумеро-семитской традиции просматривалась связь между семью божествами и планетами солнечной системы, а в верованиях древних египтян семёрка являлась символом вечной жизни и творения. В античном мире священное число семь служило атрибутом солнечных богов и символом небесной гармонии. В скандинавских легендах и сказаниях народов славянской традиции, в культурном наследии Китая и Японии, ритуалах индейцев и в древних персидских обрядах семёрке придавалось сакральное значение. Особый смысл семи характерен для буддизма, индуизма и ислама.

Число семь пронизывает Библию: от семи дней Сотворения мира через многочисленные семикратные повторения тех или иных явлений в библейских историях к символизму семёрки в иудейских и христианских обрядах и ритуальных предметах. «...как обстоит дело с магическим числом 7? Что можно сказать о 7 чудесах света, о 7 морях, о 7 смертных грехах, о 7 дочерях Атланта — Плеядах, о 7 возрастах человека, 7 уровнях ада, 7 основных цветах, 7 тонах музыкальной шкалы или о 7 днях недели? Что можно сказать о семизначной оценочной шкале, о 7 категориях абсолютной оценки, о 7 объектах в объёме внимания и о 7 единицах в объёме непосредственной памяти? Вероятно, за всеми этими семёрками скрывается нечто очень важное и глубокое, призывающее нас открыть его тайну» [4, с. 96].

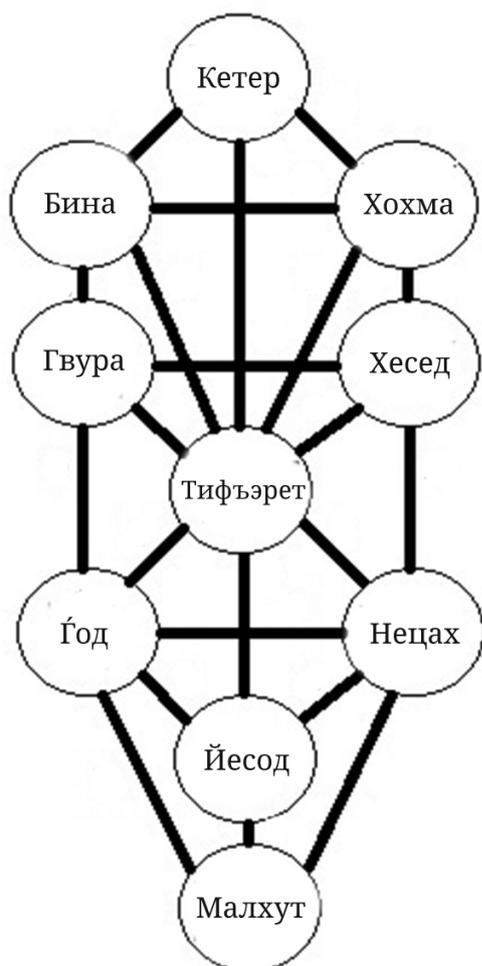
Какая тайна скрыта в «Семи эскизах для фортепиано» Елены Гохман? Авторские названия с начальным «эпи-», ненавязчиво появляющиеся после каждой из пьес, только усиливают ощущение загадочности. «Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан “герой нашего времени”. И

приходит к выводу, что он очень разный, многоликий» [1, с. 42]. Почему именно семь эскизов рисуют портрет современника? В поисках возможного варианта ответа обратимся к одной из старейших и лучших в мире книг по психологии — Каббале, учению, которое позволяет человеку понять и изменить себя.

По мнению каббалистов, слово «семь» — «шева» (*ивр.*) происходит от того же корня, что и слово «швуа» — «клятва»: семёрка символизирует ответственность человека за свои поступки, его духовность. Каббала — древнее мистическое учение, зародившееся в иудаизме и распространившееся далеко за его пределами — выделяет семь личностных качеств («сфирот»), изначально присущих каждому человеку. Сбалансированность сфирот является обязательным условием построения гармоничного Древа Жизни — универсальной матрицы мироздания и, одновременно, модели человека. Многочисленные каббалистические школы и направления вносили свои коррективы в схему Древа Жизни, однако его структура и концепция практически не изменились.

Центральной категорией Древа Жизни является «сфира» (множественное число — «сфирот») — уровень проявления божественного в мире или определённое качество в духовной структуре человека. Существуют различные учения, проводящие параллели между сфирот и этапами Сотворения мира, библейскими персонажами, планетами, стихиями, камнями, цветами радуги, органами человека, чакрами. Воспользуемся исключительно психологическими характеристиками сфирот, развивая и гармонизируя которые личность выстраивает свой микро- и макромир.

Древо Жизни состоит из десяти сфирот, три верхние относятся к ипостаси божественного и отделены от семи нижних, характеризующих внутренний мир человека (ил. 1). Как луч света, проходя сквозь призму, расцветивается палитрой

Ил. 1. Древо жизни¹

радуги, так высший свет расщепляется в человеке на семь душевных качеств. Для их совершенствования, что предполагает психологическую работу над собой, существует, в соответствии с Каббалой, период из семи недель в годовом цикле обрядов и праздников.

Древо поделено на правую, левую стороны и центр:

– правая сторона — мужское начало, активное, творящее, распространяющее своё влияние, направленное вовне;

– левая сторона — женское начало, ограничивающее, критикующее, направленное вовнутрь;

– центральная линия — их сочетание, баланс, гармония.

Верхние сфирот²:

– Кетер — внешняя сила, желание создать;

– Хохма — озарение, творческая идея;
– Бина — расширение знания, рациональное объяснение творческой идеи.

Семь центральных сфирот соответствуют психологическим характеристикам личности.

1. Хесед (*ивр.* «милосердие»). «Это не только сефира милосердия и любви... это также момент экспансии божественной субстанции, которая распространяется бесконечно» [3, с. 247]. Центральным понятием сфиры является любовь — первозданная, абсолютная, совершенная. Человека характеризует безграничное и бескорыстное желание дарить от чистого сердца, изначальное намерение распространять добро.

2. Гвура (*ивр.* «героизм», «сила»). «...сефира зла и страха... и все направления женственности — от Гевуры» [там же, с. 426]. Центральным понятием сфиры является закон — умение обозначить границы и ввести чувства в рамки, владение собой. В данной сфире прослеживается противоположная Хеседу тенденция — критическое начало, призванное остановить неконтролируемую энергию распространения. Мыслитель XVI века Маѓараль из Праги объяснял идею ограничения эмоций по аналогии с изготовлением какого-либо предмета: каждый первичный материал (каменная глыба, например) изначальное стремится к бесконечности, только удары молотка способны ограничить, определить, что именно будет изготовлено. Так и человеку требуется «духовный молоток», чтобы успешнее планировать, больше успевать, регламентируя свою деятельность. Понимание рамок — прав и возможностей — способствует умению их отстаивать.

3. Тиф'эрет (*ивр.* «красота», «великолепие»). «Сефира красоты и гармонии... Это — Гармония Правила и Свободы» [там же, с. 426]. Центральным понятием сфиры является правда — душевное здоровье, баланс между отдачей и границами, между материальным и духовным.

В эту сферу спускаются векторы из Хеседа и Гвуры, символизируя продолжение диалога между ними без нейтрализации их основных качеств. Действительность разнообразна и многогранна, а правда обязана выдержать испытание многообразием. Человек должен принять себя, научиться жить со своими внутренними противоречиями, не нейтрализуя их, но старательно нивелируя их крайние проявления. Сбалансированность данной сферы выражается в мирном сосуществовании контрастных начал, гармонии между ними.

Последующие сфирот символизируют дальнейшее развитие личности, осознавшей существование противоположностей, достигшей гармонии между ними.

4. Нецах (*ивр.* «вечность», «победа»). «...сефира Прочности, Стойкости, постоянного Терпения. Нас ожидает Испытание. Однако другие толкователи утверждают, что это Победа» [там же, с. 663]. Центральное понятие сферы — победа — символизирует подъём на другой уровень, стремление личности вырваться из рутины. Для успешного достижения цели, по Каббале, человеку необходимы два условия. Первое — постоянство, непрекращающееся поступательное движение, терпение и уверенность в себе. Второе, не менее важное условие успеха — наличие антагониста, создающего сопротивление, того внутреннего голоса, который сомневается: а сможешь ли? Только через преодоление физических или духовных ограничений возможен прорыв, особая мощь, выводящая за пределы доступного к достижению победы.

5. Ѓод (*ивр.* «слава»). Сфера «великолепия, величия и славы» [там же, с. 690]. Ѓод — это мгновение, «когда раскрывается вечность... Унизься и возвысишься» [там же, с. 690]. Центральными понятиями сферы являются благодарение и скромность. Человеку необходимо осознать своё место в жизни, в социуме, укреплять свою самооценку путём внутренней работы, быть благодарным

за то, что ему дано в жизни. Скромность порождает внутреннюю гармонию, основанную на уважении, а не на потребности что-либо доказывать и возвышаться за счёт других.

6. Йесод (*ивр.* «основа»). «Йесод — это капля, вытекающая из стрелы, чтобы произвести дерево и плод, это душа мира, ибо есть мгновение, когда мужская сила, производя на свет, соединяет между собой все состояния бытия» [там же, с. 733]. Йесод — сфера, центральным понятием которой является перерождение, существенная трансформация личности до основания, до мелочей. Основа скрыта от глаз, как фундамент дома или основание дерева, но она оказывает истинное влияние, тихое и глубокое, прорывающееся в сердце и изменяющее жизнь человека. Каждое творческое начинание, рождение нового происходит в тайне, чтобы сохранить его от проявлений внешнего мира — передача духовного наследия должна быть дискретной. Пришло время для гармонизации всех душевных сил, соединения идеалов с действительностью, воплощения мечтаний и перевода их вовне. Йесод — драматическая сфера, в которой заключены ключи от всего Древа: своеобразие всех сфирот концентрируется здесь, чтобы после трансформации продолжить своё движение вниз, в реальный мир, в Малхут. Нестыковки, несоответствия, ошибки в предыдущих сфирот, отсутствие баланса между ними на стадии перехода могут привести к неожиданным результатам.

7. Малхут (*ивр.* «царство»). «Царствие этой земли во всей своей озаряющей простоте» [там же, с. 630]. Малхут — конечный адрес: целостная личность, как следствие всего предыдущего развития, выходит вовне, в мир, чтобы реализовать свой потенциал. Если энергия света, проходя через все уровни, остаётся чистой и гармоничной, то человека отличает самоуважение, благородство, гармония. Отсутствие баланса между сфирот приводит к ущербным результатам. Кабба-

листы сравнивают Малхут с зеркалом, в котором отражаются все качества человека. Малхут — та селективная действительность, которую человек себе выстраивает в результате внутренней работы.

Попытаемся представить Древо Жизни нашего современника путём проекции каббалистических семи сфирот на пьесы цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е.В. Гохман.

Пьеса № 1 (Эпиграф) — Хесед. Первый эскиз создаёт образ первозданного света, чистоты и духовности. Завуалированность тональных признаков и метрической основы, эффект перебора струн и хоральность фактуры усиливают вневременной характер музыки.

Пьеса № 2 (Эпиталама) — Гвура. В звучащей тишине после первой пьесы пять жёстких аккордов («удары молотка») громко и уверенно провозглашают наличие «границы». Им противостоит нежная, красивая мелодия, по стилистике приближенная к эстрадной песне. Развиваясь, она становится более страстной, динамичной, захватывает высокий регистр. Начальные резкие аккорды в сопоставлениях с мелодией постепенно теряют свою силу: ослабляется их динамика, они перемещаются в высокий регистр, превращаясь в квинты. Происходит борьба в душе человека между страстью и попыткой установить границы. Именно в способности совладать с неконтролируемым потоком эмоций и проявляется, по мнению древних каббалистов, сила. Герой слаб, силы воли оказалось недостаточно — он терпит поражение в борьбе с самим собой. Прозрачное звучание квинт в конце пьесы воспринимается как слабое напоминание о намерении ввести чувства в рамки.

Пьеса № 3 (Эпизод) — Тифъэрет. Осознание собственной слабости, неспособности справиться с внутренними страстями порождает в человеке страх потери контроля, что компенсируется выходом отрицательных эмоций: грубостью, утрированной наглостью, гипер-

трофированным самомнением, пренебрежением к иным чувствам или людям. Пьеса открывается стремительным взлётом от одного звука к двум резким аккордам — выплёскивается наружу затаённый гнев. Аккорды, перекликающиеся с началом второй пьесы, но более мощные по структуре и динамике, приобретают негативную окраску. По контрасту с ними возникает образ, напоминающий неземную лирику первой пьесы, но тоже претерпевший изменения: «вневременные» аккорды с переборами звучат ослабленно в низком регистре и дважды блокируются короткими форшлаговыми мотивами-бросками. Третье проведение, более развёрнутое, в хоральных аккордах которого прослушивается щемящий напев, грубо сметаётся агрессивной силой.

Третья пьеса цикла (по аналогии с Древом жизни — Тифъэрет) включает в себя образные сферы двух первых пьес цикла в их контрастности и противоречивости — таков внутренний мир человека, такова правда жизни. Однако центр, призванный объединять различные психологические качества в мирном сосуществовании, демонстрирует картину, полную прямых столкновений, в результате которых ограничивающее начало (Гвура) блокирует развитие и распространение более созерцательного начала (Хесед), приводя к его сжатию, свёртыванию. Энергии объединения, заключённой в данной сфере, оказалось недостаточно для гармоничного сосуществования противоположностей.

Пьеса № 4 (Эпистола) — Нецах. Не достигнув равновесия контрастных качеств, не сумев принять и сбалансировать их, герой обращается к вечным ценностям (Нецах — «вечность»): начало четвёртой пьесы вызывает ассоциации с прелюдией *ми минор* Шопена. Человек пытается выйти на более высокий уровень путём упорного целенаправленного движения к цели — размеренная пульсация аккордов, на фоне которой развивается гибкая нежная мелодия,

на короткое время создаёт ощущение стабильности. Однако «сползающие» аккорды теряют устойчивость, а их ритмическая равномерность нарушается коротким синкопированным фрагментом в джазовом стиле. Так появляется образ — антагонист, внутренний голос, провоцирующий, дразнящий, призванный стимулировать развитие. И действительно, возвратившись, мелодия обретает лирическую наполненность и страстность, но в кульминации вновь напоминает о себе джазовый мотив, более развёрнутый, активный. После такого динамичного вторжения антагониста возврат к основной теме требует определённых усилий, от мелодии остаётся лишь одна интонация, которая, повторяясь, угасает. Сил для прорыва вверх оказалось недостаточно, внутренний голос лишь ослабил инициативу.

Пьеса № 5 (Эпиграмма) — Год. Человек не в состоянии управлять своими эмоциями, сбалансировать их. Раздираемый противоречиями, он предпринял попытку выйти на другой уровень и вновь потерпел неудачу. Пришло время осознать своё место в социуме, научиться принимать себя и быть благодарным за то, что дано. Недоразвитие этих качеств приводит к взвинчиванию Эго: человек начинает ощущать себя центром мироздания («Нам не страшен серый волк!»), оскорблять, обвинять всех в своих неудачах, самоутверждаться за счёт унижения окружающих. Пятая пьеса напоминает inferнальный галоп. Атмосфера эпатажа и гротеска создаётся стремительным потоком, из которого выныривают на поверхность то интонации детской песенки, обретающие угрожающий характер, то агрессивные форшлаговые броски, перекликающиеся с блокирующим мотивом из третьей пьесы.

Пьеса № 6 (Эпитафия) — Йесод. После разгула Эго наступает прозрение, спадает маска и человек остаётся наедине с собой, со своими тяжёлыми раздумьями. Символично, что пьеса, соответству-

ющая сфере Йесод (основа), начинается с основ — восходящего звукоряда. Семь звуков, окрашенных суровостью фригийского лада, аскетично повисают в пространстве... Второе их проведение приводит к октавному повторению начального звука, который выливается в пронзительную по глубине исповедь героя. Речитативность мелодии, фактура, проникнутая имитациями, лишь усиливают ощущение трагического диалога с самим собой.

Энергии жизни в сфере Йесод оказывается недостаточно, чтобы сбалансировать все противоречия человеческой натуры, и, как следствие, наблюдается уход в себя, депрессия, внутренняя смерть. «...в самый последний момент, когда жизнь — поверхность на поверхности — уже покрыта налётом опыта, ты знаешь всё: тайну, мощь и славу, знаешь, зачем родился, почему умираешь и как по-другому всё могло сложиться. Ты мудр. Но высшая мудрость в этот момент заключается в том, чтобы знать, что ты узнал слишком поздно. Понимаешь всё, когда уже нечего понимать» [там же, с. 739].

Пьеса № 7 (Эпилог) — Малхут. «Бог, чтобы выдуть мир, как выдувают стеклянную колбу, должен был сжаться, чтобы вдохнуть, а затем с протяжным и свистящим свистом явить десять сефирот... Но свечения сефирот необходимо собрать в ёмкости, способные выдержать их блеск. Сосуды, предназначенные для хранения высших сефирот — Кетер, Хохмы и Бины, — противостояли их сиянию, но в случае с низшими сефирот — Хесед, Ход, Нецах, Йесод — свет и вздох вырвались сразу и с огромной силой, сосуды разбились. Осколки света разлетелись по Вселенной, из них родилась грубая материя» [там же, с. 252]. «Грубая материя» внешнего мира в седьмой пьесе представлена энергичным, стремительным токкатно-джазовым потоком. Ритмические перебои в сочетании с быстрым темпом создают ощущение суетливости и спешки (спешка, по мнению каба-

листов, порождается неуверенностью в себе). «Не чувствовать себя и свои реальные потребности, потому что нет времени! Не чувствовать присутствие Творца и Его любовь, потому что работать надо! И быстро, и много!.. Хотя над чем угодно...» [2, с. 181]. Малхут становится кривым зеркалом Древа Жизни: вместо отражения личности в полноте всех её качеств — сфирот, на первый план выводятся неразрешённые противоречия сферы Тифъзрет, трансформированные под влиянием урбанизированной действительности (резкие синкопированные аккорды и вкрапления призрачной хоральной темы). Конфликт между желанием распространять добро и ограничивающими рамками, между сердцем и умом, чувствами и логикой на данном этапе неразрешим. И всё же наш герой,

ищущий и сомневающийся, слабый и противоречивый, несёт в себе сферу милосердия, в надежде открыть миру её первозданный свет. «Теперь я знаю, что собой представляет Закон Царства — бедной, безнадёжной, оборванной Малхут, в котором нашла убежище Мудрость, двигаясь ощупью, чтобы обрести утраченную ясность ума. Истина Малхут — единственная истина, сверкающая в ночи сефирот, и так есть потому, что Мудрость замечает в Малхут, что она обнажена, и открывает, что первая тайна — это не существовать или существовать всего мгновение, которое является последним» [3, с. 739].

Драматургия цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е.В. Гохман по аналогии со структурой каббалистического Древа Жизни представлена в таблице 1.

Таблица 1.

*Драматургия цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е. Гохман
(в аналогии с Древом Жизни)*

Функция	Сфера	«Семь эскизов»
Основная эмоция распространения	Хесед — милосердие, свет, добро	Эпиграф — свет, добро
Первичная эмоция ограничения	Гвура — сила, закон, ограничение	Эпиталама — ограничение не достигнуто
Первичная эмоция равновесия	Тифъзрет — красота, уравнивание контрастов, гармония	Эпизод — столкновение образов распространения и ограничения, равновесие не достигнуто
Вторичная эмоция распространения	Нецах — вечность, победа	Эпистола — победа не достигнута
Вторичная эмоция ограничения	Год — благодарение, принятие	Эпиграмма — эпатаж, гротеск, обвинение
Вторичная эмоция равновесия	Йесод — основа, творчество, перерождение	Эпитафия — депрессия, духовная смерть
Эмоциональный сосуд действия	Малхут — царство, зеркало	Эпилог — мегаполис, кривое зеркало

Обращение к каббалистической теории Древа Жизни позволяет выстроить одну из возможных концепций цикла «Семь эскизов для фортепиано», понять

его внутреннюю логику, связать воедино многочисленные контрастные образы. «Герой нашего времени» пришёл в этот мир, чтобы распространять свет и

добро, изначально присущие ему (первая пьеса — Эпиграф — наиболее цельная, выдержанная в едином настроении). Остальные сфирот — душевные качества нашего современника — недостаточно развиты, поэтому, первое же испытание — самодисциплиной — человек не выдерживает (Эпиталама). Эпизод становится драматургическим центром цикла, отражающим предельное обострение конфликта: вместо принятия контрастных начал и их гармоничного сосуществования источники распространения блокируются силами ограничения. Эпистола и Эпиграм-

ма — два послания: первое — вверх, в вечность, надежда на прорыв, второе — вниз, с высоты своего Эго, гротескная гримаса безысходности. Эпитафия — последнее послание самому себе, трагедия осмысления. Эпилог — своеобразное отражение конфликта в кривом зеркале и его проекция во внешний мир.

Древо Жизни нашего современника несовершенно и негармонично: сфирот не выдерживают испытания светом и растрескиваются. «Растрескивание сосудов — это серьёзная катастрофа. Нет ничего менее пригодного для жизни, чем неудавшийся мир» [там же, с. 252].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь на рисунке и далее по тексту статьи написание понятий, названий, терминов и имён передаёт, по возможности, их произношение в иврите.

Знак *í* читается, как английский *h*.

² В основу описания сфирот положены лекции А. Берга, А. Эйтана, Й.-Л. Нахамсона, А. Ёндлера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов: Аквариус, 2010. 84 с.
2. Свирский Е. Путь Дерева Жизни. Серия «Тора и психология». Т. 2. Иерусалим: Дварим, 5780 (2020). 420 с.
3. Эко У. Маятник Фуко. К.: Фита, 1995. 752 с.
4. Miller G. A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two. *The Psychological Review*, 1956, vol. 63, pp. 81–97.

Об авторе:

Гершбейн Татьяна Шмуэлевна, музыковед, психолог, музыкотерапевт докторант кафедры компаративной литературы университета им. Бар-Илана (5290002, г. Рамат-Ган, Израиль);
музыкальный терапевт в Медицинском гериатрическом центре (6195001, Тель-Авив, Израиль).
ORCID: 0000-0003-4282-1491, tatiana854@gmail.com

 REFERENCES 

1. Demchenko A. *Izbrannye stranitsy tvorchestva Eleny Gokhman* [Selected Pages of the Music of Elena Gokhman]. Saratov: Aquarius, 2010. 84 p.
2. Svirskiy E. *Put' Dereva Zhizni. Seriya "Tora i psikhologiya"* [The Path of the Tree of Life. "The Torah and Psychology" Series]. Tom 2 [Volume 2]. Jerusalem: Dvarim, 5780 (2020). 420 p.
3. Eko U. *Mayatnik Fuko* [Eco, Umberto. Foucault's Pendulum]. Kiev: Fita, 1995. 752 p.
4. Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two. *The Psychological Review*, 1956, vol. 63, pp. 81–97.

About the author:

Tatiana Sh. Gershbeyn, musicologist, psychologist, music therapist,
doctoral student at the Department of Comparative Literature of the Bar-Ilan University
(5290002, Ramat Gan, Israel);
music therapist at the Medical Geriatric Center
(6195001, Tel-Aviv, Israel),
ORCID: 0000-0003-4282-1491, tatiana854@gmail.com





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.01, 781.61, 78.036
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.126-143

HUBERT S. HOWE, JR.

*Queens College
of the City University of New York
New York City, United States of America
ORCID: 0000-0001-5822-8364
hubert.howe@qc.cuny.edu*

ХЬЮБЕРТ С. ХАУ, МЛ.

*Квинс колледж
Городского университета Нью-Йорка
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0001-5822-8364
hubert.howe@qc.cuny.edu*

My Development as a Composer

In this article author recounts how he became a composer, who were his teachers, what educational institutions he studied in, where he worked, how he developed his individual musical style and his ideas about music, and also describes what these ideas are. He also describes the context of living and working in New York City and the musical organizations he has worked with and for from the late 1960s to the present.

Keywords:

composing, contemporary music,
tonal music, atonal music,
the twelve-tone technique,
electronic music,
New York Composers' Circle.

Мой путь как композитора

В данной статье автор объясняет, как он стал композитором, с кем и где учился, где работал, как развивал свой индивидуальный музыкальный стиль и свои идеи о своей музыке, и кое-что о том, что это за идеи. Также рассказывается о контексте жизни и деятельности в Нью-Йорке и музыкальных организациях, в которых и с которыми автор работал начиная с конца 1960-х годов и работает по настоящее время.

Ключевые слова:

сочинительство, современная музыка,
тональная музыка, атональная музыка,
двенадцатитоновая техника, электронная
музыка, Нью-Йоркский композиторский
кружок.

For citation/Для цитирования:

Howe Hubert S., Jr. My Development as a Composer // ICONI. 2021. No. 3, pp. 126–143.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.126-143.

My background before composing

I began composing when I was in college. I originally wrote tonal music, which was appropriate then, as that was most

of what I was studying, and I began to get a very good understanding for how it worked.

My background before coming to college was as a performer. I played the oboe in junior high and high school, and if you

© Hubert Howe, jr., 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

© Хау Х.С., мл., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

play an instrument like that, you get lots of opportunity to play in different ensembles, which always need one of more of them. I got to be pretty good, and I played in community orchestras and groups like Peter Meremblum's California Junior Orchestra on Saturdays. Meremblum was an inspiration. He had grown up in St. Petersburg before the Russian revolution, and he played all kinds of Russian works, not just the famous ones but composers like Alexander Glazunov and Alexander Borodin, as well as all the standard classics that were playable by the group. I learned a great deal of symphonic literature that way, and I can still recall many works I haven't heard or played for 50 years in detail now. Unlike other children my age, I was so involved in this music that I never listened to or got involved much in jazz or popular music, and to this day I shun that type of music.

I went to Princeton, and it was then a hotbed of new music, particularly serialism, under the influence of a very great man who was also a mentor to me, Milton Babbitt. But the bulk of the music being written by the students and some of the faculty, notably Roger Sessions, who was the gray eminence in the department, was either tonal or strongly influenced by tonality. Sessions himself, at that time, had also become a serialist, but I became more familiar with his earlier works, which were tonal, although he was stretching it to the limit in his *Second Symphony* and *From My Diary*, a piece that I played on the piano.

As I began to get more serious about writing tonal music, I began to realize that there was nothing I could write that would not be reminiscent of earlier music, no matter how much I tried to be original, and thus it was necessary to focus on a different approach. This was a big leap, because I also was coming to think that tonality, which evolved over centuries, was the greatest way of conceiving of music that had ever existed. I was never taken by serialism, but I began to develop a strong interest in atonality. This was also abetted by my studies with two other

great teachers, Jim Randall and Godfrey Winham. When I was an undergraduate, I learned how to program a computer, long before this was something that anybody studied in a course (in fact, I have never taken a course in anything having to do with computers, but learned everything I did through reading books (mainly manuals), experience, and asking questions of others.) Jim Randall invited me to collaborate on a research project involving creating the number of possible chords, relationships between chords, and in creating structures called arrays, and that greatly shaped my thinking. All this was described in my first article, "Some Combinational Properties of Pitch Structures," published in one of the first issues of the new magazine *Perspectives of New Music*.

I stopped playing the oboe some time during my senior year at Princeton. The oboe is an instrument that you need to practice every day if you want to continue to play it, and I was simply too busy to do that. I did not have a teacher while I was there, and I had never learned to make my own reeds well enough to keep a good enough supply. Oboe reeds are fanatically temperamental, and store-bought ones simply are no good. The only way I had acquired them was from my teacher. Also, I was beginning to see that my future in music lay more in composing and teaching than performance. Though I wish it would have been possible to continue to play, it simply wasn't.

How I developed ideas about my music

Shortly after I began writing music seriously, I started to form a vision of how music could be both coherent and not based on tonal relationships. This involved imbuing the surface with sounds that were consistent and related to one another by operations like inversion and transposition. The basis of this would be arrays, which are two-dimensional entities where the structure of both the chords and the voices would be related to one another by those basic operations. For

example, a 3×4 array could be a succession of four three-note chords or three four-note chords, and the structure of both the chords and voices would be related. The title of Godfrey Winham's doctoral dissertation, which was the first ever in composition given by Princeton, and was also a monument in the history of music theory for its clarity, was *Composition with Arrays*. Godfrey's own music is also strongly influenced by serialism, and he was not after the atonal coherence that I was seeking.

The next problem was to look for music that exhibited some of these qualities, and finding that turned out to be a lot more difficult than one might imagine. Late romantic music got very chromatic and dissonant and even began to break away from tonality, but in fact the most inventive music that I found was actually tending to develop what I would now call "extended tonality." This is music with unresolved dissonances, transitions (or lack thereof) to unrelated keys, and a highly dissonant surface texture. Little music actually developed a different approach.

But some music did. I began to find this in some music by Debussy, for example in works like his *Etudes* – works based on thirds, fourths, sixths and so forth. Ravel, while full of unresolved dissonances, is still largely tonal, or better, extended tonal. Late music by Scriabin was much more interesting, because he was one of the first to write pieces, or in some cases passages, based on pentachords and hexachords. The Stravinsky of *Le sacre du printemps* was also highly dissonant, but it is better understood as bitonal or polytonal than atonal.

The music of Schoenberg was by far the most interesting and creative, and I could see that his position as the true master of twentieth-century music was much deserved. You can trace the evolution of his tonality from the early works like *Verklärte Nacht* and the *Gurrelieder* through the *Six Songs* Op. 8 and the *Second String Quartet* and see how he unravels tonality. His works from the *Drei Klavierstücke* Op. 11 through *Das Buch der*

hängenden Gärten (a work I studied intensely) and to the *Serenade* Op. 24 are described as atonal, but in fact, I don't think that they really are. Rather, they show a process of evolution from tonality to something different, always trying out new ideas. I agree with much of what Ethan Haimo describes in his book *Schoenberg's Transformation of Musical Language* on these matters, and he convincingly shows that Schoenberg was really exploring things, always thinking, until he saw his twelve-tone system as the solution to his problems. What he really wanted was a consistent way to write music that was dissonant and not based on traditional chords but which used some of the techniques from older music. It is remarkable how complicated and inventive he was in the context of his very traditional Austrian traditions. He also suffered greatly from anti-Semitism, and we know how that wound up.

Both Allen Forte and George Perle analyzed Schoenberg's Op. 11 differently, but they basically agree that it was a masterpiece of atonality. I came to feel that, if the music had really been written according to the procedures that they described, then it is pretty incoherent, and I once rewrote the opening so that it was more consistent. But Schoenberg's music is most important, I think, for the ideas that it has inspired in others to follow in some different way.

I finally found some music that I felt was truly atonal and more coherent, and it was mainly the exploratory works of Béla Bartók, both in the *Mikrokosmos* and in passages from his middle string quartets. But Bartók's music is still heavily influenced by folk music, and that aspect of it tends to put me off.

Composition Teachers and Teaching Composition

Even though I had some first-rate teachers, I was never really taught composition in the way I have read about other composers studying, and I consider myself basically self-taught. As I have read biographies of

several composers I have been interested in, I think this may be more the usual situation than not. When I showed music I was writing to teachers, I often got the impression that it didn't really click with them, or that they didn't understand or care for what I was trying to do. They sometimes made interesting suggestions, particularly in telling me to study some other piece that might have similar ideas in it. I came to feel that I was wasting my time in lessons.

I learned most of what I really took to heart by analyzing pieces by others, sometimes by the men I studied with, and asking teachers about their views of the works. Interestingly, Milton Babbitt would *never* talk about his music in any kind of detail. This was also true of the ground-breaking articles about serialism that he wrote over the years. He never discussed the ideas that he was actually using at the time, but talked about ideas he had used years before and originally discovered from studying the works of Schoenberg, Berg and Webern, which he knew intimately. He sometimes would raise outlandish ideas about these works, and I didn't know if he was challenging us over something real or pulling our legs, which he also liked to do. I think he felt that he learned the most studying pieces by others, from which he then built further ideas, and that was what one should do. He also almost never had the chance to ask those composers about their music, even though, for example, he met Schoenberg when he arrived in New York and did ask him some questions, but Schoenberg said he had forgotten about those works then. He later had the chance to meet and talk to Stravinsky, who was very impressed with Milton's detailed knowledge of his music.

When I ultimately became a teacher of composition myself, I had very few serious students. Many of them were teachers in graduate school mainly so then could get a degree and earn a higher salary, and they thought composition was easier and more interesting than education courses. I did have a few really good ones, though,

and I found that they were similarly advanced and pretty self-assured of what they were doing. I enjoyed giving them challenges to extend or expand their pieces in various ways, although I tended to shy away in telling them to discard what they had written. I remember a lesson from a different composition teacher there who told the student, basically, to throw away everything and start over. That sort of advice could never be helpful.

Distinctive aspects of my music

My main musical esthetic is motivated by pitch relations, in every respect – melodies, harmonies, harmonic and melodic successions, even large-scale structure and rhythm. One of the important concepts behind my music is that I first extended the basic operations by which sets of notes can be related to include both inversion and cycle-of-fifth equivalence and its inversion, cycle-of-fourths equivalence. If you conceive of inversion as multiplication of the pitch classes in a set by 11, cycle-of-fifths equivalence is multiplying them by 7, which maps them onto the cycle of fifths, and multiplying them by 5 maps them onto the cycle of fourths. This idea was originally developed and explained to me by Jim Randall, who also used it. These operations are referred to as multiplicative operations; I know it's confusing to call a fifth "7" and a fourth "5", but we are counting semitones here, and the original set or "identity" is M1. Thus, the sets where these four operations yield unique structures are the most interesting ones, and those are what I concentrated on. Following Randall, I created a series of related arrays called "generated collections," which consist of groups of trichords, tetrachords, pentachords and hexachords that are formed by combining four sets of these chords into arrays. These actually can be sorted into different families that consist of a large number of arrays of different sizes. The most interesting ones are the families based on 0127, 0235, 0347

and 0369 (there are many others, but these have fewer elements). This is not to say that these particular chords are stressed or feature more prominently in the music in any way (the surface actually features the related trichords, tetrachords, pentachords or hexachords), but that these chords are unique within these collections.

Another point that I wish to stress is that I want the surface of the music to be imbued with a particular sound or set of sounds, which is manifested by basing it on a group of related arrays. I then attempt to develop passages that unfold in ways that other music has used, such as expository passages, developments, and transformed recapitulations. One basic aspect which I think is most interesting in music is the idea of tones fading in while others fade out, so that the surface is constantly changing. This isn't possible in piano music, so achieving such an effect has to be accomplished by changing textures. This leads to the other main idea which has been with me from the earliest moments I began writing, which is electroacoustic music and generating your own sounds.

I started composing exactly when Princeton was importing the Music 4 program from Bell Labs, and I already had programming ability. Godfrey Winham and I wrote Music4B, which kept the basic concepts of Music 4 but changed the score format and began to add numerous new units to the program. During this time I also traveled to the Columbia-Princeton Electronic Music Center in New York City and learned about all the techniques they were developing, namely tape splicing and the use of synthesis units to create sounds. I never actually wrote a complete piece while I worked there, but I learned a lot, and I developed a keen interest in knowing more about sounds and acoustics. In using the computer, you had to specify all the properties of a sound before you could produce it, and the original things you came up with weren't all that interesting. This required a lot of work, but at least you understood it what you had done.

So the main ideas behind my music are, then, the use of arrays to create a coherent and related surface (as well as background) to the music and the interest in creating my own sounds. These have drawn me in divergent directions.

Working at Queens College

I spent almost my entire academic life at Queens College of the City University of New York. When I first went there, in 1967, it had a first-rate reputation, with several prominent faculty members, including a couple of superstar composers, George Perle and Hugo Weisgall, as well as another ex-Princeton student who originally welcomed me, Henry Weinberg. Overall, there were 12 composers on the faculty when I started, but most of them didn't actually teach composition, but mainly theory. Ronald Roseman, a wonderful guy whom I grew close to in my middle years there, was an oboist. I had actually looked at Queens when I was contemplating graduate school, but I didn't apply because they had no doctoral program.

When I got there, I found that most of the faculty was uninterested in the kind of music I was interested in, and some openly disdained my expertise in computers. "I have no interest in your computers," I remember someone saying. A few years later, when the computer revolution started taking hold, many of these same people asked me for a recommendation for a computer they could buy.

While Queens has always had a small elite group of students, people who will definitely go on to do great things, make lots of money, and have a significant impact on the world, the average student was lower-middle class coming from a generally impoverished background, many of whom were the first in their families to go to college. They were not interested in learning much of anything, and they spent lots of their free time watching television rather than reading or doing homework. They took classes mainly because they had to. When I arrived, every student

was required to take music appreciation, and this had meant that a large number of faculty were required to staff that course. I enjoyed teaching it, but I quickly gravitated away from the “masterpieces of Western music” approach that was what most people taught to one based on trying to learn how to hear things in the music. This whole world was shattered in 1968, when there was basically a student revolution that resulted in a genuinely representative faculty senate that gave the students a significant voice. One of the first actions they took was to abolish all non-major required courses. The system was later replaced by a one where students had to take a number of courses in different general areas, like arts, sciences, and social sciences, but they had choices. The number of music appreciation courses dropped dramatically. This had a big impact on the entire college, which meant that a lot of those faculty were no longer needed.

When I arrived at Queens College, the entire university was funded by New York City, and the faculty salaries were among the best in the nation for a public college, due to a new contract that had been negotiated with the city. While this was the case, the facilities were drab and overcrowded and amenities almost nonexistent. The university did not fund research, and there was no computer. As a result, I had to continue using the computer in Princeton, which was over an hour’s drive away, and I was lucky that they allowed me to continue that. The music building had not just shared faculty offices, but shared desks in those offices. The only place of privacy was the library, which was usually crowded.

All this came to a screeching halt in 1976 when New York City defaulted. (The headline in the *Daily News* read “Ford to City: Drop Dead.”) We had taught the entire year, and in June, during the final examination period, we suddenly didn’t get paid. We waited for over a month, when New York State finally worked out an agreement to take over the senior colleges in the university, and the city would fund the Community Colleges. We hoped that

we would be elevated to the standards of the State University, which were much better, but no, they decided that it should pretty much remain at the impoverished level it was, with one big exception: the buildings. Over the next decades, the facilities were dramatically improved. Most importantly for us, they approved a new music building in 1985. I maneuvered myself into a position on that committee, because I knew this would really affect my own work dramatically, and I eventually became head of the committee. Another significant development was that the University approved the Music Department to become a School of Music.

In 1988-89, though, I was offered a visiting professorship at the University of Alabama in Tuscaloosa, a position that they thought could be fulfilled by coming down for a few weeks at a time and otherwise living in New York, but they were pleasantly surprised that I not only wanted to live there, but bring my whole family. We did that, and we had a great year. While Alabama was poor, they still had better standards than we had in New York. During that year, I was asked if I would be interested in becoming Director of the School of Music. I flew back to New York in April, where I attended my only faculty meeting that year, and found myself elected, a position that I maintained for the next nine years. The most significant thing that I did was to oversee the transition to the new building, which went very well.

The faculty at Queens never supported my music. I organized and arranged all the concerts where my music was played. The orchestra conductor was particularly hostile. He went to great lengths to play music by the other composers on the faculty, but never mine, even though I wrote four symphonies and two other orchestral pieces when I was there. I had a bit more success with some chamber pieces, but again mainly when I organized the concerts. I did establish a tradition of having an electronic music concert each semester, which was mainly ignored by the other faculty and never very well attended.

One of the things I did with my involvement on the building committee was to install a big series of electronic music studios, with a computer music studio, synthesizer room and editing facility. I got to teach courses there during most of the years after they were opened, but there were usually so few students that the courses were in danger of being cancelled. While Queens had a music composition program, it didn't attract many good students, but the ones who were good usually took my courses. Many of the composition students were actually New York school music teachers, who wanted to earn a Masters' degree so they could get a higher salary. They weren't really interested in composing, and many of them stopped after getting the degree.

After I retired, the school of music closed the studios, got rid of all the equipment, and changed the rooms into a jazz performance facility. It turns out that jazz students need to learn how to do computer editing of their performances, so they were able to retain that room but re-purpose its use. They completely gave up on trying to have an electronic music program.

Life Outside of Queens College; Organizing Concerts

Because of the disinterest and hostility I encountered, I looked outside of the college to find people and activities I was interested in, and I found New York City full of such groups. Given the amount of new music that is performed in the city today, it is hard to imagine that it was even more thriving in the 1950s and 1960s; indeed, the city was and is a Mecca for all kinds of musicians and artists. Jean Eichelberger Ivey, a fine composer who I got to know during these times, lived in New York City even though she taught in New Paltz, New York and later at the Peabody Conservatory in Baltimore, and she told me that she lived here because she wanted to be a part of it.

When I was young, I thought that performing groups eagerly awaited new

works by composers and played them soon after they were written. I had actually done this on several occasions while in high school and much more so in college (of course, as I was at a hotbed of student composers). Would that this were the case! I soon discovered that almost all new music performances are organized by the composers themselves, and there are many factors working against them. I became aware of this while a graduate student, living in New York City although going to Princeton, where I became involved with the new music scene at Columbia University, particularly the concerts by Charles Wuorinen and Harvey Sollberger and the Group for Contemporary Music. While both of these composers had a regular teaching schedule and were otherwise fully engaged, they were both performers and composers, and they presented all kinds of great music by a range of composers, including much of the electronic music from the Columbia-Princeton center.

The League of Composers-International Society for Contemporary Music

I heard about a group called the League of Composers-International Society for Contemporary Music, U.S. Section. It had been pretty inactive in the few years before I got involved, and the old guard was looking for young blood to revive it. I found myself elected President of the Board at the first meeting I attended. The present group was a combination of two older organizations, each of which had a distinguished early history. The ISCM was founded in the early 1920s by central European composers, some of them students of Arnold Schoenberg, and it produced a big international festival each year. The New York group supposedly represented the entire USA, which was one of the things that made composers in the rest of the country think that new music was dominated by a cabal of insiders from New York City. The League of Composers was founded by a music aficionados from New

York City in the 1920s, and it also presented concerts, awards and commissions. This history was wonderfully described by Claire Reis in her book *Composers, Conductors and Critics*, which I gobbled up. The main activity of the combined group was to present a few concerts each year.

The first big problem that we faced was raising money. Grants were and are still very hard to get, although there were some foundations that supported it; but at that time, there was still a tradition of private individuals giving generously to support new music. Joseph Machlis, a former Queens College professor who had made a fortune on his textbook *The Enjoyment of Music* and was then writing novels under a pseudonym, as well as Mrs. Ernest Heller, were prominent supporters. Also, the government was starting to get involved in supporting the arts, and, surprisingly, it was president Nixon who founded the National Endowment for the Arts around that time. Getting money from the state or national government was very difficult, however.

The next issue was that, particularly the older composers, felt that nobody would attend a concert of young composers they had not heard of, and that we had to include music by more famous composers like Schoenberg or Webern, which actually meant that less of the program could be devoted to my own music or that of people I wanted to present. In truth, many members of the audience didn't know or care about that music anyway. Nevertheless, we did succeed at presenting a few events, and we even had some of those early programs broadcast live on WNYC public radio.

Always grubbing for money meant that we had to look where we could find it, and we tried several things that led us in different directions. One was to try to get support from the cultural institutions of other countries, like Canada, where the arts are much more generously supported. Another was Switzerland, where a very interesting and wealthy woman, Marguerite Staehelin, lived in the city and actively

promoted Swiss music. She brought several prominent Swiss composers — I remember meeting Heinz Holliger, Klaus Huber and Julien-François Zbinden (who, of his piece, said “rubbish!”) — to New York. I even got to visit her in her home town of Basel one summer.

Being involved with the ISCM led me to attend international meetings in Europe and attend some of the festivals there. Many Americans had had the dream of bringing the big ISCM festival to the United States, and some, like Gunther Schuller, actually had the wherewithal to help do it. The forthcoming bicentennial celebration of 1976 gave us the opportunity to make a pitch for this event. So at one of the international meetings in 1974 I floated the idea of doing that, and they were quite interested. This would require an enormous fund-raising effort, which we then embarked on. Schuller had secured a significant contribution from Paul Fromm, a remarkable man who seemed to devote his life to supporting new music — his money had helped found *Perspectives of New Music*, for example. The most important part was securing a grant from the NEA, which we managed to do, although there were several problems with them. For one thing, they would never support more than one-third of the cost (they actually only supported one-fourth), and you had to show significant contributions from others before they would consider you. There were also huge delays in finally getting the money; but we did.

Many students and the orchestra of the New England Conservatory played at the festival. We managed to convince the University of Iowa to bring their student orchestra to play a concert at the festival, and the other major group was the Boston Symphony Orchestra. Iowa and NEC basically paid for their involvement, and their exposure to the distinguished audience surely enhanced their international reputation, but the Boston Symphony was a huge expense, and they were getting very nervous when we had to wait for our final payment from the NEA, which came months

late; they were ready to sue us, and had suggested that we take out a loan to pay them first.

Representatives from 30 or more countries to Boston in October of 1976, where the thirteen concerts were held. We had to pay for the accommodations and meals for all the delegates, and groups like the NEA did not take kindly to having their funds used for such purposes, so we had to show that none of their funds were. The festival was a big success, and concerts were recorded and broadcast on National Public Radio and received lots of critical acclaim.

All the music was played at the festival chosen by an international committee headed by Elliott Carter. The big disappointment for the Americans, and the Board of the League-ISCM, was that this was not a showcase for American music, and we played very few Americans, including none from the local group except George Perle. Some people were actually resentful that we included a piece by the Hollywood composer Leonard Rosenman, not exactly representative of our new music, but he wrote an outstanding piece.

I served for nine years with the ISCM, but I finally grew tired of doing all this work for which I received very little opportunity to hear my own music and mainly got complaints from the rest of the group, so I finally quit in 1979. The group continued but became rather dormant for many years before being revived in the 1990s. The people running the group now either do not seem to know of this history, and they mention almost nothing except the earliest beginnings of the two separate organizations.

ASUC/SCI

The American Society of University Composers was founded by an elite group that included some of my Princeton professors, and I attended their first public meeting in 1965. The group was founded on the premise that colleges and universities were becoming the best workplaces for composers in this country, as there was very little opportunity

to earn a living from composing itself unless you wrote music commercially. The group looked very promising, like it might turn into the compositional equivalent of the American Musicological Society, which was the dominant organization acquiring funding for scholarly activities. There were national conferences, mostly on the east coast, which featured concerts, lectures and other presentations.

The group's founders soon became disillusioned with what they thought the group was turning into – not such an elite group, but an organization of average, even uninspiring composers from all over the country. Some of the works played at these early conferences showed these disappointing tendencies. So at a meeting in about 1967, they all quit. At that time I had met many people from other places whom I liked, and I thought the group still had some good possibilities. I was one of the few who stayed on, and I soon became an officer of the Executive Committee. I served for several years and worked with Harvey Sollberger at Columbia University during this time, where the group had a mailing address. In that capacity I published the first editions of the society's *Proceedings*, which still exist, although they never became the kind of serious journal that would match that of the musicologists.

ASUC (people hated that acronym!) split into regions, and some regions became quite active — particularly in the Midwest and far West, where the organization brought people together who had not had a reason for doing so before. The New York region was not particularly active, as it included New Jersey and Puerto Rico but not Connecticut, which was part of New England. In fact, how well the group did really depended on who was leading it and whether they had the wherewithal to organize events. Over the years they continued and began to really flourish. Student chapters were formed which featured a competition and prizes that were funded by ASCAP. In about the 1990s, partly in recognition that there were

plenty of composers outside universities, the organization renamed itself the Society of Composers, Inc., abbreviated SCI. It grew to over 1000 members, and has presented national and regional conferences regularly. I hosted the national conference with my colleague Ronald Roseman at Queens College in 1999 and a regional conference in 2007. I was active in several of SCI events, but not regularly, and I never resumed the intensity of involvement that I had in the early years.

Teaching at Juilliard

In 1974, I began teaching one day a week at Juilliard, in which capacity I had several excellent students. I taught electronic music, and I did so for 20 years, until they decided that they weren't really interested in music which didn't involve performers. Juilliard was a unique place. The students were already extremely accomplished musicians, and the good ones didn't really need to get that much from their lessons, but what they got instead were connections to many of the significant organizations and jobs in the music world. I had many outstanding students, many of whom became professional musicians both in New York and throughout the world. But not all Juilliard students stayed in music. Several of them went into other fields, and their musical training, which required devoting many hours to the discipline of practicing, usually boded well for their success in these other fields.

The teachers at Juilliard were usually judges of various competitions and awards that were given out, and of course they scored well in that context too. The school also put on outstanding performances of many operas and other concerts, in particular I remember hearing Roger Sessions' *Montezuma*. They also started a twentieth-century music festival, which became focused on a particularly narrow category of music, which didn't always click with me. Also, the faculty was predominantly elderly, and they were completely set in their ways and not really open to new ideas.

After 20 years, Juilliard ultimately let me go, and I had the sinking feeling that, to an extent, they saw electronic music as in conflict with the training they were giving to their performers. When they resumed a course of this kind (taught by one of my former students), it included a performance element.

The Radio Shack TRS-80 Computer and Personal Computers

It is hard to imagine these days how difficult it was to be working with computer music in the late 1960s and early 1970s. The only machines that existed were mainframes, and they were huge, expensive, and access was difficult. Queens College had a puny IBM 1620 computer (more like an adding machine, this was the what Princeton used to spool its print jobs) when I got there, but I immediately made it known to the guy who ran it that I was interested in working with a machine that had a digital-to-analog converter, which was rare to find in those days. I had to travel to Princeton to run jobs, and fortunately they allowed me to do that, but it was an hour and a half drive each way, so my use was limited.

When the first personal microcomputers appeared in 1977, I made a trip to Atlantic City to attend a computer show where they were first shown. I saw the Commodore Pet, Apple II, and Radio Shack TRS-80. The Apple II didn't impress me; it was the most expensive and seemed to be the crudest. The Commodore Pet was more appealing, but not as much as the Radio Shack TRS-80, which I bought. It was a crude and limited machine, with a maximum of 64K RAM, only 48K of which was usable, a crude-looking monochrome screen, and keyboard. The only mass storage device was an audio cassette, and the only programming language was level I BASIC. The Z80 processor had no arithmetic operations, and all math had to be done by a series of repetitive loops (division was particularly slow), but it worked and was useful for a number of purposes. I had

visions of being to produce my computer music at home, even if it took a very long time to compute.

Things improved when they introduced a number of new features, particularly a floppy disk drive, printer, and a Microsoft-developed operating system with a much better version of the BASIC language. (This was long before Microsoft became the giant that it is now; that can be traced to the IBM personal computer.) I started writing more complex programs and saw that the machine was indeed useful for many purposes.

As we had done with the IBM 7090, where all really serious programs were written in assembly language, I learned the assembly language for the Z80 and started writing some programs in it, as well as some practical applications written in BASIC. It turned out that there was a great market developing for applications written for this machine, as thousands of people were buying the computer and there were very few programs for it. So in the early 1980s, I started a small company, Howe Software, and started selling programs I had written. One of my more successful programs was a disassembler, which would take any program written for the machine and show the source code. Another was a program called Home Budget and Checkbook Analyst, which would take care of your basic monthly budget.

There was a small company, H & E Computronics, based near where I lived that was publishing a magazine that was geared to the TRS-80, and I became a columnist for them with a column on the assembly language and internal structure of the computer. This ultimately led to a full book, *TRS-80 Model III Assembly Language*, but the main advantage of writing for them was that I could advertise my software, and I sold quite a bit of it. I also advertised in some larger publications, but they were more expensive. During the lean times of the recession in 1982, I was doing well.

The TRS-80 was never going to become the kind of machine that I was hoping for when I got it, but in 1982, when IBM introduced

their own personal computer, things began to look much better. This was based on the Intel 8088, a much better processor that had the capability of addressing 1 MB of storage, although only 640K was usable, and it had an arithmetic processor for mathematical operations. Even better, IBM published the architecture of the machine and invited other manufacturers to develop peripherals for it, and this type of device began to proliferate widely. This was in contrast to Apple, who sued a competitor who had made a clone of the Apple II and allowed no other companies to make equipment that would work with their computer (although it was impossible to stop other printers from being used). That is why the IBM PC design, now just referred to as the “PC”, came to dominate personal computers, and Apple became a small, niche machine. It was only much later, after Steve Jobs returned to Apple following his adventures with the NeXT computer, that Apple took off.

One of the companies that IBM worked with was Microsoft, who developed the operating system, MS-DOS, and programming languages, at first just BASIC but later other languages. Many manufacturers, not just IBM, had the idea that the main money to be made from personal computers would be in selling the hardware, and software was something more akin to a frill. That was a colossal misjudgment, and Microsoft began to grow and become a behemoth that would ultimately surpass IBM, which ultimately got out of the personal computer business. Every competitor who developed a new computer, and there was a proliferation of them in the 1980s and beyond, wanted to use Microsoft’s software. Because of the myriad of peripherals developed all over the world that had to interface with the computers, the software had many bugs that had to be ironed out (and this was before the internet and malware), but the advantage of Microsoft was their incredible competence in programming, and everything ultimately worked. MS-DOS soon led to Windows, and the rest is history.

When Steve Jobs left Apple in 1985, he set out to found a new computer company, NeXT. He envisioned that machine would have great abilities in both graphics and sound, and the machine was designed with a high-quality audio interface and great potential graphics. He hired a talented bunch of engineers to work all this out, and the music guys did a great job, the graphics people less so. The first machines started to roll out in late 1989, and lots of computer music people started to order them. But they were extremely expensive, and few people could afford them. When Queens College built its new building, I got them to include a few NeXT workstations in the computer music lab, and we did get them in about 1992. They were very good and finally offered an alternative to working with mainframes, although not without some problems.

While NeXT was a great advancement, they were soon outpaced by rapid developments in computer engineering by Intel, whose Pentium processors soon came to have as much or more power at greatly reduced prices. Once again, the PC design began to out-compete all the others, and NeXT ultimately folded when Steve Jobs returned to Apple in the late 1990s. By this time, though, excellent music hardware and software was available for all computers.

I soon learned that I could use all of the instruments and techniques that I had developed over the years with Music4B and 4BF and Music360 in Csound, and I have used that ever since. And since the 1990s, we have all had the personal computer home workstation that we dreamed about in the early years.

SEAMUS

The Society of Electro Acoustic Music in the United States, or SEAMUS, was founded in 1984 at a time when the term “electro-acoustic music” had not yet really replaced “electronic music” in the United States, but we soon had to give up that term because it was usurped by popular music. Over

the years, it developed into a major forum for electroacoustic music and is still going strong. I did not join in the early years, as that was when I was over involved at Queens College, becoming Director of the School of Music and working on planning for the new building. I did join in the 1990s, and have tried to attend regularly, at least when my submissions were accepted at their festivals.

SEAMUS is now going strong, with regular annual conferences, student competitions, and awards. More than anything else, this signifies the acceptance and endurance of electroacoustic music in the United States.

American Composers Alliance

I joined the American Composers Alliance in 1979, after I met Oliver Daniel, who was an executive with BMI and really impressed me with the depth of his knowledge of American Music. Many of the composers I respected – Milton Babbitt, Charles Wuorinen, Miriam Gideon, and numerous others – were members of BMI, and many of them had started out with ACA and left only after their music was taken on by bigger commercial music publishers. ACA’s publishing arm, American Composers Edition, became my music publisher.

For years ACA had an office on West 74th Street where you could drop off copies of your scores and order printed copies of them. It was supported by BMI during all these years, and that was in turn because ACA members gave up part of the royalties that they earned for this support. ASCAP, the other music licensing organization, which is much bigger, did not do this, so ASCAP composers got higher royalties, but they had no group like ACA. I was only dimly aware of royalties at that time, and never earned them because I didn’t know how to report performances. But royalties never pay very much, and the most I ever heard of a composer earning who had numerous big performances was about \$1,200. The only things that pay real royalties are performances of operas and symphony orchestras.



But in the 1990s, BMI reduced their payments to ACA. They had to leave the offices on 74th Street, and the person who had been the Executive Director all those years was fired. Many older members were also leaving the organization, and I got onto the Board of Directors. We hired a new Executive Director, Jasna Radonjic, and found a much less expensive office in Greenwich Village. This lasted for quite a while, and in 2002 I became the President of the Board.

One of the activities which ACA got into was the production of concerts, which we organized as an annual festival. We managed to contact members from all over the country to play their music in New York, and several of them were enthusiastic about it. But like everything else, this required funding, and it wasn't going to come from BMI. Our solution was to charge a fee of the composers themselves to pay for performers and venue rentals, which could partly be offset by box office income. These festivals started in 2000 and ran through 2011. They got good audiences and increased ACA's visibility, and some older composers came back and a few younger ones joined.

There was always grumbling among some of the composers who didn't think they should have to pay to get their music, and indeed, it would be much better if they didn't have to. On top of this, Jasna left as Executive Director, and we needed to hire a replacement. We interviewed a few people and hired Gina Genova, who became quite a successful replacement, but not without drama. She did not get along with me well and wanted more control of the organization, and at some point she maneuvered me out of the Presidency of the Board. I wasn't sorry to be rid of the responsibility, but this left me with a bitter aftertaste. ACA stopped giving concerts, but they did bring back a few when they had outside funding. These were always quite limited, and I never had any music that would work for them. Nevertheless, I remain in ACA and am now part of the custodial program, where your

music will be made available after you pass away, as long as ACA is around. They only keep PDF copies, no more paper.

The New York City Electroacoustic Music Festival

For years, starting in 1992, when my former student from the University of Alabama James Paul Sain started the Florida Electroacoustic Music Festival, he made me the composer-in-residence at one of their earliest festivals, and I started attending them regularly. They were very collegial and brought together many composers from all over the world to play, hear and talk about their music. I really enjoyed these festivals, and was very disappointed when, in 2008, he announced that the seventeenth festival would be the last one.

For years I had thought about organizing the same kind of thing in New York City, which seemed like it could be a great magnet for such an event, and this opening gave me the opportunity to make it happen. At that time I had one of my best students from Queens College who were then in the CUNY doctoral program, Paul Riker, and another student from CUNY, Zachary Seldess, as colleagues to help make this happen. We secured the support of the CUNY Graduate Center as a place where we could hold the concerts, and we held the first New York City Electroacoustic Music Festival (NYCEMF) there in 2009. We presented thirteen concerts and brought in a few additional members of the team from other institutions, particularly Travis Garrison and Joo Won Park. This was such a successful event that we organized an even bigger one there in 2010. This had nineteen concerts, including a few at other venues such as Galapagos Art Space and Issue Project Room in Brooklyn.

However, in 2010 the two main graduate students I had been working with got jobs and left the institution, leaving me with fewer colleagues to help with the work then, and we were not able to present a festival in 2011; but by 2012, I was ready to try again.

I put together an organizing committee of all the electroacoustic music people I could find in the city, as well as some new graduate students and a few of what was then our regular staff, like Travis Garrison, and we brought it back in 2013, again mainly at the CUNY Graduate Center but with more venues outside, including the NYU Skirball Center and two Brooklyn spaces, Galapagos and Shapeshifter Lab. This time we had 21 concerts, with one entire day in Brooklyn.

Working with the Graduate Center was always a problem, as they charged us quite high prices to rent their performance spaces (being in midtown Manhattan naturally required a substantial premium), and there were issues with the availability of the building, which we couldn't get into until after 8:30 AM and had to leave by 10:30 PM. We supported the festival through registration fees, which are typical at academic conferences and other festivals, as well as a very small grants. So by 2014, the committee discussed the possibility of organizing the events at a nonacademic venue. That is when we discovered the Abrons Arts Center in lower Manhattan.

Abrons is a large space affiliated with the Henry Street Settlement, which goes back to the nineteenth century. At that time, the lower east side was a very poor area, and Henry Street was founded as a place of refuge for the poor. They had a Playhouse, which was built in 1915, mainly used for plays but also for concerts. Later they added a music school for the children of the area. The original buildings are now a national landmark. I had attended some concerts there going back to the 1960s, where I remember seeing Edgard Varèse at one time. The Abrons Center was built as an expansion of the Playhouse in about 1970, and it has two additional venues, the Experimental and Underground Theaters. They were looking for programs like our festival, and we came along at the right time.

We held our first NYCEMF at the Abrons Center in June 2014, when most colleges have begun summer recess and Abrons

was between its Spring and summer events. We took over the entire building and had 29 concerts in all three spaces, including some simultaneous programs in different theaters during a few afternoons. By that time, NYCEMF had grown into a major world festival, and we have regularly been bringing composers from over 30 countries in all continents, even Africa, to New York. While attendance is not required, participants still have to pay a registration fee, which is the main way the festival has been supported, although we have been able to obtain some smaller grants and regular box office income, which is never enough to support much of it. Abrons was a very cooperative venue to work with, although we weren't always able to use all the spaces we wanted in the building, because some galleries had art exhibits that ran through the time we were there.

In 2016, the New York Philharmonic invited NYCEMF to become part of its Biennial, which had been organized by their music director, Alan Gilbert, who was genuinely interested in new music. That brought us an association with National Sawdust, a new theater in Williamsburg, Brooklyn that had been built in an old sawdust factory, and it was a very exciting venue to be working with. That year NYCEMF expanded to 35 concerts, with many additional activities like sound installations, lectures and presentations, which were held at New York University. Musically, it was a big success, although national Sawdust was disappointed at the amount of box office income that we were bringing in. In the long run, however, the New York Philharmonic did not maintain an interest in the Biennial, as Alan Gilbert decided to leave in order to pursue his conducting career in Europe, and the new Director, Jaap van Zweden, didn't keep it going. But soon after he arrived, the pandemic hit, everything closed down, and nobody knows what will happen next.

Our association with National Sawdust continued the next year, 2017, when we had 28 concerts, but stopped after that, as the



box office problem proved insurmountable. In 2018 we had only 21 concerts, all at the Abrons Center. By this time, we had established a good working relationship with New York University, and we were able to secure inexpensive accommodations in their dormitories for participants, which greatly helped our international visitors.

In 2019, Tae Hong Park, an important member of our Steering Committee who was our NYU contact, suggested hosting the 2019 International Computer Music Conference in association with NYCEMF. This was an even bigger challenge. ICMC has been going since the 1960s, as indeed I had participated in several of them and even hosted one at Queens College in 1980. They always include many events beyond what NYCEMF ever did, including a full schedule of lectures and presentations, workshops, panel discussions, installations, a listening room, keynote speaker, and organizational meetings. As we would have to use New York University for many of these activities, it became impractical to continue with the Abrons Center, because it would have been impossible to travel between venues. We found another venue, the Bishop Fulton J. Sheen Center, which was within walking distance of NYU, to work with instead. We had 25 concerts, seven “immersion” concerts in the NYU library’s Immersion Room, seven panels, 13 workshops, and all the other activities as well. This was by far the biggest and most well-attended festival.

In 2020, we planned another large festival along the lines of 2019, including some of the events like lectures and presentations like with ICMC, but then the COVID-19 pandemic hit, and we were unable to host any live events. Thus, we decided to put it all online, and 2020 became our first Virtual Online Festival. It included seventeen concerts and a program book much like the others, but it could only be printed by being downloaded from the web site. With the pandemic still going in 2021, we opted to continue the online format, and we received a comparable number of submissions to the past festivals,

showing that there was still great interest in the festival despite these limitations. In 2022, we hope to bring it back as a live event.

The New York Composers Circle

I heard about the New York Composers Circle in 2008 at an award meeting by New Music Connoisseur, and I was immediately interested. I soon attended a meeting, and I joined it in 2009. I was interested not just in the concerts but also in the salons, because they were one of the first events I had seen that was like a composer’s forum, where composers could present their works and get feedback from others. The first concert I participated in was in 2010, and I was soon going to all their events. At that time the Executive Director was Richard Brooks, whom I have known for years and very much respected as a leader. However, he resigned from that position in 2013, and I was elected to replace him.

NYCC seemed finally to be the kind of organization I had been looking for all these years. Devoted only to presenting concerts and hosting salons, we were not distracted by academic concerts or things like publishing that took up most of the energy at ACA. The composers in the group are a truly diverse group, including avant-gardists like me, traditional tonal composers, composers writing jazz and more popular music; and they all get along pretty well. NYCC has taken up a lot of my time since I retired, and the group has given some truly important concerts.

Their salons are unique and valuable, and we faced many challenges in keeping them going. First we were doing them at the Ellington Room at Manhattan Plaza, but it became difficult to reserve that space. Then we were accommodated at Eugene McBride’s apartment in the same building, but that was an imposition on him, and he ultimately left the group. Then we looked at commercial spaces, and we found the Manhattan Theater Club on West 43rd Street. This meant paying for the space, and we had to use member

dues to pay for that. Finally, we discovered an even better space at the Opera America Center on Seventh Avenue at 31st Street, and we were there for a few years before the pandemic hit.

The concerts had been presented at Saint Peter's Church at the Citigroup Center on the east side for many years, but in the Fall of 2017, they decided to start charging much more than we had been paying for the space, and we had to find other venues. We tried many different ones, including Benzaquen Hall at the DiMenna Center, Advent Lutheran Church, and other churches, before settling on Marc A. Scorca Hall at the National Opera America Center, and later the Church of the Transformation, "Little Church Around the Corner," on East 29th Street. These have worked out fine, until the pandemic came in the spring of 2020. All concerts were cancelled, leaving a huge backlog of works that had been scheduled for that spring as well as all the works submitted for the following year.

We had to halt all activities, including both concerts and salons, until we finally figured out a way to resume the salons via Zoom. This actually turned into something of a boon, because now we could include people from all over the United States and the world, including regular participants from California and Moscow, Russia, in the meetings. Interest in the salons has grown, and new guests keep attending, including some interested in joining. Even when we resume having in-person salons, we are likely to keep using Zoom for these meetings, in order to keep up this interest. The group has not yet figured when and how to resume concerts, but as the vaccines are now being given widely, it is expected that full concerts can resume in the fall of 2021.

Finding my own voice as a composer

From the beginning, my trajectory as a composer went along two separate paths: computer music and instrumental music. While I had written tonal music in college

and, at one point, I even imagined doing that as a composer, I quickly felt that whatever I tried to write would sound somewhat derivative of older music, even though I tried some daring departures. I started by writing both instrumental and computer music when I was a graduate student. There were always certain commonalities between what I wrote in each domain, but when working with the computer, I was always on a path to try to discover original and interesting sounds, starting from certain basic acoustical ideas like the overtone series. I was interested in timbre and wrote several "studies in timbre" as well as several pieces that I called "overtone music", which was the title of my first CD. While overtone pieces created many interesting timbral properties, the works I wrote that were more focused on timbre used filtering. By the 1990s, I had learned quite a lot and was ready to attempt more.

While I wrote small instrumental pieces all during this period, the first work I really got into was *Piece for Five-Octave Keyboard*, originally intended to be playable on an instrument like the Yamaha DX7 but also a piano. In spite of all the effort I put into that piece, the work was never playable, because it used unrealistic hand stretches. I later revised it for piano four hands, but the piece has never received a satisfactory performance.

I next had a major opportunity to write instrumental music when I was a visiting professor in Alabama, because there were instrumentalists there who might actually play your music (unlike my experience at Queens College). At the same time, though, I became interested in prolonging atonal harmonies somewhat in the manner of tonal music, where a single harmony can stretch over several measures. This led to pieces that were overly long. My first Symphony, written in Alabama, is over 40 minutes, and even though it was the most elaborate and complex piece I had ever written at that time, only the short second movement, which I also made a separate piece (*Elegy for Strings*), was ever played. My second Symphony, while more compact,

was similarly long, as I also intended it to be played as five movements without pause (half an hour).

I finally broke out of this with my *Quintet*, written in 1994. While this piece is also long (18 minutes in two movements), it is completely different from the earlier works, and I am very satisfied with it. The piece also received an excellent performance by Speculum Musicae when I returned to Alabama in 1995 for a sort of reunion of several of the professors who had held the same endowed chair I had (the others were Peter Westergaard and Andrew Imbrie). From this point on, I wrote much more instrumental music, usually geared to performance opportunities that became available. The next pieces were my *Nonet* and three *Chamber Concertos*.

After these works, I was ready to tackle some more bigger pieces, and I wrote my third and fourth Symphonies in 2007–2010. Since I wrote both full and chamber orchestra versions of these works, I managed to get all of the third one performed, although in different concerts. I regret that I never had the opportunity for even a reading of these works by a full orchestra. While I have written a few more orchestral and wind ensemble pieces since then, I have pretty much given up on writing pieces that require so many players, because there just aren't any opportunities to get them played.

Since my son Jonathan is a fine pianist, I have written many works for piano. The first of these, *Composition for Piano*, was a dud, but I am quite proud of my *Tetrachordal Etudes* and especially my *Fantasy for Piano*. My other *Etudes* contain some pretty good stuff too. I also feel that my piano piece *Nocturne, Dance and Dream* is quite successful.

Since the mid-2000s, my computer music has deepened in the exploration of interesting sounds, particularly those involving non-harmonic components. My first two *Inharmonic Fantasies* didn't explore the full range of possibilities, but starting with the third in 2014 I have written many works. I did a thorough exploration of all of

these possibilities in my article "Structuring Spectra in Electroacoustic Music", which I have sent to the journal *Organised Sound* in England. It has not yet been published, and I don't know if or when it will be, because they organize issues around a specific topic and I don't know when they will find one that will be suitable. But in these pieces I have explored the techniques of pitch compression, frequency shifting, the undertone series, and the use of irrational numbers, mainly Π (*pi*) and square roots, although there are other possibilities, like the golden mean (already thoroughly explored by John Chowning in *Stria*). More recently, I have written several inharmonic fantasies for solo instruments and fixed media, mainly because I have met some performers who are interested in playing these pieces.

I have continued my interest in exploring harmonic partials both in my *Harmonic Fantasies* and in some instrumental works of spectral music, mainly in my three *Expansions*. The first of these was a computer piece, but the second and third are for orchestra. They are both much shorter than my earlier orchestral works, and are both quite playable, although they would require an orchestra with full string sections. (*Expansions 2* has 24 separate string parts, which should be doubled.)

More recently, I have explored different kinds of partitions and complementations, as well as repetition, which I shunned in my earlier works. This has led to more instrumental music, and I hope to expand these works and write for ensembles I have not used before.

Postscript

This was written in March 2021, while the coronavirus pandemic was still active but vaccines were being introduced and many places were beginning to open up again. We don't yet know how this will play out, although it is a good bet that things will return to what we had before by the fall of 2021.

*About the author:*

Hubert S. Howe, Jr., Ph.D. (Composition),
Princeton University (08544, New Jersey, United States of America);
Professor at the Queens College, City University of New York
(11367-1597, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0001-5822-8364, hubert.howe@qc.cuny.edu

Об авторе:

Хьюберт С. Хау, мл., Ph.D. (композиция),
Принстонский университет (08544, Нью-Джерси, Соединённые Штаты Америки);
профессор Квинс колледжа (подразделения Городского университета Нью-Йорка)
(11367-1597, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0001-5822-8364, hubert.howe@qc.cuny.edu



Н. А. ЦАРЁВА

*Дальневосточный государственный
технический рыбохозяйственный
университет*
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0002-6179-3978
nadezda58@rambler.ru

NADEZHDA A. TSAREVA

*Far-Eastern State
Technical Fisheries
University*
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0002-6179-3978
nadezda58@rambler.ru

Поколение Net: гуманизация или цифровизация

Цифровые технологии в XXI веке становятся неотъемлемой частью жизнедеятельности человека. В современной образовательной парадигме России процессы цифровизации объективно обусловлены переходом общества к новому технологическому укладу. Поколение Net (дети, рождённые в 2000-е годы) благодаря цифровым технологиям в образовании будут подготовлены к успешному освоению электронной технологической среды. Автор рассматривает две позиции в оценке возможностей цифрового поколения. Сторонники когнитивного, технологического потенциала новой генерации молодёжи полагают, что в образовательной среде для поколения Net должна быть создана особая цифровая среда для успешного развития их способностей и творческого потенциала. Другая оценка заключается в том, что эвристический потенциал цифрового поколения завышен. В статье приводятся результаты анализа творческих работ студентов технического вуза. Они позволяют сделать вывод о том, что наряду с процессами цифровизации в образовании должна усиливаться гуманитарная составляющая. Обилие информации ведёт к отсутствию возможности её осмысления и

Generation Net: Humanization or Digitalization

Digital technologies in the 21st century are becoming an integral part of people's lives. In the modern educational paradigm in Russia the processes of digitalization have been objectively conditioned by the transition on the part of society to a new technological order. Because of digital technologies in education, the Net generation (i.e., children born in the 2000s) will be prepared for a successful mastery of the electronic technological environment. The author considers two positions in assessing the capabilities of the digital generation. Proponents of the cognitive, technological potential for the new generation of young people believe that a special digital environment must be created in the educational environment for the Net generation for the successful development of their abilities and creative potentials. The other assessment is that the heuristic potential of the digital generation is overstated. The article presents the results of the analysis of creative works of students of one of the technical universities. These make it possible for us to conclude that along with the processes of digitalization in education, the humanitarian component must be strengthened. The abundance of information leads to a lack of the ability to comprehend and experience

переживания и, как следствие, к отсутствию креативности. Творческая деятельность основывается не только на знании, но и на воображении, стремлении к фантазии. Уровень творческих способностей представителей цифровой генерации не превышает уровня старшего поколения, «цифровых иммигрантов». Автор приходит к выводу о необходимой диалектике гуманитарного и цифрового образования, способной развивать творческую, образованную личность.

Ключевые слова:

цифровое поколение, цифровое образование, поколение Net.

it, and, as a result, to a lack of creativity. Creative activity is based not only on knowledge, but on imagination, the aspiration towards fantasy. The level of creative abilities of the representatives of the digital generation does not exceed the level of the older generation, namely, the “digital immigrants.” The author comes to the conclusion about the necessary dialectics of humanitarian and digital education, which is able to develop a creative, educated personality.

Keywords:

digital generation, digital education, Net generation.

Для цитирования/For citation:

Царёва Н.А. Поколение Net: гуманизация или цифровизация // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 144–152. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.144-152.

Введение

Проблемы нового цифрового поколения вызывают особый интерес в обществе. Вопросы, связанные с детьми, их образованием, воспитанием, касаются каждого человека. Дискуссии об образовании воспринимаются лично и оттого являются очень острыми. Компьютерные технологии в современном обществе кардинально влияют на все сферы жизни, в том числе и на образовательную, поскольку от характера образовательной парадигмы зависит будущее нашего общества.

Современные цифровые тренды в образовании (национальный проект цифровизации школы) тесно связаны со стратегией развития общества, целью которой является переход к новому технологическому укладу (программа «Цифровая экономика РФ»). Для осуществления четвёртой научно-технической революции требуются специалисты в сфере цифровых технологий, нехватка которых ощущается уже сегодня. Сутью цифровизации школы является свободный доступ

к электронному образовательному контенту, возможность самостоятельного получения знания, т. е. индивидуализированное образование. В ситуации перехода к новациям в системе образования важно адекватно оценить способности цифрового поколения для определения его (поколения) образовательных потребностей.

В научной литературе активно рассматриваются различные аспекты проблемы, связанные с новой генерацией молодёжи: изменения в социальной сфере в связи с информационными технологиями; понятие «цифровое поколение», его характеристики и отличия от предыдущего поколения [1; 2; 3; 4; 10; 11]. В ряде исследований оценивается когнитивный, технологический потенциал нового поколения [5; 7; 8; 11]. Большинство исследований носит теоретический характер, а эмпирических исследований, позволяющих понять особенности цифрового поколения, недостаточно [1; 6; 7].

Цель статьи — рассмотреть особенности творческого мышления и креативные возможности представителей

цифрового поколения на основе анализа эмпирического материала. Результаты выполненных студентами творческих заданий внесут ясность в вопрос о необходимом соотношении гуманитарного и цифрового аспектов образовательной системы.

Характерные особенности цифрового поколения

Смена поколений происходит каждые 25 лет, и всегда мировоззрение нового поколения отличается от родительской системы взглядов на мир. Динамика развития современного техносферного общества такова, что каждое новое поколение принадлежит иной культуре. Инновационное развитие происходит на технологической основе, прежде всего это эволюция цифровых электронных технологий. XXI век называют эпохой цифровизации. Цифровые технологии — «технологии, основанные на идеях дискретности, алгоритмичности, вычислимости, программируемости», значительно увеличивают возможности технических каналов для передачи информации, используются для создания множества систем [11, с. 102].

Появление поколения Net (от англ. Сеть), или в других источниках поколение Z, относят к началу 2000-х годов, к эпохе широкого развития информационно-коммуникативных технологий. Иногда начало существования этого поколения связывают с началом изобретения интернет-сети в 1991 году. В любом случае речь идёт о поколении сетевого пространства интернета. Отношение к потенциалу цифрового поколения в настоящее время неоднородно. Так, психолого-педагогический анализ проблемы цифрового поколения в научной литературе позволил В.Д. Нечаеву выделить несколько групп исследований по психологическим критериям [6, с. 40–41].

Выделим две позиции в оценке цифрового поколения на основании отношения к характеристикам представите-

лей новой генерации. Ряд исследователей полагает, что владение цифровыми компетенциями существенно увеличивает возможности нового поколения, прежде всего появляется возможность переработки большего объёма информации. Следовательно, происходит расширение человеческого разума, который обрабатывает эту информацию. Поэтому существует мнение, что новая генерация молодёжи обладает особыми знаниями и способностями, более высокого уровня, чем предыдущее поколение [10; 14; 15].

Одним из первых в 2001 году о цифровом поколении — «цифровых аборигенах» — написал М. Пренски, другой его термин — «цифровые иммигранты» — представители старшего поколения, учителя детей цифровой эпохи. Цифровое поколение создано компьютерными технологиями, они определяют гениальный характер поколения [15]. Исследования Д. Палфри и У. Гассером «цифрового поколения» позволили выделить в его социологическом и психологическом портрете такие характеристики, как креативность, информированность, многозадачность (одновременное восприятие информации из разных каналов), интернет-зависимость, информационная перегруженность и др. Благодаря компьютерным технологиям, по мнению Палфри, увеличивается познавательная деятельность, скорость реакции, развивается оперативная память (информация извлекается не из памяти, а благодаря манипулятивным техническим операциям) [14]. Подобную точку зрения разделяет ряд отечественных авторов. Информационно-цифровая цивилизация создаёт безграничные условия для развития способности человека, полагает А.И. Кугай. Он видит «цифророждённого» человека «носителем огромного интеллектуального потенциала, особых способностей к творчеству» (повышенные чувственность, восприятие, усиленные образность мышления, во-

ображение, стремление к фантазии, раскованность, острая память, игра ума и т. д.) [4, с. 95].

Сторонники особых когнитивных способностей мышления «цифровых аборигенов» настаивают на необходимости особой системы образования. Цифровой эпохе требуется «цифровой человек», для которого информационные технологии станут естественной сферой существования.

Но существует и противоположная точка зрения на эвристический потенциал цифрового поколения. Ряд исследований показывает, что суждения о высоком познавательном потенциале цифрового поколения завышены. Так, Р.В. Ершова, рассмотрев психологические особенности и технологические навыки учащихся, полагает, что «Отличительными характеристиками цифрового поколения являются: отвлекаемость, низкая устойчивость внимания, проблемы с запоминанием, нарушенный когнитивный контроль, приводящие к снижению учебных достижений, а также изменённая система поощрений и сниженный самоконтроль, способствующие формированию интернет-зависимости» [2, с. 96–97]. Оценивая качества поколения Net, Ершова считает, что выводы об успешной деятельности в условиях многозадачности не соответствуют действительности. Результаты эмпирических исследований показывают, что одновременно мозг не может сосредоточиться на решении нескольких задач. В ситуации многоканальных действий позитивным моментом оказывается только способность быстрого переключения с одной задачи на другую.

На наш взгляд, немногие представители цифрового поколения являются уникальными компьютерными пользователями, которые понимают техническую сторону интернет-процесса. Основная масса молодых людей — это обычные пользователи, ориентированные на работу с приложениями.

Особенности и навыки цифрового поколения в выполнении творческого задания

Аргументация идеи гениальности «цифрового поколения» должна основываться на конкретном материале. Для утверждения мысли о завышенной оценке у поколения Net такой характеристики, как креативность, мы провели эмпирическое исследование среди первокурсников технического вуза. Поскольку творческие способности связывают с образностью, воображением, раскованностью разума, способного принимать нестандартные решения, студентам были предложены два творческих индивидуальных задания гуманитарного характера.

В XXI веке остро востребованным становится гуманитарная экспертиза различных феноменов и процессов техносферы. Важнейшей компетенцией современного технического специалиста является умение дать социокультурную оценку явлениям техногенного мира. Способность определить и сформулировать социальную значимость технического феномена зависит от уровня общей культуры, системы ценностей, которые формируются гуманитарным знанием.

Первое задание заключалось в создании эссе по теме «Для чего человеку нужно читать художественную литературу?». Второе задание заключалось в написании рассказа о любви.

Задачи первого задания заключались в следующем. Автор эссе должен был в небольшой по объёму работе рассуждать о роли литературы в формировании личности. В своих размышлениях необходимо было опираться на свой реальный опыт, содержание прочитанных книг, различные источники информации, в том числе и интернета. Результаты анализа работ показали, что из 70 студентов, с заданием успешно справились всего лишь 8 человек.

Большая часть учащихся ограничилась общими словами, причём заимство-

ванными из интернет-источников. Положения не подтверждались конкретными примерами. 12 студентов не назвали ни одной книги. В эссе 24 учащихся использовали название только одной книги. Просто пересказали содержание книги и не связали с темой эссе 26 учащихся.

Анализ показал следующие результаты. Круг чтения студентов крайне ограничен: в работах была представлена современная зарубежная фантастика, либо краткое содержание текста из учебной школьной программы; часто пересказывали фильм вместо книги. Литературных героев студенты не знают вследствие отсутствия культуры чтения. Это отрицательно сказывается на формировании личности, поскольку отсутствие героев ограничивает источник идентификации (каждый человек выбирает свои ценности и определяет свою сущность), ценностную ориентацию, модели поведения.

Происходит упрощение письменной речи. Развёрнутая речь отсутствует у большинства студентов: она заменяется короткими, зачастую неполными предложениями, похожими на переписку в WhatsApp. Чтение только информационных блоков, состоящих из коротких предложений, также создаёт определённую модель мышления человека. Отсутствие длинных периодов, сложных предложений не развивает, а упрощает мышление. Не связанная между собой информация о мире способствует формированию фрагментарного «клипового» сознания, разрушающего единую картину мира. Негативные процессы в вербальном оформлении мысли отмечает в своих исследованиях ряд авторов [5; 7; 12].

Отсутствует смысловая цельность в тексте, не выстроены логические связи. Большинство работ имеет композиционные недостатки (бессодержательная основная часть, отсутствие заключения), что показывает затруднения авторов в структурировании материала. Нарушаются нормы речи на всех уровнях языка.

Не сформулировано авторское отношение к поставленной проблеме. Возможно, это связано с проблемой личной идентичности, которая формируется в сетевом пространстве и не имеет опыта реальной коммуникации. Возможно, это связано с проблемой выражения своей жизненной позиции, системы ценностей.

Задачи второго творческого задания состояли в изложении истории любви от третьего лица. Тема любви была выбрана не случайно, она для первокурсников имеет особенно актуальное значение. Действительно, эмоциональность была характерна для всех 70 работ. Вместе с тем их гуманитарный анализ позволил сделать следующие выводы.

Показали понимание особенностей жанра рассказа и художественного стиля речи: предложили интересный сюжет и написали историю любви с открытым финалом для размышления — 7 студентов, то есть 10 %.

Писали от первого лица, излагая историю своих отношений, либо начинали от третьего лица, но переходили к собственным переживаниям: представили пересказ событий, рассказ с незатейливым сюжетом и редким использованием художественных средств — 11 учащихся.

Представили хронологию событий без использования художественных средств: творческая работа была в форме пересказа обыденной ситуации (например, история знакомства в соцсетях) с преобладанием в тексте диалогов в обыденно-разговорном стиле) — 32 студента.

Упрощённый (часто без имён героев) пересказ сюжетов художественных произведений из школьной программы, фильмов по типу сочинения с дидактическим выводом: в работах представлены обыденные рассуждения без сюжета, либо обыденная ситуация от первого лица — 20 студентов.

Таким образом, несмотря на искренность повествования и эмоциональность работ, основная часть студентов показала в своих сочинениях фрагментарность

мышления, отсутствие цепи взаимосвязанных событий. Затруднено осмысление темы: преобладает упрощённый отчёт в виде информационных сообщений по теме. Следовательно, обилие информации ведёт к отсутствию возможности её осмысления и переживания и, как следствие, отсутствию креативности. Творческая деятельность основывается не только на знании, но и на воображении, стремлении к фантазии. Эмпирическое исследование позволяет сделать вывод о том, что уровень творческих способностей представителей цифровой генерации не превышает уровня старшего поколения, «цифровых иммигрантов». Экспертиза творческих работ цифрового поколения даёт основание не согласиться с мнением его апологетов. В частности, заставляет усомниться в завышенной оценке Н.С. Бастраковой способности новой генерации молодёжи успешно презентовать «личностную и социальную идентичность, свои реальные и идеальные образы»: «Цифровое поколение демонстрирует окружающему миру такие замечательные качества, как информированность, тотальная креативность, инновационность, многозадачность как способность решать несколько когнитивных задач одновременно» [1, с. 104].

Несмотря на возможности технологий, приобретённые цифровые компетенции, большинство учащихся не смогли смоделировать свой собственный когнитивный процесс для получения и обработки необходимой информации. Возникали объективные сложности с систематизацией полученной информации, её обработкой и применением. Тот материал, который использовался в эссе, не получил авторского осмысления и оформления представлений по теме. Авторы не заявили о своей позиции, возможно, вследствие трудности самоидентификации, обусловленной проблемами социализации личности, виртуальной картиной мира.

Таким образом, эмпирические исследования показали, что оценка «цифро-

рождённых» как особо интеллектуального поколения не имеет объективных оснований. Ограниченный круг чтения, дезориентация в периодах, именах, названиях художественных произведений позволяют говорить о недостаточности памяти, знаний и невысоком уровне общей культуры. В предложенных творческих заданиях студенты имели возможность продемонстрировать образность мышления, воображения, но оказалось, что такими характеристиками обладают лишь 10 процентов из них.

Казалось бы, студенты имеют возможность получать информацию благодаря телевидению, информационным сетям, социальным сетям и другим средствам технической коммуникации. Но обработка информации, анализ и выбор необходимых данных вызывают затруднения. Возможно, это связано с тем, что функциональное назначение интернет-технологий молодые люди связывают с возможностью контактов и развлечений, а не с обучением.

Цифровая грамотность поколения интернета и соцсетей не оказывает влияния на общекультурный уровень личности. Есть основания согласиться с К. Нассом в том, что цифровое поколение «...имеет трудности с фундаментальными способностями, на которых базируется интеллектуальная деятельность человека» [13].

Обилие информации в сетевом информационном поле не позволяет её анализировать. Некогда размышлять, поток информации не даёт возможности адаптировать её к реальной жизни. Память не затрудняется: всё есть в интернете. Новые технологические средства и технологии ставят проблему постчеловечности.

Заключение

Проведённая гуманитарная экспертиза творческих работ поколения цифровизации позволяет говорить о субъективности мнения об «уникальных лич-

ностных и поведенческих особенностях» цифрового поколения и необходимости изменять систему образования для развития их способностей [15]. Цифровизация образования объективно необходима обществу, вступающему в новый технологический уклад. Компьютерная грамотность нужна каждому представителю цифрового поколения для успешной профессиональной деятельности. Но процессы и эффекты цифровизации не должны вытеснять гуманитаризацию и гуманизацию образования. Односторонний характер образования с уклоном в сторону технологий не может сформировать личность, способную к решению творческих задач. Внедрение технологий в важнейшие сферы жизни человека не

должно стать фактором вытеснения из неё общечеловеческих ценностей. Кроме улучшения компьютерной грамотности, современный человек должен совершенствовать свои антропологические функции. Вне культуры образование невозможно. Актуальной потребностью образовательной системы цифрового поколения является воспитание творческого, самостоятельно мыслящего гуманиста. Этот аспект образования должен быть таким же значимым, как в традиционной образовательной системе. Поэтому цифровое образование и гуманитарное должны составить диалектическое единство, на основе которого будет формироваться разносторонне образованная личность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бастракова Н.С. Цифровое поколение в проекции жизненного самоопределения // Новые информационные технологии в образовании и науке, 2018. № 1. С. 103–109.
2. Ершова Р.В. Цифровое поколение: между мифом и реальностью // Философские науки. 2019. Т. 62. № 2. С. 96–108.
3. Захарова В.А. Студенты поколения Z: будущее и реальность // Научные труды Московского гуманитарного университета, 2019. № 4. С. 47–52.
4. Кугай А.И., Михайлова В.В. «Цифровое поколение»: угрозы и надежды в эпоху информационно-цифровой цивилизации // Управленческое консультирование. 2019. № 7. С. 90–99.
5. Лисенкова А.А. Вызовы и возможности цифровой эпохи: социокультурный аспект // Российский гуманитарный журнал. 2018. Том 7. № 3. С. 217–223.
6. Нечаев В.Д., Дурнева Е.Е. «Цифровое поколение»: психолого-педагогическое исследование проблемы // Педагогика. 2016. № 1. С. 36–45.
7. Пошехонова В.А. Образовательная гуманитарная технология цифрового поколения // Педагогическое образование в России. 2018. № 5. С. 13–20.
8. Солдатова Г.В. Цифровое поколение как вызов образованию в сетевом столетии. URL: http://www.firo.ru/wp-content/uploads/2017/11/3_Солдатова.pdf (Дата обращения: 09.12.2020).
9. Солдатова Г.У., Рассказова Е.И., Нестик Т.А. Цифровое поколение России: компетентность и безопасность. М.: Смысл, 2018. 376 с.
10. Стиллман Д., Стиллман И. Поколение Z на работе. Как его понять и найти с ним общий язык. URL: <https://www.mann-ivanov-ferber.ru/books/pokolenie-z-na-rabote> (Дата обращения: 09.12.2020).
11. Тульчинский Г.Л. Цифровизация и социально-культурный инжиниринг // Философские науки. 2018. № 6. С. 100–108.
12. Царёва Н.А. Диалектика визуальной и книжной культуры в эпоху постмодерна // ИКОНИ, 2019, № 2. С. 10–18. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.010-018.
13. Clifford Nass. Life on the digital frontier // Official website of the project. URL: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/digitalnation/interviews/nass.html> (Дата обращения: 03.12.2020).



14. Palfrey John, Gasser Urs. *Born Digital. Understanding the First Generation of Digital Natives*. New York. 2008. 375 p.

15. Prensky M.H. *Digital Natives, Digital Immigrants*. URL: http://www.nnstoy.org/download/technology/digital_natives_digital_immigrants.pdf/ (Дата обращения: 03.12.2020).

Об авторе:

Царёва Надежда Александровна, доктор философских наук,
профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин,
Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный
университет

(690087, г. Владивосток, Россия),

ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru

REFERENCES

1. Bastrakova N.S. Tsifrovoye pokolenie v proektsii zhiznennogo samoopredeleniya [The Digital Generation in the Projection of Self-Determination in Life]. *Novyye informatsionnyie tehnologii v obrazovanii i nauke* [New Information Technologies in Education and Science]. 2018. No. 1, pp. 103–109.
2. Ershova R.V. Tsifrovoye pokolenie: mezhdru mifom i real'nost'yu [The Digital Generation: Between Myth and Reality]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences]. 2019. Vol. 62. No. 2, pp. 96–108.
3. Zakharova M. Studenty pokoleniya Z: budushchee i real'nost [Students of Generation Z: the Future and Reality]. *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Scholarly Works of the Moscow University for the Humanities]. 2019. No. 4, pp. 47–52.
4. Kugay A.I., Mikhaylova V.V. "Tsifrovoye pokolenie": ugrozy i nadezhdy v epokhu informatsionno-tsifrovoy tsivilizatsii [The "Digital Generation": Menaces and Hopes in the Era of Information and Digital Civilization]. *Upravlencheskoe konsul'tirovanie* [Management Consulting]. 2019. No. 7, pp. 90–99.
5. Lisenkova A.A. Vyzovy i vozmozhnosti tsifrovoy epokhi: sotsiokul'turnyy aspekt [Challenges and Opportunities of the Digital Age: a Socio-Cultural Aspect]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal* [Russian Humanitarian Journal]. 2018. Volume 7. No. 3, pp. 217–223.
6. Nechaev V.D., Durneva E.E. "Tsifrovoye pokolenie": psikhologo-pedagogicheskoye issledovanie problemy [The "Digital Generation": Psychological and Pedagogical Research of the Issue]. *Pedagogika* [Pedagogy]. 2016. No. 1, pp. 36–45.
7. Poshekhonova V.A. Obrazovatel'naya gumanitarnaya tehnologiya tsifrovogo pokoleniya [Educational Humanitarian Technology of the Digital Generation]. *Pedagogicheskoye obrazovanie v Rossii* [Teachers' Education in Russia]. 2018. No. 5, pp. 13–20.
8. Soldatova G.V. Tsifrovoye pokolenie kak vyzov obrazovaniyu v setevom stoletii [The Digital Generation as a Challenge to Education in the Networked Century]. URL: http://www.firo.ru/wp-content/uploads/2017/11/3_Soldatova.pdf (Access date: 12/09/2020).
9. Soldatova G.U., Rasskazova E.I., Nestik T.A. Tsifrovoye pokolenie Rossii: kompetentnost' i bezopasnost' [The Digital Generation of Russia: Competence and Security]. Moscow: Smysl, 2018. 376 p.
10. Stillman D., Stillman I. *Pokolenie Z na rabote. Kak ego ponyat' i nayti s nim obshchiy yazyk* [Generation Z at Work. How to Understand it and Find a Common Language with It]. URL: <https://www.mann-ivanov-ferber.ru/books/pokolenie-z-na-rabote> (Access date: 12/09/2020).
11. Tul'chinskiy G.L. Tsifrovizatsiya i sotsial'no-kul'turnyy inzhiniring [Digitalization and Socio-Cultural Engineering]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences]. 2018. No. 6, pp. 100–108.

12. Tsareva N.A. Dialektika vizual'noy i knizhnoy kul'tury v epokhu postmoderna [The Dialectics of Visual and Book Culture in the Postmodern Era]. *ICONI*, 2019. No. 2, pp. 10–18. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.010-018.

13. Clifford Nass. *Life on the digital frontier. Official website of the project.*
URL: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/digitalnation/interviews/nass.html>
(Access date: 12/03/2020).

14. Palfrey John, Gasser Urs. *Born Digital. Understanding the First Generation of Digital Natives.* New York. 2008. 375 p.

15. Prensky M. H. *Digital Natives, Digital Immigrants.* URL: http://www.nnstoy.org/download/technology/digital_natives_digital_immigrants.pdf (Access date: 12/03/2020).

About the author:

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy),
Professor at the Department of Social-Humanitarian Disciplines,
Far-Eastern State Technical Fisheries University
(690087, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru





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

УДК 78.05, 37.026.9

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.153-172

П.С. ВОЛКОВА¹
У СИН²

¹Краснодарское высшее военное училище
имени генерала армии С.М. Штеменко
г. Краснодар, Россия

²Российский государственный
педагогический университет
имени А.И. Герцена

г. Санкт-Петербург, Россия

¹ORCID: 0000-0002-2424-7521

polina7-7@yandex.ru

²ORCID: 0000-0002-7189-8271

4087716@qq.com

POLINA S. VOLKOVA¹
WU XING²

¹Krasnodar Higher Military School named after
the General of the Army S.M. Shtemenko
Krasnodar, Russia

²Herzen State
Pedagogical University
of Russia

Saint Petersburg, Russia

¹ORCID: 0000-0002-2424-7521

polina7-7@yandex.ru

²ORCID: 0000-0002-7189-8271

4087716@qq.com

Вербальная музыка как опыт вхождения в звуковое пространство ребёнка: теория и практика

В статье исследуется педагогический потенциал вербальной музыки, актуализируемой на музыкальных занятиях. Авторы останавливаются на истории вопроса, предлагая дополнить представленную С.П. Шером типологизацию такой разновидностью взаимодействия слова и музыки, как слово, произносимое под музыку (мелодекламация). Рассматривая вербальную музыку в контексте музыкального искусства, авторы сосредотачиваются на произведении К. Сен-Санса «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных», предлагая не только варианты вербализации собственно инструментальной музыки на примере поэзии Льва Друскина «Бьётся лебедь в тоске человечьей...», Дмитрия Быкова «Лебедь» и прозы протоиерея Андрея Ткачёва, но и опыт вербализации пластического интонирования пьесы Сен-Санса, реализуемый в творчестве

Verbal Music as an Attempt to Enter the Child's Sound Space: Theory and Practice

The article researches the pedagogical potential of verbal music actualized in music classes. The authors focus their attention on the history of the question, suggesting to supplement the classification presented by S.P. Scher with such a type of interaction between words and music as words spoken during music (melo-recitation). While examining verbal music in the context of the art of music, the authors concentrate on Camille Saint-Saens' composition "The Swan" from the suite "The Carnival of Animals," suggesting not only variants of verbalization of the instrumental music itself by the example of Lev Druskin's poem "The Swan Struggles with Human Anguish...", Dmitri Bykov's "The Swan and Archpriest Andrei Tkachev's prose, but also the an attempt of verbalizing the plastic intoning of Saint-Saens' piece realized in the work of Anna Pavlova, Galina Ulanova and Maya Plisetskaya. In addition, the authors bring

© Волкова П.С., У Син, 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Polina S. Volkova, Wu Xing, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Анны Павловой, Галины Улановой и Майи Плисецкой. Помимо этого, авторы вводят в научный оборот вербализацию музыки, представленную в романе Евгения Водолазкина «Брисбен». Предлагая ряд заданий, нацеленных на актуализацию вербальной музыки как уникальной возможности перевыражения музыкального содержания в слово, выступающего в качестве единицы речи учащейся молодёжи, авторы обращаются к отечественной и зарубежной художественной и научной литературе. По мнению авторов, включение в уроки феномена вербальной музыки обеспечивает максимальную проблематизацию учебного материала, способствует поддержанию интереса учащихся к музыкальному занятию, стимулирует детское творчество, а также задаёт результативность общения всех участников педагогического процесса, помогая музыкантам осознать неизбежность следующего факта: о музыке можно и нужно говорить!

Ключевые слова:

вербальная музыка, педагогический потенциал вербальной музыки, мелодекламация.

into scholarly use the verbalization of music presented in Evgeny Vodolazkin's novel "Brisbane." Proposing a set of assignments aimed at the actualization of verbal music as a unique opportunity of re-expressing musical content into the spoken word presenting itself as a unit of speech of the studying youth, the authors turn to Russian scholarly literature, as well as to that of other countries. According to the authors, the inclusion of the phenomenon of verbal music into lessons provides a maximal problematization of the studied material, helps maintain the students' interest in their music studies by stimulating children's creativity, and also sets up the resultative qualities of communication of all the participants of the pedagogical process, enabling the musicians in their realization of the immutability of the following fact: music can be and must be talked about!

Keywords:

verbal music, the pedagogical potential of verbal music, melo-recitation.

Для цитирования/For citation:

П.С. Волкова, У Син. Вербальная музыка как опыт вхождения в звуковое пространство ребёнка: теория и практика // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 153–172.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.153-172.

Введение

Актуальность научной темы определяется необходимостью преодоления жёстких границ между разными видами искусства, каждое из которых отличается собственным языком и специфическими, характерными только для этого искусства, средствами выразительности. Важность обозначенной установки мы связываем с многомерностью как самого воспринимающего разные виды искусства субъекта, так и мирового культурного наследия, которое не исчерпывается музыкальными, визуальными или вербальными произведениями, но и

вбирает в себя творения, основанные на синтезе искусств. Помимо этого, изучение вербальной музыки оказывается актуальным ввиду низкого уровня речевой культуры учащихся, которая проявляется тем больше, чем меньше сведений школьники могут почерпнуть на просторах интернета. Соответственно, знакомство с образцами вербальной музыки поможет учащейся молодёжи приобщиться к способности осуществлять перевод невербального опыта в вербальный.

Степень разработанности научной темы опознаётся на примере ряда научных штудий, в которых проблема вербальной музыки затрагивается на фоне

исследований, посвящённых интермузыкальному синтезу (А.Г. Сидорова, О.Б. Элькан) и феномену синестезии (Н.П. Коляденко, П.С. Волкова). Тем не менее на сегодняшний день работы, в которых в центре внимания учёных оказывается педагогический потенциал вербальной музыки, представлены в небольшом количестве (П.С. Волкова, У Син).

Объект исследования — вербальная музыка, воплощенная в мировой художественной литературе. Предмет исследования — вербализация пьесы «Лебедь» К. Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных», реализуемая посредством поэзии и прозы. Цель исследования заключается в необходимости выявить педагогический потенциал вербальной музыки, актуальный в процессе освоения мирового музыкального наследия. Достижение поставленной цели требует постановки ряда задач, решение которых определяет элементы новизны настоящей работы:

- изучение феномена вербальной музыки;
- знакомство с художественной литературой, в которой обнаруживают себя образцы вербальной музыки и их введение в научный оборот;
- поиск вербальной музыки, относящейся к конкретному музыкальному произведению;
- разработка заданий, раскрывающих педагогический потенциал вербальной музыки.

Материал исследования представлен прозой и поэзией, рождение которых было инициировано пьесой «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных» К. Сен-Санса, а также фрагментами романа Е. Водолазкина «Брисбен».

Вербальная музыка: к истории вопроса

Понятие, отражающее словесное описание музыки — имеется в виду «вербальная музыка», — оказалось востребованным в XX веке. Его введение в научный оборот связывают с именем

С.П. Шера. Речь идёт о немецком учёном, чей исследовательский взгляд был сосредоточен вокруг проблемы взаимодействия литературы и музыки [13]. В работе «Заметки касательно теории вербальной музыки», которая была издана в семидесятые годы прошлого века, Шер считает необходимым развести следующие понятия:

- «речевая музыка» как коррелирует музыкальной речи, опознаваемой на уровне таких параметров музыкального текста, как интонация, тембр, темп и т. п.;
- «музыкальная форма» как коррелирует структуры поэтического или прозаического художественного произведения;
- собственно «вербальная музыка» как опыт перевода образцов музыкального вида искусства на словесный язык, представленный в художественной поэзии или прозе независимо от того, о какой музыке идёт речь: реальной или воображаемой [6; 22; 37; 38].

На наш взгляд, представленную С.П. Шером типологизацию уместно дополнить такой разновидностью взаимодействия слова и музыки, как мелодекламация. Имеется в виду слово, произносимое под музыку (*wort zur musik gesprochen*). Оправданность подобного шага обусловлена тем, что мелодекламация требует от исполнителя не только понимания сути вербального текста, но и тонкости слышания музыки, посредством которой вербальный текст обретает объём и глубину. Здесь же следует назвать и необходимость таких сугубо исполнительских качеств, как музыкальный вкус, чувство формы, ритма, а также способность осуществить корреляционный анализ словесной и музыкальной ткани.

О популярности мелодекламации свидетельствуют многочисленные творческие проекты, в которых известные актёры театра и кино произносят вербальный текст под исполняемую симфоническим оркестром музыку. Так, цикл «Сказок с оркестром», представленный

в стенах Московской филармонии, есть ни что иное, как чтение произведений мировой литературы под звучание филармонического оркестра (дирижёр Ю. Симонов). В качестве чтецов выступают Сергей Безруков, который знакомит школьников с «Маленьким принцем» Экзюпери под музыку Дебюсси, Равеля и Сен-Санса; актёр МХТ имени А. Чехова Авангард Леонтьев предлагает послушать «Кентервильское привидение» Оскара Уайльда под музыку Бёрда, Дворжака и Гершвина; под музыку Бизе, Стравинского и Берлиоза рассказывает сказки Г.-Х. Андерсена «Огниво» и «Свинопас» Михаил Ефремов; сказку Ш. Перро «Спящая красавица» Чулпан Хаматова исполняет под музыку П.И. Чайковского [12].

В свою очередь, актриса Светлана Крючкова на творческих встречах со зрителем погружает слушательскую аудиторию в мир русской поэзии под сопровождение гитары, на которой играет её сын Александр Крючков, и баяна. В качестве баяниста в семейном тандеме участвует музыкант Сергей Годовалов. При этом, как признается Светлана Николаевна, сама она освоила игру на маракасах и тамбурине, что очень пригодилось при записи детской поэзии С. Маршака, К. Чуковского, Д. Хармса, А. Барто, адресованной её маленьким внукам и всем школьникам, любящим поэзию [23].

Аналогичным образом вызывают неподдельный интерес и творческие эксперименты Ю. Башмета и К. Хабенского. В одном случае это фантазии на сказку «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери, получившие название «Не покидай свою планету». Музыкальная партитура спектакля включает в себя помимо авторской музыки композитора Кузмы Бодрова фрагменты музыки Брамса и Малера в исполнении Камерного ансамбля «Солисты Москвы» под управлением Юрия Башмета [17]. Как свидетельствуют зрители, творческая работа участников коллектива во главе с дири-

жёром и актёром вызвала глубочайшее потрясение, которое оказалось возможным только потому, что в союзе с музыкой слова французского лётчика обрели дополнительную выразительность и глубину [там же].

В другом случае основанием для музыкально-литературного эксперимента Башмета и Хабенского стал квартет «Смерть и девушка» Шуберта в переложении Малера для струнного оркестра и фрагменты пьесы «Калигула» французского философа А. Камю. Во втором отделении прозвучал «Карнавал животных» Сен-Санса и поэтический фрагмент Дмитрия Быкова. Причём диалог музыки и слова был поддержан визуальными образами, которые в такт музыке создавала художник по песку Анна Ведяйкина.

На вопрос, почему в качестве музыкального произведения был выбран именно шубертовский квартет, Башмет ответил просто: «*Это шедевр*», а Хабенский пояснил: «*Эмоциональный накал пьесы “Калигула”, помноженный на шубертовскую музыку, представленную в сценическом воплощении, создаёт невероятно мощное по степени воздействия на зрителя произведение*» [18].

По признанию музыкального журналиста И. Никифоровой, «несмотря на то, что мелодекламация не сравнится с драматическим спектаклем арсеналом имеющихся средств воздействия на зрителя, у жанра есть свои аргументы: игра интонаций, точно отмеренных пауз и всплесков музыки» [там же].

Интересно, что когда публика вызвала артистов на «бис», то вернувшиеся на сцену исполнители продемонстрировали блестящее владение материалом, предложив слушательской аудитории заново прослушать второе отделение концерта, но в отличном от прежнего темпе. Сохранив качество исполнения музыки и поэтических текстов, как музыканты, так и актёр отыграли свои партии в темпе *Allegro*, позабавив поклонников [там же].

Возвращаясь к типологизации, предложенной Шером, заметим, что сегодня представителями российской науки разрабатываются новые аспекты проблемы взаимодействия слова и музыки. Так, например, А.Г. Сидорова считает необходимым говорить и о таком векторе в её — проблемы — изучении, как включение в словесные художественные произведения тем, образов и сюжетов, обнаруживаемых в лоне музыкального вида искусства [6; 22; 38]. Выскажем предположение, что опыт современного российского исследователя позволяет расширить не только представления о взаимодействии слова и музыки, но и, одновременно, представления о самом феномене вербальной музыки.

Знаменательно, что заявляющая о себе на самых разных уровнях — формы, сюжета, интонации, фактуры, мотива и т. п. — вербальная музыка во всех без исключения случаях приобретает характер личностного высказывания.

Вербальная музыка в контексте музыкального искусства

Как мы указывали в своей статье [6], в контексте современной музыкальной педагогики вербальная музыка остаётся за гранью интересов большинства предметников, хотя история становления вербальной музыки неотделима от истории музыки как таковой. Речь идёт о ситуации, инициируемой потребностью поделиться своими впечатлениями после посещения концерта не только с теми, кто непосредственно присутствовал в зрительном зале, но и теми, кто, не имея такой возможности, жаждет пополнить свои впечатления рассказом о звучащей на концерте музыке, независимо от того, будет ли это на языке поэзии или же на языке прозы, причём не обязательно художественной.

Основанием для подобного утверждения служат научные изыскания Й. Бурьянека, фокус исследовательского интереса

которого был сосредоточен на музыкальном мышлении как особом слое творческой психической активности человека, которая составляет внутреннее свойство музыкального переживания, выступая в качестве его специфического организующего фактора. Знаменательно, что Й. Бурьянек выдвигает гипотезу, согласно которой несмотря на то, что семантически музыкальное мышление отличается от других видов мыслительной активности, прежде всего, от языкового мышления, все они отмечены родственными качествами. Примечательно, что доказательства, подтверждающие наличие общности между неязыковым и языковым видами мышления, Й. Бурьянек обнаруживает в процессе исследования словесных суждений о музыке [1, с. 58; 19].

Правомерность отмеченного подхода обусловлена и тем обстоятельством, что всякое художественное произведение являет собой единство *текста* и *контекста*, *данного* и *созданного*, отвечая диалогической концепции гуманитарного знания (М.М. Бахтин). Соответственно, одной из центральных задач «переводчика» будет объективация интонационной стороны музыки (контекст, созданное), которая потенциально содержится в графике нотного текста (текст, данное). Подчеркнём: обращение к вербальной музыке видится значимым на том основании, что овладение музыкальным искусством *невозможно вне слова*, которое не только направляет слух исполнителя (слушателя), но и позволяет прикоснуться к мерцанию смысла в звучащих полотнах классиков и современников.

Другими словами, именно то обстоятельство, что «различия форм и содержания музыкального мышления обусловлены как типологическими закономерностями, так и степенью музыкальности конкретной личности и уровнем её общей и специальной культуры» [19], позволяет говорить об особом педагогическом потенциале вербальной музыки.

Речь идёт о том, что один из возможных вариантов осмысления феномена вербальной музыки обуславливается необходимостью перехода от познающей деятельности сознания к деятельности смыслообразующей. Имеется в виду движение от объективного значения как коррелята аналитической формы музыки к интересующему субъективному смыслу как корреляту формы интонационной. Как утверждают учёные-гуманитарии, актуализация процесса смыслообразования инициируется переводом вербальной информации в невербальную и наоборот [32].

В качестве примеров вербальной музыки, вбирающей колоссальный пласт мирового музыкального наследия, назовём следующие художественные образцы:

- «Струнный квартет» Вирджинии Вульф;
- «Заводной апельсин» и «Наполеоновская симфония» Энтони Бёрджесса;
- «Альтист Данилов» Владимира Орлова;
- «Крейцера соната» Льва Толстого;
- «Контрапункт» Олдоса Хаксли;
- «Виолончель Санта Тереза» Софьи Могилевской;
- «Клон» Хулио Кортасара;
- «Гранатовый браслет», «Гамбринус» и «Скрипка Паганини» Александра Куприна;
- «Иоганн Себастьян Бах» Александра Ткаченко;
- «Слепой музыкант» Владимира Короленко;
- «Рассказы из музыкальной шкатулки» Галины Левашовой;
- «Последний квартет Бетховена» Владимира Одоевского;
- «Вилла Амалия» Паскаля Киньяра;
- «Любите ли вы Брамса?» Франсуазы Саган;
- «1900. Легенда о пианисте» Алессандро Барикко;
- «Контрабас» Патрика Зюскинда;
- «Амстердам» Иэна Макьюэна и др.

Отдельного внимания заслуживают литературные произведения, в центре которых — музыка джаза и рок-музыка. В данном контексте значительный интерес представляют такие авторские работы, как:

- «Коробка в форме сердца» Джо Хилла;
- «Преследователь» Хулио Кортасара;
- «Hi-Fi» Ника Хорнби;
- «Роковая музыка» Терри Пратчетта.

Несколько особняком в данном ряду авторов и их произведений стоит Харуки Мураками. Все его романы, повести и рассказы пропитаны любимыми им творениями, в том числе и «Норвежский лес» — роман, название которого напрямую связано с творчеством группы «Битлз» (*The Beatles*). Будучи страстным поклонником джаза, собравшим в своей коллекции свыше 40 000 пластинок с записями инструментальной и вокальной джазовой музыки, писатель создал словесные портреты своих кумиров. Отдельные зарисовки отмечены особым формообразованием, в котором угадываются приметы джаза [15].

Здесь же следует упомянуть и один из последних романов российского писателя Евгения Водолазкина «Брисбен», в центре которого — музыкант-гитарист, обладающий уникальной способностью. Её специфику автор романа связывает с особым качеством исполнения музыки, которое впоследствии критики назовут «сверхмелодией Яновского», уподобляя обозначенный феномен «сверхтексту Джойса или Пруста» [1, с. 163]. Тот факт, что, как пишет российский автор, наличие сверхмелодии прямо указывало на возникновение в процессе игры дополнительного смысла, который в случае Джойса или Пруста был обусловлен не столько суммой слов, сколько новым видением, казалось бы, прежде знакомого текста [там же, с. 162–164], даёт нам основание провести параллель между сверхмелодией и интонационной стороной музыкальной формы.

Её характеристику В.В. Медушевский даёт в опоре на человеческое лицо как яркий пример того, что сущность последнего не исчерпывается определением формы носа, разреза глаз, линии бровей или цвета кожи, но схватывается вместе на уровне его выражения как целостного образа конкретного человека. Отмеченная целостность присуща также интонации речи и музыки, соединяющим звеном которых служит смысл. Подчеркивая особенность интонационного смысла, учёный раскрывает его суть понятиями «энергия», «жизнь души», фиксируя внимание на его духовно-нравственном аспекте [14].

Помимо этого, акцентирование внимания на обозначенном романе русского писателя и, одновременно, профессионального филолога видится принципиальным на том основании, что автор демонстрирует в своём произведении самые разные типы взаимодействия слова и музыки. В их числе вербализация классической музыки, вербализация музыки, которой исполнен окружающий нас мир, а также вербализация музыки, составляющей опыт музицирования главного героя [31].

К. Сен-Санс, «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных»: опыт вербализации

Откликаясь на проблемы советской педагогики, затрагиваемые в рамках дискуссии по вопросам преподавания предметов «Музыка» и «Изобразительное искусство», Герман Недошивин — ученик А.В. Бакушинского, талантливый искусствовед, педагог, учёный — как-то признался на страницах одного из сборников, посвящённых эстетическому воспитанию школьников, в том, что его беспокоит в этом направлении больше всего. Это диссонанс между уровнем знаний об искусстве и уровнем его — искусства — переживания [16, с. 53]. К сожалению, сегодня, когда современное общество живёт под знаком цифровиза-

ции, гаджетов и прочих приспособлений, отдаляющих современного ребёнка от социума, его проблем и насущных потребностей, способность переживать не только искусство, но и откликаться на чужие боль или радость всё более утрачивается на фоне практически неконтролируемого роста объёма информации, необходимого для освоения.

Подобное положение дел ставит под вопрос и проблему понимания произведений искусства, поскольку, как свидетельствуют учёные, «понимание есть переживание» (Г.И. Богин). Соответственно, то, что не переживается, остаётся за гранью понимания учащихся, с неизбежностью обедняя их внутренний мир, в опоре на который и происходит личностное становление ребёнка. Ещё один существенный для нас момент, о котором пишет основатель тверской филологической школы герменевтики, обусловлен тем, что понимание являет собой лингвистический коррелят перевыражения. Другими словами, осуществляя пересказ музыки в опоре на слово, школьники с неизбежностью включаются в процесс переживания произведений искусства. Причём качество перевыражения музыки в слово напрямую связано с необходимостью неоднократного прослушивания музыкального произведения в поисках наиболее отвечающей его характеру словесной ткани, т. е. вербального текста (в скобках напомним, что *text* в переводе с латинского — «ткань»).

Обратимся к различным версиям вербализации одной из пьес, включённых в сюиту «Карнавал животных» К. Сен-Санса. Речь идёт о пьесе «Лебедь». Наш выбор определяется, в первую очередь, тем, что именно данное произведение стало точкой отсчёта для создания художественной прозы и поэзии. Не менее важным для нас оказалось и то обстоятельство, что обозначенная пьеса инициировала опыт пластического интонирования музыки французского композитора, реализуемого в хореографии. Многие исследователи

приравнивают зрение к интеллекту [7], что позволяет обнаружить точки соприкосновения между буквой и изображением, подтверждение чему мы находим в таком исконном для русской культуры феномене, как лубок, где изображение уподоблялось слову [11]. Принимая эту позицию учёных, сосредоточимся на следующем обстоятельстве.

Реализуемое в творчестве Анны Павловой и Галины Улановой пластическое интонирование пьесы «Лебедь», наряду с вербальной музыкой, позволит учащимся получить более объёмное представление об интонационной форме рассматриваемого музыкального произведения как источнике его — произведения — смысловой множественности. В частности, как отмечают критики, умирающий лебедь Галины Улановой отличался от лебедя Анны Павловой — первой исполнительницы этого уникального *solo*. Вспоминая о созданном Павловой образе, летописцы жизни и творчества прославленной примы обращаются к таким уподоблениям, как:

- руки — волны;
- смерть — скольжение в ничто;
- умирание — угасание [24; 29].

Напротив, представление об образе, созданном Улановой, складывается из следующих речевых оборотов:

- руки — удары крыльев;
- умирание — борьба;
- смерть, исполненная торжества победы [9, с. 7].

Авторство ещё одного «Умирающего лебедя», чей образ отличается от двух предшествующих, принадлежит Майе Плисецкой. Более того, лебедь Плисецкой меняется в зависимости от того, на каком инструменте исполняется пьеса К. Сен-Санса: на виолончели в сопровождении арфы или на скрипке. Если в первом случае сочный, полнозвучный голос виолончели, звучащей в низком регистре, делает лебедя более земным и сильным, то во втором — более возвышенным, одухотворённым, но при этом

и более слабым. Вот какие вербальные характеристики обнаруживают себя в рецензиях на исполнение «Умирающего лебедя» Плисецкой:

- руки-крылья плывут;
- борьба сильного существа за жизнь;
- птица, поющая на закате лебединую песнь [29].

Отталкиваясь от вербальных характеристик образов умирающего лебедя, созданных разными балеринами, понятно, что лебедь Плисецкой объединяет в себе трактовки, созданные её предшественницами. Причём если голос скрипки добавляет сходства лебедю Плисецкой с лебедем Павловой, то виолончель воскрешает в памяти лебедя Улановой. Однако независимо от инструментального сопровождения лебедь Плисецкой всегда полон решимости сопротивляться обстоятельствам.

Представляется, что наиболее отвечающим хореографии нашей великой современницы будет стихотворение Льва Друскина «Бьётся лебедь в тоске человечей...» (см. Приложение 1) [30]. Его выразительное чтение под музыку К. Сен-Санса позволит школьникам создать посредством мелодекламации образ гордой птицы, которая даже на закате жизни поёт о всепобеждающей любви. В данном контексте небезынтересным для учащихся может быть и фрагмент статьи, посвящённой Четвёртому Всемирному фестивалю, проходившему в Бухаресте, на котором юноша из Экваториальной Африки исполнил «Танец воскресающего лебедя». Вспоминая об образе, созданном М. Плисецкой, юноша признался в том, что, потрясённый мастерством русской балерины, он решил создать свой танец, который бы запомнился людям потому, что его лебедь сумел не только умереть, но и воскреснуть [там же].

Из числа вербальных иллюстраций, также раскрывающих суть «Лебедя» К. Сен-Санса с прямо противоположной стороны, уместно остановиться на

поэзии Дмитрия Быкова — того самого поэта, стихи которого читал со сцены по музыку К. Сен-Санса в исполнении «Солистов Москвы» К. Хабенский.

Лебедь

Вот лебедь светится белёсо
 На глади тихого пруда.
 Когда он смотрится туда,
 То видит как бы знак вопроса.
 Он как бы спрашивает: «Так?»
 И это самый лучший знак.
 Его изогнутая шея,
 В зелёном сумраке белея
 На глади тихого пруда,
 Не говорит ни «нет», ни «да».
 Тот, кто не видит дальше носа,
 Не сомневается ни в чём,
 А лебедь — вечный знак вопроса:
 Красив, беззвучен, обречён.

После знакомства с поэтическими строками современного поэта уместно задать школьникам несколько вопросов:

1. Есть ли в произведении Сен-Санса основания для подобной вербализации?
2. Что, на ваш взгляд, означает фраза «в зелёном сумраке белея»?
3. Какой, на ваш взгляд, вопрос может таиться в облике птицы?
4. Можно ли найти в музыке К. Сен-Санса такие музыкальные средства выразительности, которые отвечают предложенной Дмитрием Быковым характеристике лебедя «красив, беззвучен, обречён»?
5. Как вы понимаете речевой оборот «светится белёсо»? и т. п.

Важно заметить, что ответы на обозначенные нами вопросы будут особенно убедительны, если к этому времени школьники окажутся оснащены сведениями о так называемом цветном слухе, в том числе располагать информацией о его наличии у ряда композиторов и поэтов, живущих как в России, так и за её пределами.

Наконец, в данном контексте видится уместным и фрагмент прозы протоиерея

Андрея Ткачёва, где звучание исполняемой на скрипке пьесы «Лебедь» передаётся посредством следующих речевых оборотов:

- «царственно плыл лебедь Сен-Санса»;
- «вода мягко расходится за ним едва заметным шлейфом»;
- «водил смычком по струнам и сам в это время был похож на струну, натянутую и звенящую»;
- «он иногда окунал голову в воду, иногда прятал её под крыло, но он всё время плыл, не останавливаясь, и озеру, казалось, не было конца»;
- «дом резонировал; звуки уходили вверх, усиливались, заставляли подрагивать невыбитые стёкла. Музыка без стука заходила в дома, сначала раздражая непривычностью, а затем совершая умиротворяющее помазание» [25].

Согласимся, знакомство с представленными образцами вербальной музыки позволит по-разному взглянуть на одно и то же музыкальное произведение, обогащая процесс постижения музыкального искусства. Одновременно обращение к вербальной музыке может приобщить школьников к азам музыкальной журналистики, закладывая фундамент критического мышления.

Практические задания, раскрывающие педагогический потенциал вербальной музыки

В целом приведённые выше литературные художественные произведения, авторы которых открывают читателям мир вербальной музыки, дают основание для интересных заданий, адресованных самому широкому кругу учащихся — от начальных до старших классов. Назовём лишь некоторые из них, вызывающие оживление и неподдельный интерес у школьников:

- 1) подобрать к литературному образцу (например, фрагмент «Струнного квартета» В. Вульф) музыкальный эквивалент (см. Приложение 2);



2) прослушать музыкальное произведение (например, Девятую симфонию Л. ван Бетховена) и найти соответствующее ему словесное описание, сделав выбор из нескольких фрагментов, заимствованных из художественной и научной литературы (см. Приложение 3);

3) прослушать несколько музыкальных произведений (например, Токкату и фугу *ре минор* И. С. Баха, «Вальс» А.И. Хачатуряна из драмы Ю.М. Лермонтова «Маскарад», *Libertango* А. Пьяццолы), а затем попытаться выяснить, какому из них посвящены страницы конкретного художественного литературного произведения (см. Приложение 4);

4) предложить учащимся свой собственный опыт вербализации музыки с тем, чтобы дать соученикам возможность подобрать к нему музыкальную пару;

5) самые лучшие примеры учащихся можно представить на так называемом «Концерте вербальной музыки», приуроченном к родительскому собранию или какой-либо знаменательной дате, обратив внимание на выразительность чтения в опоре на темп, тембр, интонацию, а также динамику речи;

6) провести викторину-«угадайку» на одном из занятий, в рамках которого учащиеся должны предложить вербализацию отдельного фрагмента из ранее изученных музыкальных произведений, что позволит максимально закрепить пройденный материал;

7) предложить музыкальный эквивалент «безделицы», о которой Моцарт рассказывает Сальери в «Маленьких трагедиях» А.С. Пушкина;

8) «нарисовать» музыкальные портреты героев романа И.А. Гончарова «Обломов», учитывая тот факт, что Штольц любил инструментальную музыку (композитор А. Герц), а Обломов — вокальную (В. Беллини);

9) ознакомиться с поэтическими строками Е. Водолазкина, который предлагает на страницах романа «Брисбен»

текст песни «Утки», и высказать своё мнение относительно того, насколько смысл текста перекликается с пьесой «Лебедь» К. Сен-Санса (см. Приложение 5);

10) исполнить песню Е. Водолазкина «Утки» (см. Приложение 6) и осуществить сравнительный анализ данного произведения с музыкальной пьесой «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных» К. Сен-Санса [1, с. 335–336]. (В скобках заметим, что обращение к авторской песне, нотный и словесный тексты которой присутствуют на страницах романа русского писателя, видится оправданным постольку, поскольку её включение в вербальное повествование обуславливает особое доверие к автору прозаического романа, который пишет о музыканте и исполняемой им музыке, в том числе о тайнах исполнительского мастерства).

Важно подчеркнуть, что процесс вербализации музыки, как правило, опирающийся на индивидуальные переживания каждого школьника, требует знаний, которые были получены в смежной филологии дисциплине — лингвистике. Речь идёт о лингвистике эмоций. Изучив работы В.И. Шаховского [35; 36], мы выяснили, что объективация в слове собственного переживания имеет самое непосредственное отношение к эмотивности. Имеется в виду языковой коррелят эмоциональности, который обнаруживает себя на уровне таких эмотивных сигналов текста, как актуальные эмотивы — эмотивное значение и эмотивная коннотация, так и эмотивы-потенциативы [6].

В частности, эмотивное значение соотносится со словарным значением слова, в котором представлена та или иная эмоция. Например: *ярость, отчаяние, нежность, боль, сострадание, восхищение, радость, восторг* и т. п. В свою очередь, эмотивная коннотация — это сознание, посредством которого эмоция передаётся не прямо, а опосредованно, например: *огненная лавина, слепящий свет, прикосновение к бездне, поглощённый мраком, сотни острых игл, вонзающих*

ся в сердце, и т. п. Наконец, эмотивный потенциал слова обуславливает ситуацию, когда любое, на первый взгляд, абсолютно нейтральное значение в авторском «исполнении» может нести в себе определённую эмоцию. Например: *роса, луч, небо, облака, дождь, капля, волна* и т. п. Варианты эмотивного потенциала слова особенно многочисленны в прозаических фрагментах упоминаемой выше книги Е. Водлазкина «Брисбен».

Здесь важно подчеркнуть, что в целом проекция эмотивной концепции на область музыкознания (искусствознания) имеет несомненные перспективы, хотя в настоящее время выполненные в этом русле разработки можно пересчитать по пальцам. Во-первых, одной из первых в музыковедческий научный оборот слово «эмотив» ввела В.Н. Холопова [33; 34]. Несколько позднее появились научные штудии П.С. Волковой [5], Е.Р. Горкуновой [8], Е.А. Приходовской [20].

Помимо этого, область лингвистики эмоций теснейшим образом соприкасается с таким психологическим аспектом в изучении музыкального искусства, как синестезия. Наиболее полно феномен синестезии и синестетичности музыкально-художественного мышления представлен в работах новосибирской научной школы, которой на протяжении многих лет руководит доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки Н.П. Коляденко. Знаменательно, что данное направление оказалось и в фокусе научных интересов коллектива Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

В содружестве с Голландским институтом в Санкт-Петербурге профессорско-преподавательский состав в четвёртый раз проводит международную научную конференцию «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика». По мнению организаторов конференции, «полилог философии, филологии и искусствоведения

в их синтезе создаёт особое пространство, способное выявить ту грань сопряжения, которая являет исследователю скрытые смыслы языка искусства и указывает новые пути познания современной художественной реальности». Думается, что в опоре на феномен эмотивности и феномен синестезии педагог может предложить учащимся составить собственный словарь, посредством которого каждый из них может выступить творцом вербальной музыки.

То обстоятельство, что многие из названных нами литературных опусов послужили в качестве первоисточника для последующей экранизации, обеспечивает возможность включить в школьные занятия и другой вид заданий. Имеются в виду:

– сравнительный анализ музыкальных произведений, присутствующих в тексте первоисточника и в киноверсии вербального образца (например, в романе «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса и одноимённом фильме С. Кубрика) с последующей дискуссией относительно того, чей вариант наиболее полно отвечает сути текста;

– слуховой анализ классического образца и авторской музыки композитора, работающего в тандеме с режиссёром (например, тандем композитора С. Анашкина и режиссёра Г. Бардина в мультипликационном фильме «Гадкий утёнок» на музыку балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро»), и т. п.

Специально подчеркнём, что в идеале каждое из предложенных заданий требует не односложного ответа, а построения системы аргументации с привлечением дополнительных примеров.

Новый ряд заданий может возникнуть в результате знакомства с книгой «Интегральное скерцо». Речь идёт о сборнике научно-фантастических повестей и рассказов о музыке, который вышел в 1990 году в издательстве «Музыка». Круг авторов сборника охватывает временной отрезок, начиная с XIX века и заканчи-

вая веком XX, а география представлена Чехией, Америкой, Италией, Швецией, Польшей, Данией, Румынией и, конечно, Россией. Достаточно привести лишь некоторые названия отдельных произведений, чтобы понять: данная книга может стать хорошим подспорьем в работе предметника, интересующегося вербальной музыкой:

- «Богатырская симфония» Генриха Альтова;
- «Скрипка для Эйнштейна» Романа Подольного;
- «Космическая музыка» Бёрне Круна;
- «Произведение искусства» Джеймса Блиша;
- «Чудовище и джаз» Эмио Донаджо и т. п.

Таким образом, нельзя не признать, что современная мировая художественная литература таит в себе богатейший материал для освоения учащимися такого феномена, как вербальная музыка. Принципиальным здесь оказывается следующее обстоятельство: «работа над вербальной музыкой обеспечивает учащимся входение в глубинные структурные уровни музыкального произведения, стимулируя творчество и обуславливая актуализацию опыта саморефлексии» [6].

Подытоживая результаты работы, выскажем следующую мысль: подобные задания, как правило, не требуют больших временных затрат и вполне укладываются в часы, отведённые для занятия предметом «Музыка». При этом включение в уроки интересующего нас феномена обеспечивает:

- максимальную проблематизацию учебного материала;
- поддержание интереса учащихся к занятию, стимулируя детское творчество;
- результативность общения всех участников педагогического процесса.

Заключение

На наш взгляд, обращение к феномену вербальной музыки представляет осо-

бый интерес именно в контексте музыкального образования и воспитания, поскольку помогает музыкантам осознать незыблемость следующего факта: о музыке можно и нужно говорить! Только так, а не иначе мы дадим школьникам шанс поделиться своими впечатлениями о концерте, об исполняемой музыке, о самом музыканте. В любом случае обращение к художественным текстам, демонстрирующим образцы вербальной музыки, обогащает речевую культуру школьников, учащихся ДМШ и школ искусств.

Не менее важной с точки зрения музыкальной педагогики видится и формируемая посредством работы с различными вариантами вербальной музыки установка, согласно которой мир полон звуков и мелодий, главное, уметь прислушаться и увлечь своим открытием других.

Размышляя о перспективности педагогического потенциала вербальной музыки, нельзя не обратить внимание на следующий момент. Мировая художественная культура настолько неисчерпаема с точки зрения интересующего нас феномена, что интересные задания, адресованные поколениям любителей музыки, одновременно будут поддерживать творческое отношение не только к собственно музыкальному искусству, но и к искусству слова.

В частности, весьма продуктивными видятся такие задания, которые требуют не только основательного знания мирового музыкального наследия, но и мировой художественной литературы. В их числе могут быть такие:

- выяснить, кто автор литературного произведения, название которого непосредственно связано с одной из скрипичных сонат Бетховена, посвящённой французскому музыканту — исполнителю на скрипке («Крейцера соната» Л.Н. Толстого);
- высказать собственное мнение относительно того, насколько оценка музыки Бетховена, которую даёт главный



герой повести, совпадает с вашей оценкой;

– как вы понимаете слова Л.Н. Толстого: «Шопен в музыке — то же, что Пушкин в поэзии»; «Музыка — это стенография чувств»;

– кто автор истории о скрипке Ротшильда и какую роль в повествовании играет музыка (А.П. Чехов);

– в каком произведении сюжет складывается вокруг альта работы Альбани (В. Орлов, «Альтист Данилов»);

– насколько, на ваш взгляд, оправданно размещение на обложке книги В. Орлова «Альтист Данилов» фотографии Ю. Башмета;

— кто автор истории, в центре которой скрипка Паганини (А. Куприн), и т. д.

Ценность подобного опыта определяется, на наш взгляд, тем, что всякое из художественных произведений, включённых в занятия музыкой, осмысливается в русле диалогической концепции М.М. Бахтина как базовой для всего гуманитарного знания. При этом каждое из помещённых в пространство диалога творений мастера являет собой ярчайшее доказательство того, что «в словах и звуках вечный ключ сердец!» (Е. Ростопчина).



ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Лев Друскин. «Бьётся лебедь в тоске человеческой...»

Бьётся лебедь в тоске человеческой,
Умиравший лебедь Сен-Санса.
Вот он сник в ослепительном свете,
Но взмываются крылья опять,
И по залу проносится ветер:
Не умру!..
Не хочу умирать!.. [2].

Приложение 2. Фрагмент рассказа В. Вульф «Струнный квартет»

«За стеной настраивают вторую скрипку — не правда ли? Выходят; четыре чёрные фигуры, с инструментами, усаживаются подле белых квадратов под световой ливень; покоят смычки на шопитрах; трудный взмах, трепетанье, и, глядя на музыканта напротив, первая скрипка отсчитывает — и раз, и два, и три... Вихрь, шквал, напор, взрыв! Грушевое дерево наверху горы. Бьют фонтаны; сыплются капли. А волны Роны мчат глубоко и полно, летят под мостами, разбрызгивая пряди водорослей, полощут тени над рыбой, серебряной рябью бегущей ко дну, затянутой — это трудное место, — засасываемой водоворотом; плеск, брызги, ранят воду острые плавники: поток дымит, кипит, сбивает жёлтую гальку, крутит, крутит, вот отпустил, падает, падает,

вниз, вниз, но нет, взвивается кверху нежной спиралькой; тонкой стружкой, как из-под самолёта; выше, выше... Сто раз прекрасны добрые, весёлыми шагами, с улыбкой идущие по земле; и шалые, бывалые рыбачки, присевшие под мостками, греховодницы, как дивно гогочут они, и галдят, и ступают враскачку, враскачку... аа-ах, гм, кха! — Ранний Моцарт, конечно...» [26].

Приложение 3. Фрагмент рассказа В. Вульф «Струнный квартет»

«...смысл остаётся достаточно ясен — любовь, смех, беготня, ловитва, благословение небес — и всё это окатывает весёлой волною ликующей ласки — покуда серебряный разлив валторн, сперва очень дальний, близится, близится, и словно сенешалы возвещают рассвет или возвещают о победе влюблённых... Зелёный сад, лунный пруд и лимоны, влюблённые, рыба — всё растворяется в дымчатом небе, покуда валторны, уже поддержанные трубами, подпираемые кларнетами, возводят там белые своды, прочно зиждущиеся на колоннах из мрамора... Гром победы. Лязг и звон. Прочное положение. Твёрдые основы. Марш миллионов. Смятенье и хаос повержены в прах...» [27].

Фрагмент статьи Рихарда Вагнера «Паломничество к Бетховену»

«...если “инструменты передают изначальные звуки мироздания и природы; то, что они выражают, нельзя точно определить, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали из хаоса первозданного мира...”, то человеческий голос оказывает на них “благоприятное и смягчающее воздействие, введя их поток в определённое общее русло”. При этом, воспринявшее эти изначальные ощущения человеческое сердце “станет шире и сильнее и обретёт способность осознать в себе божественную сущность, до того жившую в нём как смутное предчувствие высшего существа”» [21].

Приложение 4. Фрагменты романа Е. Водолазкина «Брисбен»

«Десять первых и самых знаменитых нот... взвиваются над оркестром, как тропический, вырастающий в течение ночи цветок. В ответ — семь нот, спетые мной и поднявшиеся на ту же высоту. Несколько задумчивых фраз на фортепиано, и музыка обрушивается водопадом. Аранжировка виртуозно соединяет разные потоки — оркестровый, фортепианный и вокальный, — то сплетая их, то заставляя звучать порознь, но всякий раз с мощью, рождающей глубинный, композитором не предусмотренный земной гул. С последней нотой... наступают секунды тишины. Музыка была столь насыщена, что с её окончанием пространство не успеваешь заполнить другими звуками. В такие секунды на поверхность выходит домозыкальная, дозвуковая природа Земли...» (о Токкате и фуге *d-moll* И.С. Баха) [3, с. 378–379].

«Вера берёт первые ноты... Играет... с той же страстью, что и на концерте. ...здесь раскрывается вся мощь оркестра. Мелодия делает разворот над залом, как над аэропортом делает разворот авиалайнер. Он совершает круг, второй, третий и всё не садится — не потому, что не может, а от нежелания покинуть небо. Перед Верой — бушующий океан. На зал обрушивается волна за волной, и от их ударов (барабаны) сотрясаются ряды кресел, и пена на гребнях волн (тарелки) повергает зрителей в трепет. В центре шторма —

дирижёр Хубер. Его отчаянное стремление справиться со стихией повторяют вскочившие с мест зрители, их движения синхронны с дирижёрскими. Совместными усилиями им удаётся несколько стихию укротить. По залу пронесётся вздох облегчения. И в это мгновение, на фоне отступившего ужаса, возникает (фортиссимо) Верин рояль...» (о Вальсе А.И. Хачатуряна из драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад») [3, с. 385–386].

Приложение 5. Текст песни «Утки» Е. Водолазкина

Сказочное утро, трепетная небыль,
Стая уток ввинчивалась в небо (2 р.).
Стая уток покидала озеро,
Было утром небо розово...
Взмыли, безголосые, сосредоточенно,
Будто в небе озеро такое точно.

Поплывут в безветрии те, кто добрались,
Для симметрии — головами вниз...
Разомлеют после от своей удачи,
Ну, а то, что бросили, —
Все оплачут (2 р.) [3, с. 335–336]

Приложение 6. Ноты песни Е. Водолазкина «Утки»

① ♩=65



Голос
Ска-зоч-но-е ут-ро, тре-пет-на-я не-быль, ста-я у-ток

Ф-но
p

Голос
вви-чи-ва-лась в не-бо, ста-я у-ток вви-чи-ва-лась в не-бо.

Ф-но





ЛИТЕРАТУРА

1. Бурьяnek Й. К историческому развитию теории музыкального мышления и восприятия / Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. 336 с.
2. «Бьётся лебедь в тоске человеческой». URL: https://vk.com/wall-128012226_418 (Дата обращения: 10.02.2021).
3. Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ, 2019. 410 с.
4. Воеводина Л.П. Вербальная интерпретация музыки в образовательном процессе // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. Таганрог, 2016. С. 287–289.
5. Волкова П.С. Эмотивность как принцип интерпретации смысла художественного текста : на примере прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград: Волгоградский педагогический ун-т, 1997. 153 с.
6. Волкова П.С., У Син. Вербальная музыка в контексте музыкальной педагогики: к постановке вопроса // Человеческий капитал. 2020. № 3 (135). С. 192–198. DOI: 10.25629/НС.2020.03.23.
7. Глезер В.Д. Зрение и мышление. 2-е изд., исправл. и дополн. СПб.: Наука, Санкт-Петербургская издат. фирма, 1993. 283 с.
8. Горкунова Е.Р. Осмысление художественного замысла произведения в процессе его индивидуального разбора // Музыкальный альманах Томского государственного университета / Национальный исследовательский Томский гос. ун-т. Томск, 2018. № 5. С. 71–76. DOI: 10.17223/26188929/5/6.
9. Кабачёк Н.Л. Творчество М.М. Плисецкой: совершенство исполнительского стиля // Polish journal of science / Громадська Організація «Фундація Економічних Ініціатив» = Обществ. Организация «Фундация Экономических Инициатив». Варшава, 2019. № 2 (22). С. 3–11.
10. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : на материале искусства XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2006. 491 с.
11. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок / Статьи по семиотике культуры и искусства (Сер. «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 322–339.
12. Малахова И. Сказки с оркестром [гуманитар. просветительский сайт Культура.РФ]. URL: <https://www.culture.ru/themes/253411/skazki-s-orkestrom> (Дата обращения: 12.04.2021).
13. Махов А.Е. Musica literaria : идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 223 с.
14. Медушевский В.В. Учебные материалы к курсу анализа музыки. Понятие музыкальной интонации // Музыка в заметках. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Intonation/> (Дата обращения: 10.02.2021).
15. Невская П.В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное : дис. ... д-ра искусствоведения. Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л.В. Собинова. Саратов, 2013. 430 с.
16. Недошивин Г.А. О соотношении эстетического воспитания и эстетического образования // Искусство и эстетическое воспитание молодёжи. М.: Наука, 1982. С. 49–57.
17. Не покидай свою планету : спектакль в Москве // Афиша : Москва. URL: <https://www.afisha.ru/performance/117538/> (Дата обращения: 02.02.2021).
18. Никифорова И. Хабенский и Башмет поставили эксперимент в Кремле // Musecube: территория творческой свободы. URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-music/habenskij-i-bashmet-postavili-jeksperiment-v-kremle/> (Дата обращения: 18.04.2021).
19. Парахина Т.М. Анализ исторического развития понятия «музыкальное мышление». URL: <https://www.referat911.ru/Psihologiya/analiz-istoricheskogo-razvitiya-teorii-muzykalnogo/351703-2782839-place1.html> (Дата обращения: 02.02.2021).
20. Приходовская Е.А. Смысловый и выразительный потенциал синтетического жанра монооперы : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2018. 411 с.
21. Рихард Вагнер. Паломничество к Бетховену // Рихард Вагнер. URL: <http://wagner.su/node/14> (Дата обращения: 18.02.2021).



22. Светлана Крючкова теперь выступает вместе с сыном : «12 лет назад я ему сказала: «Одна зал не потяну»» // МК.ru. URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/04/17/svetlana-kryuchkova-teper-vystupaet-vmeste-s-synom.html> (Дата обращения: 17.07.2020).
23. Сенс-Санс, «Танец умирающего лебедя» в исполнении Галины Улановой и Майи Плисецкой // LiveInternet.ru. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4810049/post247784945/> (Дата обращения: 18.02.2021).
24. Сидорова А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук. Алтайский гос. университет. Барнаул, 2006. 218 с.
25. Страна чудес и другие рассказы — прот. Андрей Ткачѳв // Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/fiction/strana-chudes-i-drugie-rasskazy/> (Дата обращения: 12.04.2021).
26. Струнный квартет / В. Вулф // Библиотека Fb2.top. URL: <https://fb2.top/strunnyy-kvartet-60263/read> (Дата обращения: 18.02.2021).
27. Струнный квартет / В. Вулф // Libking. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/60263-2-virdzhiniya-vulf-strunnyy-kvartet.html> (Дата обращения: 18.02.2021).
28. Тишунина Н.В. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : к 80-летию профессора М.С. Кагана : материалы Междунар. науч. конференции 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург / Санкт-Петербургское философское о-во. Серия «Symposium»; вып. 12. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. филос. общества, 2001. С. 149–154.
29. «Умирающий лебедь» // История танцев. URL: <http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st006.shtml> (Дата обращения: 11.03.2021).
30. Умирающий лебедь. Часть 2 // URL: <http://www.bol-theatre.su/legends/mayya-plisetskaya/275/> (Дата обращения: 11.03.2021).
31. У Син. Вербальная музыка в контексте музыкальных занятий: опыт осмысления = Wu Xing. Verbal music in the context of musical activities: an experience of reflection // 接近差距. Ad rupturam. У разрыва : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы современного социума: история, культура, образование». Краснодар: изд. Магарин О.Г., 2021 (принято к печати).
32. У Син. Феномен вербальной музыки в его музыкально-педагогическом значении : к постановке вопроса = Wu Xing. The phenomenon of verbal music in its music education importance : to the statement of the issue // Ad rupturam. У разрыва : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. «Актуал. проблемы социогуманитар. знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). Краснодар: изд. Магарин О.Г., 2020. С. 135–140.
33. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 319 с.
34. Холопова В.Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Musiqi dünyasi. URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1559 (Дата обращения: 21.05.2019).
35. Шаховский В.И. Эмоции как объект исследования в лингвистике // Вопросы психолингвистики / Рос. академия наук, Ин-т языкознания. 2009. № 9. С. 29–43.
36. Шаховский В.И., Волкова П.С. Смысл как социо-психологический феномен: методологический подход // Мир лингвистики и коммуникации : электронный научный журнал / Тверская гос. сельскохозяйственная академия. 2019. № 4 (58). С. 1–26. URL: http://tverlingua.ru/archive/058/1_58.pdf (Дата обращения: 18.10.2019).
37. Элькан О.Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств / Московский гос. ин-т культуры. 2016. № 2 (70). С. 113–119.
38. Scher S.P. Notes toward a theory of verbal music // Comparative literature: [a quarterly academic journal]. The University of Oregon. Vol. XXII. 1970. No. 2, pp. 147–156.



Об авторах:

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук,
доктор искусствоведения, профессор,
профессор 6-й кафедры русского языка,
Краснодарское высшее военное училище имени генерала армии С.М. Штеменко
(350063, г. Краснодар, Россия),
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

У Син, магистрант кафедры музыкального образования и воспитания
Института музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена
(191186, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0002-7189-8271, 4087716@qq.com

REFERENCES

1. Bur'yanek Y. K istoricheskomu razvitiyu teorii muzykal'nogo myshleniya i vospriyatiya [Towards the Historical Development of the Theory of Musical Thinking and Perception]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Issues of Musical Thinking]. Moscow: Muzyka, 1974. 336 p.
2. "B'etsya lebed' v toске chelovech'ey" ["The Swan Struggles with Human Anguish"]. URL: https://vk.com/wall-128012226_418 (Access date: 02/10/2021).
3. Vodolazkin E.G. *Brisben* [Brisbane]. Moscow: AST, 2019. 410 p.
4. Voevodina L.P. Verbal'naya interpretatsiya muzyki v obrazovatel'nom protsesse [Verbal Interpretation of Music in the Educational Process]. *Vestnik Taganrogskogo instituta imeni A.P. Chekhova* [Gazette of the Taganrog State Pedagogical A.P. Chekhov Institute]. Taganrog, 2016, pp. 287–289.
5. Volkova P.S. *Emotivnost' kak printsip interpretatsii smysla khudozhestvennogo teksta: na primere prozy N. Gogolya i muzyki Yu. Butsko, A. Kholminova, R. Shchedrina : dis. ... kand. filol. nauk* [Emotiveness as a Principle of Interpreting the Meaning of the Literary Text: by the Example of Nikolai Gogol's Prose and Music by Yuri Butsko, Alexander Kholminov and Rodion Shchedrin : Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences]. Volgogradskiy pedagogicheskiy un-t [Volgograd Pedagogical University]. Volgograd, 1997. 153 p.
6. Volkova P.S., U Sin. Verbal'naya muzyka v kontekste muzykal'noy pedagogiki: k postanovke voprosa [Volkova P.S., Wu Xing. Verbal Music in the Context of Musical Pedagogy: towards the Formulation of the Question]. *Chelovecheskiy kapital* [Human Capital]. 2020. No. 3 (135), pp. 192–198. DOI: 10.25629/HC.2020.03.23.
7. Glezer V.D. *Zrenie i myshlenie* [Seeing and Thinking]. 2nd Edition, Revised and Enlarged. St. Petersburg: Nauka, St. Petersburg Publishing Firm, 1993. 283 p.
8. Gorkunova E.R. Osmyslenie khudozhestvennogo zamysla proizvedeniya v protsesse ego individual'nogo razbora [Comprehension of the Artistic Concept of a Work in the Process of its Individual Analysis]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical Almanac of the Tomsk State University]. Natsional'nyy issledovatel'skiy Tomskiy gosudarstvennyy universitet [The National Research-Oriented Tomsk State University]. Tomsk, 2018. No. 5, pp. 71–76. DOI: 10.17223/26188929/5/6.
9. Kabachek N.L. Tvorchestvo M.M. Plisetskoy: sovershenstvo ispolnitel'skogo stilya [The Creative Work of Maya Plisetskaya: the Perfection of the Performing Style]. *Polish Journal of Scholarship / Gromads'ka Organizatsiya "Fundatcja Ekonomichnikh Initsiativ" = Obshchestv. Organizatsiya "Fond Ekonomicheskikh Initsiativ"* [Society Organization "Foundation for Economic Initiatives"]. Warsaw, 2019. No. 2 (22), pp. 3–11.

10. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya : na materiale iskusstva XX veka : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Synesthetic Qualities of Musical and Artistic Consciousness: Based on the Material of 20th Century Art : Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirskaya gos. konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki [M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Academy)]. Novosibirsk, 2006. 491 p.
11. Lotman Yu.M. *Khudozhestvennaya priroda russkikh narodnykh kartinok* [The Artistic Nature of Russian Folk-Style Pictures]. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (Ser. "Mir iskusstv") [Articles on the Semiotics of Culture and Art ("The World of Arts" Series)]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2002, pp. 322–339.
12. Malakhova I. *Skazki s orkestrom* [gumanitarnyy prosvetitel'skiy sayt Kul'tura.RF] [Fairy Tales with an Orchestra [Humanitarian Educational Site Kultura.RF]. URL: <https://www.culture.ru/themes/253411/skazki-s-orkestrom> (Access date: 04/12/2021).
13. Makhov A.E. *Musica literaria : ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica Literaria: the Idea of Verbal Music in European Poetics]. Moscow: Intrada, 2005. 223 p.
14. Medushevskiy V.V. *Uchebnye materialy k kursu analiza muzyki. Ponyatie muzykal'noy intonatsii* [Study Materials for the Course of Music Analysis. The Concept of Musical Intonation]. *Muzyka v zametkakh* [Music in Notes]. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevskiy/Intonation/> (Access date: 02/10/2021).
15. Nevskaya P.V. *Portret v prostranstve semiotiki: verbal'noe i neverbal'noe : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [A Portrait in the Space of Semiotics: the Verbal and the Non-Verbal: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratovskaya gos. konservatoriya (akademiya) im. L.V. Sobinova [Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (Academy)]. Saratov, 2013. 430 p.
16. Nedoshivin G.A. *O sootnoshenii esteticheskogo vospitaniya i esteticheskogo obrazovaniya* [On the Relationship between Aesthetic Training and Aesthetic Education]. *Iskusstvo i esteticheskoe vospitanie molodezhi* [Art and the Aesthetic Training of Youth]. Moscow: Nauka, 1982, pp. 49–57.
17. *Ne pokiday svoyu planetu : spektakl' v Moskve* [Do not Leave Your Planet : a Performance in Moscow]. *Afisha : Moskva* [Poster : Moscow]. URL: <https://www.afisha.ru/performance/117538/> (Access date: 02/02/2021).
18. Nikiforova I. *Khabenskiy i Bashmet postavili eksperiment v Kremle* [Khabensky and Bashmet Set Up an Experiment in the Kremlin]. *Musecube: territoriya tvorcheskoy svobody* [Musecube: Territory of Creative Freedom]. URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-music/habenskij-i-bashmet-postavili-jeksperiment-v-kremle/> (Access date: 04/18/2021).
19. Parakhina T.M. *Analiz istoricheskogo razvitiya ponyatiya "muzykal'noe myshlenie"* [An Analysis of the Historical Development of the Concept of "Musical Thinking"]. URL: <https://www.referat911.ru/Psihologiya/analiz-istoricheskogo-razvitiya-teorii-muzykal'nogo/351703-2782839-place1.html> (Access date: 02/02/2021).
20. Prikhodovskaya E.A. *Smyslovoy i vyrazitel'nyy potentsial sinteticheskogo zhanra monooper : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Semantic and Expressive Potentials of the Synthetic Genre of the Mono-opera : Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirskaya gos. konservatoriya im. M.I. Glinki [M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory]. Novosibirsk, 2018. 411 p.
21. Rikhard Vagner. *Palomnichestvo k Betkhovenu* [Richard Wagner. A Pilgrimage to Beethoven]. *Rikhard Vagner* [Richard Wagner]. URL: <http://wagner.su/node/14> (Access date : 02/18/2021).
22. Svetlana Kryuchkova *teper' vystupaet vmeste s synom: "12 let nazad ya emu skazala: 'Odna zal ne potyanu'"* [Svetlana Kryuchkova is Now Performing with Her Son: "12 Years Ago I Told Him: 'I could not Manage the Auditorium Alone'"]. *MK.ru*. URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/04/17/svetlana-kryuchkova-teper-vystupaet-vmeste-s-synom.html> (Access date: 07/17/2020).
23. Sen-Sans, "Tanets umirayushchego lebedya" v ispolnenii Galiny Ulanovoy i Mayi Plisetskoy [Saint-Saens, "Dance of the Dying Swan" Performed by Galina Ulanova and Maya Plisetskaya]. *LiveInternet.ru*. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4810049/post247784945/> (Access date: 02/18/2021).
24. Sidorova A.G. *Intermedial'naya poetika sovremennoy otechestvennoy prozy (literatura, zhivopis', muzyka) : dis. ... kand. filologicheskikh nauk* [Intermediary Poetics of Modern Russian Prose (Literature, Painting, Music) : Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences]. Altayskiy gos. universitet [Altai State University]. Barnaul, 2006. 218 p.

25. Strana chudes i drugie rasskazy — prot. Andrey Tkachev [Wonderland and Other Stories — Archpriest Andrei Tkachev]. *Azbuka very* [The ABC of Faith]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/strana-chudes-i-drugie-rasskazy/> (Access date: 04/12/2021).
26. *Strunnyy kvartet. V. Vulf* [String Quartet. W. Wolfe]. *Biblioteka Fb2.top* [Library Fb2.top]. URL: <https://fb2.top/strunnyy-kvartet-60263/read> (Access date: 02/18/2021).
27. *Strunnyy kvartet. V. Vulf* [String Quartet. W. Wolfe]. *Libking*. URL: <https://libking.ru/books/prose/prose-classic/60263-2-virdzhiniya-vulf-strunnyy-kvartet.html> (Access date: 02/18/2021).
28. Tishunina N.V. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarykh issledovaniy [The Methodology of Intermediary Analysis in the Light of Interdisciplinary Research]. *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka : k 80-letiyu professora M.S. Kagana : materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 18 maya 2001 g. Sankt-Peterburg* [The Methodology of Humanitarian Knowledge in the Perspective of the 21st Century: towards the 80th Anniversary of Professor Moisey S. Kagan: Materials of the International Scholarly Conference on May 18, 2001, St. Petersburg]. Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo [The St. Petersburg Philosophical Society]. Seriya "Symposium"; vyp. 12 [Symposium Series; Issue 12]. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg Philosophical Society, 2001, pp. 149–154.
29. "Umirayushchiy lebed'" ["The Dying Swan"]. *Istoriya tantsev* [History of Dances]. URL: <http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st006.shtml> (Access date: 03/11/2021).
30. *Umirayushchiy lebed'. Chast' 2* [The Dying Swan. Part 2]. URL: <http://www.bol-theatre.ru/legends/mayya-plisetskaya/275/> (Access date: 03/11/2021).
31. U Sin. Verbal'naya muzyka v kontekste muzykal'nykh zanyatiy: opyt osmysleniya [Wu Xing. Verbal Music in the Context of Musical Activities: an Experience of Reflection]. // 接近差距. *Ad rupturam. K razryvu : sb. materialov Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. "Aktual'nye problemy sovremennogo sotsiuma: istoriya, kul'tura, obrazovanie"* [Ad rupturam. Towards the Gap: Collection of Materials of the International Scholarly and Practical Conference "Actual Issues of Modern Society: History, Culture, Education"]. Krasnodar: O.G. Magarin Press, 2021 (accepted for publication).
32. U Sin. Fenomen verbal'noy muzyki v ego muzykal'no-pedagogicheskom znachenii: k postanovke voprosa [Wu Xing. The Phenomenon of Verbal Music in its Music Education Importance: to the Statement of the Issue]. *Ad rupturam. K razryvu: sb. materialov Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. "Aktual'nye problemy sotsiogumanitarnogo znaniya: vchera, segodnya, zavtra" (g. Krasnodar, 4–6 marta 2020 g.)* [Ad rupturam. Towards the Gap: Collection of Materials from the International Scholarly and Practical Conference "Actual Issues of Socio-Humanitarian Knowledge: Yesterday, Today, Tomorrow" (Krasnodar, March 4–6, 2020)]. Krasnodar: O.G. Magarin Press, 2020, pp. 135–140.
33. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva : ucheb. posobie* [Music as an Art : a Textbook]. St. Petersburg: Lan', 2000. 319 p.
34. Kholopova V.N. Teoriya muzykal'nykh emotsiy: opyt razrabotki problemy [The Theory of Musical Emotions: an Attempt at Developing the Issue]. *Musiqi dūnyasi* [World of Music]. URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1559 (Access date: 05/21/2019).
35. Shakhovskiy V.I. Emotsii kak ob"ekt issledovaniya v lingvistike [Emotions as an Object of Research in Linguistics]. *Voprosy psikholingvistiki* [Questions of Psycholinguistics]. Rossiyskaya akademiya nauk, Institut yazykoznaniiya [Russian Academy of Sciences, the Institute of Linguistics]. 2009. No. 9, pp. 29–43.
36. Shakhovskiy V.I., Volkova P.S. Smysl kak sotsio-psikhologicheskiy fenomen: metodologicheskiy podkhod [Sense as a Social Psychological Phenomenon: a Methodological Approach]. *Mir lingvistiki i kommunikatsii: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [World of Linguistics and Communication: Electronic Scholarly Journal]. Tverskaya gosudarstvennaya sel'skokhozyaystvennaya akademiya [Tver State Agricultural Academy]. 2019. No. 4 (58), pp. 1–26. URL: http://tverlingua.ru/archive/058/1_58.pdf (Access date: 10/18/2019).
37. El'kan O.B. Muzykal'nye istochniki "Doktora Faustusa" T. Manna: R. Vagner kak prototip Leverkyuna [The Musical Sources of "Doctor Faustus" by Thomas Mann: Richard Wagner as a Prototype of Leverkühn]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Gazette of the Moscow State University of Culture and Arts]. Moskovskiy gosudarstvennyi institut kul'tury [Moscow State Institute of Culture]. 2016. No. 2 (70), pp. 113–119.
38. Scher S.P. Notes toward a theory of verbal music. *Comparative Literature: [a Quarterly Academic Journal]*. The University of Oregon. Volume XXII. 1970. No. 2, pp. 147–156.

About the authors:

Polina S. Volkova, Dr.Sci. (Philosophy), Dr.Sci. (Arts), Professor,
Professor of the 6th Russian Language Department,
Krasnodar Higher Military School named after the General of the Army S.M. Shtemenko
(350063, Krasnodar, Russia),
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

Wu Xing, Master's Student of the Department of Musical Upbringing and Education
of the Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia
(191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-7189-8271, 4087716@qq.com





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

УДК 78.01, 781.61, 78.036

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.173-181

Из опыта работы педагога-музыканта

From the Experience of the Pedagogue Musician

В. Е. ОХОТНИКОВ

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

г. Тамбов, Россия

ORCID: 0000-0002-4886-863X

ove19392009@yandex.ru

VLADIMIR E. OKHOTNIKOV

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

Tambov, Russia

ORCID: 0000-0002-4886-863X

ove19392009@yandex.ru

О воспитании артистизма младших школьников в классе гитары

В статье рассматривается необходимость формирования артистических качеств учеников младших классов в процессе обучения исполнительскому мастерству. Подготовка будущих музыкантов-исполнителей должна проводиться в контексте актёрской трактовки исполнительской специальности, с включением элементов психотехники. Артистизм учащихся детской музыкальной школы необходимо развивать неотрывно от самого процесса воспитания исполнительских навыков и навыков чтения музыкального текста, техники исполнения, иначе развитие артистизма приобретает стихийный характер и отодвигается на второй план, хотя является неотъемлемой частью успешного концертного выступления.

Анализ исполнительских рабочих программ в детских музыкальных школах для учащихся с профессиональным уклоном показывает отсутствие целенаправленной, систематической работы с учеником по формированию артистизма как профессионально значимого свойства, между тем как наиболее ярким показателем

About the Development of Artistry in Elementary School Pupils in a Guitar Class

The article dwells upon the necessity of forming artistic qualities in elementary school pupils during the process of teaching performance mastery. The preparation of future performing musicians must be carried out in the context of a theatrical rendition of the performing profession, with the inclusion of elements of vocational psychology. The artistry of the pupils of children's music schools must be developed inseparably from the process itself of development of performance skills and the skills of reading the musical text and performance technique, otherwise the development artistry acquires an accidental character and is subordinated, albeit, being an inseparable part of a successful concert performance.

An analysis of performance working programs in children's music schools for pupils with a professional inclination shows a lack of a goal-directed systematic work with the pupil in forming artistry as a professionally significant quality, whereas the brightest indicator of creative development is particularly artistry. The discipline of pedagogy recognizes this necessity,

© Охотников В.Е., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Vladimir E. Okhotnikov, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

творческого развития является именно артистизм. Педагогическая наука признаёт эту необходимость, но она не реализуется в условиях учебной практики. Преодоление этого противоречия возможно путём ознакомления учеников с артистическими приёмами и сценической организацией. В статье предлагаются примеры специальных упражнений, направленных на развитие артистизма и творческого воображения музыкантов-гитаристов младших классов.

Keywords:

артистизм, обучение артистизму в классе гитары, К.С. Станиславский и воспитание музыканта-исполнителя.

but the latter is not realized in the conditions of teaching practice. The overcoming of this contradiction is possible by means of the pupils' familiarization with artistic techniques and stage organization. The article proposes examples of special exercises directed at the development of artistry and creative imagination of elementary level guitarists.

Ключевые слова:

artistry, teaching artistry in a guitar class, Konstantin Stanislavsky and the instruction of the performing musician.

Для цитирования / For citation:

Охотников В.Е. О воспитании артистизма младших школьников в классе гитары // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 173–181. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.173-181.

Артистизм в качестве явления и понятия представляет собой интереснейший и на сегодня далеко не полностью изученный объект исследования. Если обратиться к толкованию понятия, то оно обозначает явление (феномен), которое определяется и как художественная одарённость, и как превосходно развитый навык исполнительской деятельности, и как виртуозное владение мастерством в художественной профессиональной деятельности, оставляющей сильное, яркое, неизгладимое впечатление [1, с. 1].

Закономерно, что методы и принципы артистизма заимствуются у театрального искусства, где проблема артистизма традиционно считается одной из важнейших. Проводя анализ психологии исполнительской деятельности музыканта, Ю.А. Цагарелли говорит о «структуре артистизма», в которую «целесообразно включить... сценическое перевоплощение, сценическое движение и сценическое внимание» [8, с. 152]. Данное положение сближает работу музыканта-исполнителя с деятельностью актёра, как бы призывает играть музыку по-актёр-

ски, то есть перевоплощаться в музыкальные образы. Это подтверждает его же определение артистизма как «способности коммуникативного воздействия на публику путём внешнего выражения артистом внутреннего содержания художественного образа на основе сценического перевоплощения» [там же]. Такое определение в целом выражает современный подход к пониманию сущности артистизма в психологическом и эстетическом аспектах музыкально-исполнительской деятельности [1, с. 1].

Одним из важных аспектов целостного процесса музыкального воспитания и образования является развитие артистизма у учащихся младших классов. Изучение элементов театральной педагогики, подход к ним с критериями педагогики музыкальной является одним из эффективных путей развития детского творчества.

Артистизм на начальном этапе обучения в музыкальной школе подразумевается как способность к воплощению чужих мнений и чувств, а при постепенном совершенствовании — переход на более высокую ступень исполнения, где

ученик будет способен самостоятельно показывать и раскрывать уже свои чувства и переживания. В данном случае целью обучения является не конечный результат, а сам процесс познания азов артистизма.

Артистизм школьников нужно формировать параллельно процессу развития музыкального слуха, чувства ритма, техники исполнения и делать это наряду с выполнением творческих заданий, воспитывающих отзывчивость, художественное воображение, образно-ассоциативное мышление, память, наблюдательность, интуицию и др. Вместе с тем анализ исполнительских рабочих программ в детских музыкальных школах для учащихся с профессиональным уклоном показывает отсутствие какой бы то ни было целенаправленной, систематической работы с учеником по формированию артистизма как профессионально значимого свойства. Анализ учебных планов и программ учебных заведений показывает, что формирование артистизма музыканта-исполнителя в них даже не декларируется.

С одной стороны, любой музыкант-исполнитель имеет по диплому статус артиста (филармонии, оркестра, ансамбля и т. д.). Это, естественно, предполагает наличие артистизма. Но, как отмечают учёные и педагоги, в настоящее время на уроках музыки не принято развивать артистические способности, поскольку происходит недооценка преподавателями необходимости ознакомления с этим видом деятельности. Недоценивается ознакомление детей с детским театром; они не имеют представления о сценическом оформлении произведения, поскольку не владеют даже минимальными специальными знаниями; отсутствует готовность педагогов к руководству процессом формирования артистизма и развития детской сценической деятельности. Ю.А. Цагарелли также обращает внимание на то, что «проблема артистизма в музыкально-исполнительской

деятельности отличается большой неопределённостью» [8, с. 150].

М.А. Харлашко формулирует противоречие в педагогике «между признанием педагогической наукой значения артистизма в эмоциональном и творческом развитии ребёнка и дефицитом развития артистических способностей в условиях учебной практики» и здесь же отмечает возможность преодоления этих противоречий «путём ознакомления детей с артистическими приёмами и организации сценической деятельности учеников» [7, с. 74].

Проблема формирования артистизма перспективна для разработки как в теоретическом, так и в практическом аспектах, поскольку в процессе освоения специальных дисциплин школьники знакомятся с природой творческого самовыражения в сценической форме, овладевают средствами сценической выразительности. Артистизм — основа профессионализма музыкантов-исполнителей. Главными в работе над исполнительскими задачами в классе гитары, таким образом, являются:

- 1) формирование артистизма как профессионально значимого свойства личности музыканта, в частности, гитариста;
- 2) приобретение навыков сценического самочувствия;
- 3) освоение невербальной коммуникации (мимики, жестов), воспитание способности к перевоплощению.

Артистизм у учащихся младших классов будет развиваться при определённых условиях музыкальной деятельности, которая может быть различной по обучающим формам: специальные упражнения, направленные на развитие артистизма; прослушивание музыкальных произведений с комментариями; в процессе прослушивания внутренним слухом; просматривание видеозаписей с обсуждением; концертные выступления.

Школа актёрского мастерства К.С. Станиславского предусматривает воспитание актёра драматического театра [6],

но применима и для творческого воспитания в музыкальном исполнительстве, в частности, музыканта-гитариста. Сам Станиславский считал, что положения его системы применимы к органической природе каждого, кто испытывает желание заниматься артистической деятельностью. Использование приёмов психотехники (основы его системы) в области музыкальной педагогики представляется плодотворным, так как при этом сценическое творчество приобретает новое звучание [2, с. 2].

Станиславский утверждал, что нужно привить ученику умение правильно переживать и чувствовать и воплощать переживаемое на сцене. Задаче формирования этих умений у обучающегося музыке в исполнительском классе, в том числе в процессе освоения искусства игры на гитаре, отвечает система художественных представлений, создания персонального «хранилища» психоэмоциональных состояний и образов. Разнообразная и богатая палитра ощущений и переживаний начинающего музыканта станет основой для более точного выявления авторского замысла музыкального произведения, более полного раскрытия глубины музыкально-художественного содержания [там же].

Режиссёр-реформатор призывал актёров действовать на сцене в двух плоскостях — внутренней и внешней. Его рекомендации по «внутреннему действию» относятся как к актёрам, так и к музыкантам. Исходя из этого, внутреннее действие музыканта-гитариста предстаёт как сложная и интенсивная психологическая работа над музыкальным образом, причём с особым вниманием к таким составляющим, как воображение, внутренний слух, умение находить и концентрироваться на субъективных переживаниях [там же, с. 4].

Главную задачу для актёра Станиславский видел в умении передать на сцене чувства и мысли автора, его мечтания, муки и радость. Такая установка называ-

лась *сверхзадачей* — эмоционально-действенным устремлением. Миссия музыканта-гитариста состоит в том, чтобы найти в тексте музыкального произведения и воплотить в процессе сценического творчества сверхзадачу, аналогичную замыслу композитора [там же, с. 5]. Сверхзадача рождает у актёра эмоциональные побуждения, переходящие к действиям, необходимым для её осуществления. Этот действенный путь для решения сверхзадачи Станиславский назвал «сквозным действием артисто-роли».

Таким образом, для музыканта-гитариста сверхзадачей является поиск ключевой идеи, авторского замысла, музыкально-художественного образа, а привести к его познанию должна «линия сквозного развития». Для исполнителя эта линия представляет собой цепь музыкальных событий, происходящих в произведении, и нужно определить функцию и значение каждого элемента, не теряя целостного представления о сочинении.

Главная музыкальная идея несёт основную семантическую нагрузку, является опорой произведения, но могут присутствовать идеи второстепенные, имеющие локальный «радиус действия». Их Станиславский называл *тенденциями*. Призывая актёров тщательнейшим образом сохранять и оберегать органически связанную с пьесой сверхзадачу и естественную линию сквозного развития, он считал недопустимым преобладание тенденции над сверхзадачей, ибо подобное нарушение искажает авторский замысел [там же, с. 5].

В «помощь» системе «линии сквозного развития» и «сверхзадачи» Станиславский разработал детальную систему *элементов внутреннего сценического самочувствия, или психотехнику*. Она отражена в известной авторской терминологии: «предлагаемые обстоятельства» («Если бы...»), психоэмоциональные ресурсы, триумвират «ум, воля, чувство», свобода исполнительского аппарата, чувство правды и вера [там же, с. 6].

Мышечная свобода музыканта-исполнителя считается необходимым условием создания творческого самочувствия. Процесс «освобождения мышц» Станиславский включил в сферу внутренней техники актёра, придавая ему значение как для телесной, так и для духовной стороны творчества.

Одна из распространённых ошибок начинающих музыкантов во время исполнения происходит при подмене выражаемого чувства мышечным напряжением. Станиславский утверждал, что единственный способ преодоления мышечных зажимов — это постоянный контроль и моментальное их сбрасывание при работе. Нужно развить в себе контролёра. В борьбе с мышечными зажимами Станиславский нарабатывал различные упражнения, основанные на произвольном напряжении и освобождении мышц.

Формирование артистизма у музыкантов-исполнителей подразумевает музыкально-исполнительскую деятельность в виде трёх составляющих: познавательной, эмоционально-волевой и поведенческой. Средством, помогающим развитию артистических свойств у музыкантов, в частности, гитаристов, могут служить специально отобранные упражнения, обеспечивающие поэтапность выработки артистизма как профессионально значимого свойства. Степень подготовки музыкантов-исполнителей к концертной деятельности выражается способностью к перевоплощению [9].

Для формирования воображения и других артистических элементов предлагается система упражнений для музыкантов-гитаристов. Упражнения по развитию артистических способностей имеют разную функциональную направленность, различны по своему содержанию, включают психофизиологические и эмоциональные задачи, то есть выступают как средство развития психических процессов ученика, его чувств.

Ведущую роль в исполнительстве Станиславский отводил воображению, с тем,

чтобы материал, изложенный автором (композитором), дополнялся и углублялся самим учеником под руководством педагога. Он был убеждён, что каждое слово, каждое движение на сцене должно быть наполнено творческим тонусом. Благодаря воображению работа над музыкальным произведением превращается в исследование его содержания.

Творческое воображение можно начинать формировать путём воспроизведения «про себя» знакомых и известных музыкальных отрывков из популярных песен: «В траве сидел кузнечик», «Песенка крокодила Гены» (В. Шаинский); «Спят усталые игрушки» (А. Островский), а также песен, которые может предложить сам ученик. Нужно вспомнить, «улыпаться» и проинтонировать мелодию, сопровождение, слова.

Развитию художественного воображения будет способствовать исполнение на инструменте мелодии или небольшого отрывка из какого-либо произведения с использованием разных и даже в чём-то противоположных исполнительских средств выразительности — темпа, динамики, артикуляции (Дм. Кабалевский). Например, произведение может быть исполнено в темпе анданте или аллегро, в градациях от *p* до *f*, приёмами *legato*, *non legato*, *marcato*. Нужно помнить, что подобные изменения служат средством преобразования смысла и трансформации содержания произведения¹.

Развитие воображения по системе Станиславского «Я в предлагаемых обстоятельствах» возможно в двух различных формах: пластической и музыкально-текстовой (ролевая игра). К примеру, ученик ходит по комнате, но по знаку учителя мгновенно принимает какую-либо застывшую позу. Затем, сняв напряжение, он должен рассказать о ней и о причине проявления именно этой позы с точки зрения переживаемых эмоций в конкретных обстоятельствах (страх, ужас, печаль, блаженство, радость и т. п.).

Ролевая игра предполагает разное интонирование — произнесение озвученных слов или музыкально-диалогических реплик от лица разных героев. В интонировании должен проявляться «характер» героя или «характер в ситуации» (с учётом и сменой «предлагаемых обстоятельств») [12].

Ассоциативное мышление представляет собой процесс, в результате которого упоминание одного понятия вызывает воспоминание о другом, сочетающемся с ним. Для развития ассоциативного мышления учитель произносит какое-нибудь музыкальное слово, а ученик рассказывает о тех представлениях, которые у него это слово вызывает: пианист, скрипач, артист, неумелый начинающий музыкант.

Ассоциации. Для понимания их сути можно предложить ученику для прослушивания какое-либо музыкальное произведение (например, «Романс» В. Гомеса, написанный для гитары). Ученик должен рассказать, какие ассоциации, видения картины вызывает данная пьеса.

Ассоциативно-образное мышление, эмоциональную возбудимость можно формировать при анализе любого вокального или инструментального произведения. При этом в нём нужно определить «эмоциональное зерно» (К. Станиславский), «генеральную интонацию произведения» (В. Медушевский), то есть эмоционально-образную суть авторского текста.

Внутрислуховой акустический образ хорошо формируется, к примеру, с помощью следующего упражнения. Взять какой-либо звук на гитаре, прослушать его до полного затухания. Затем представить его про себя и тоже дослушать до конца. Брать звуки в разных регистрах и с разной динамикой.

Тембровое мышление можно совершенствовать, исполняя небольшое двухголосное произведение для гитары, имитируя флейту, скрипку, виолончель путём переноса мелодии или её фрагмента в разные регистры [10; 11].

Развитие эмоциональной сферы и её различных воплощений в артикуляции (С. Савшинский, Г. Нейгауз) известные пианисты видели в проигрывании одной и той же фразы (звука, интервала) в парах разных настроений. Играть одну и ту же фразу: тревожно — беззаботно, весело — печально, спокойно — возбуждённо, задумчиво — драматично [4; 5].

Эмоциональная палитра. Исполнить музыкальный отрывок вне зависимости от содержания так, чтобы исполнение выражало какое-либо чувство, которое предстоит угадать слушающему. Это восторг, радость, печаль, угроза [9].

Перевоплощение достигается исполнением небольшого фрагмента музыкального произведения, представляя при этом кардинально противоположные сюжеты: например, «я известный артист» — и, наоборот, «начинающий неумелый музыкант».

Сценическое самочувствие — тренинг, который основан на смене «кругов внимания». Предлагается представить себе одного из музыкантов оркестра: скрипача, виолончелиста, трубача — это малый круг внимания. Представить себе оркестр целиком и всю сцену — средний круг внимания. Весь зрительный зал — большой круг внимания.

Переключение внимания музыканта. Играя медленно пьесу с высокой степенью сосредоточенности следить за переходом одного звука в другой [там же].

Развитие аналитических качеств в работе с текстом («Гитарист-режиссёр»). Для этого следует подобрать музыкальное произведение и предложить ученику разобрать его эмоциональное настроение, отмечая смену эмоционально-чувственных состояний.

Развитие слухового внимания. Послушать и запомнить звуки улицы, коридора и рассказать об услышанном. Среди всех этих звуков отметить самый высокий и самый низкий, самый громкий и самый тихий [там же].



Развитие сценического внимания. Начинать это упражнение следует с тех предметов, которые окружают человека в повседневной жизни. Например, объектом для тренировки внимания может быть собственный музыкальный инструмент, в частности, гитара, и нужно подробно описать его качества. Начинать следует с разглядывания линий, цвета, формы и т. д.

Развитие выразительности мимики, жестов. Два ученика поочередно задают друг другу вопросы, но ответы на них воспроизводятся только мимически. Ещё одно упражнение — продемонстрировать мимически два противоположных состояния: горе и радость, усталость и бодрость. Или мимически изобразить удивление, волнение, гнев, иронию [там же, с. 181].

Тренировка наблюдательности, внимания, воспитание глаз и души музыканта-исполнителя. Каждый день видеть

что-то прекрасное: красивую одежду, увидеть почки растений и представить их распускание, луч солнца, который искажается через стекло. Мелочи и детали, в которых много удивительного [3].

Копилка эмоций. Очень полезно концентрировать внимание на эмоциях окружающих: запоминать, как люди грустят, веселятся, раздражаются, реагируют в разных ситуациях, как меняется их настроение и что на это влияет [там же].

Один из способов улучшения качества своих выступлений — снимать своё выступление на видео и затем просматривать его, подмечая недостатки.

Развитие чувства правды, веры в артистизм (упражнение с «пустышкой», по Станиславскому). С помощью воображаемых инструментов ученик должен проделывать физические действия, изображая игру на домре, балалайке, арфе, барабанах и проч.

PRIMECHANIYA

¹ Подобные приёмы смыслового преобразования широко использовались в композиторской и любительской практике

музицирования XVII–XIX веков как способы креативной работы с музыкальным текстом и его смысловыми элементами.

LITERATURA

1. Ергиев И.Д. Содержание музыкального произведения и смысловая конфигурация артистизма исполнителя-инструменталиста. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhanie-muzykalnogo-proizvedeniya-i-smyslovaya-konfiguratsiya-artistizma-ispolnitelya-instrumentalists> (Дата обращения: 05.05.2021).
2. Ланда М.Е. Оптимизация процесса работы над художественным образом в классе фортепиано с применением системы К.С. Станиславского // Научное обозрение. Педагогические науки. 2015. № 2. С. 110–111.
3. Подковырова М. 10 полезных актёрских упражнений, которые ребёнок может делать где угодно! URL: https://zen.yandex.ru/media/podkovyrova/10-poleznyh-akterskih-uprajnenii-dlia-prokachki-kotorye-rebenok-mojet-delat-gde-ugodno-i-vzroslyi-5da9c771bc2514be06531a19?utm_source=serp (Дата обращения: 05.05.2021)
4. Савшинский С.И. Детская фортепианная педагогика // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. М.: Музыка, 1976. 272 с.
5. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Искусство, 1964. 73 с.
6. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. 448 с.
7. Харлашко М.А. Формирование артистизма у детей младшего школьного возраста в системе музыкальных учреждений дополнительного образования : дис. ... канд. пед. наук.

М.: 2011. 189 с.

8. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 367 с.

9. Чванова А.Н. Формирование артистизма у музыкантов-исполнителей : дис. ... канд. пед. наук. Самара, 2005. 240 с.

10. Шаймухаметова Л.Н. Об изучении способов транскрипции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

11. Шаймухаметова Л.Н. Пианист-режиссёр. Интерпретация и транскрипция в работе с начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 77–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.

12. Шаймухаметова Л.Н. Ролевые игры в классе фортепиано // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 160–167. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.160-167.

Об авторе:

Охотников Владимир Ефимович, преподаватель,
ДМШ им. С.М. Старикова
при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом
институте им. С.В. Рахманинова
(392000, Тамбов, Россия),
ORCID: 0000-0002-4886-863X, ove19392009@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Ergiev I.D. *Soderzhanie muzykal'nogo proizvedeniya i smyslovaya konfiguratsiya artistizma ispolnitelya-instrumentalista* [The Content of a Musical Composition and the Semantic Configuration of the Artistry of the Performing Instrumentalist]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhanie-muzykal'nogo-proizvedeniya-i-smyslovaya-konfiguratsiya-artistizma-ispolnitelya-instrumentalista> (Access date: 05/05/2021).

2. Landa M.E. Optimizatsiya protsessa raboty nad khudozhestvennym obrazom v klasse fortepiانو s primeneniem sistemy K.S. Stanislavskogo [Optimization of the Process of Working on an Artistic Image in a Piano Class Using the System of Konstantin Stanislavsky]. *Nauchnoe obozrenie. Pedagogicheskie nauki* [Scholarly Review. Pedagogical Sciences]. 2015. No. 2, pp. 110–111.

3. Podkovyrova M. *10 poleznykh akterskikh uprazhneniy, kotorye rebenok mozhet delat' gde ugodno!* [10 Useful Actors' Exercises that a Child can Do Anywhere!]. URL: https://zen.yandex.ru/media/podkovyrova/10-poleznykh-akterskikh-uprazhnenii-dlia-prokachki-kotorye-rebenok-mojet-delat-gde-ugodno-i-vzroslyi-5da9c771bc2514be06531a19?utm_source=serp (Access date: 05/05/2021).

4. Savshinskiy S.I. *Detskaya fortepiannaya pedagogika* [Children's Piano Pedagogy]. *Voprosy fortepiannoy pedagogiki* [Questions of Piano Pedagogy]. Vyp. 4 [Issue 4]. Moscow: Muzyka, 1976. 272 p.

5. Savshinskiy S.I. *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem* [The Pianist's Work on a Musical Composition]. Moscow: Iskusstvo, 1964. 73 p.

6. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy* [The Work of the Actor on Himself]. St. Petersburg: Prime-EVROZNAK, 2010. 448 p.

7. Kharlashko M.A. *Formirovanie artistizma u detey mladshego shkol'nogo vozrasta v sisteme muzykal'nykh uchrezhdeniy dopolnitel'nogo obrazovaniya : dis. ... kand. ped. nauk* [The Formation of Artistry in Children of Elementary School Age in the System of Musical Institutions of Supplementary Education : Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. Moscow, 2011. 189 p.



8. Tsagarelli Yu.A. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti* [The Psychology of Musical Performance]. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 367 p.
9. Chvanova A.N. *Formirovanie artistizma u muzykantov-ispolniteley : dis. ... kand. ped. nauk* [The Formation of Artistry among Performing Musicians : Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. Samara, 2005. 240 p.
10. Shaymukhametova L.N. Ob izuchenii sposobov transkriptsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Works for Clavier by Beginning Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 2. pp. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.
11. Shaymukhametova L.N. Pianist-rezhisser. Interpretatsiya i transkriptsiya v rabote s nachinayushchimi pianistami [The Pianist-Producer. Interpretation and Transcription in the Work with Beginning Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 77–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.
12. Shaymukhametova L.N. Rolevye igry v klasse fortepiano [Role Playing in Piano Instruction]. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 160–167. DOI: 10.33779 / 2658-4824.2021.1.160-167.

About the author:

Vladimir E. Okhotnikov, teacher, S.M. Starikov Children's Music School affiliated with the Tambov State Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute (392000, Tambov, Russia),

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





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.182-190

Н. М. СМІРНОВА

Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
nat.m.smirnova@gmail.com

NATALIA M. SMIRNOVA

Saratov State
L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
nat.m.smirnova@gmail.com

И вновь незримый бой... Рецензия на книгу А.И. Демченко «Appassionata»

Александр Иванович Демченко хорошо известен музыковедческому сообществу и любителям искусства как автор многочисленных книг, посвящённых самым разным аспектам художественного творчества. Его новая монография (Appassionata, очерки творчества Бетховена, к 250-летию со дня рождения. Монография / Демченко А.И. Москва: Русайнс, 2021. 164 с.), адресованная как специалистам, так и широкому кругу ценителей музыкального искусства, всецело сосредоточена на анализе содержательно-смысловой сути художественного наследия великого композитора, чему подчинены все приводимые факты его жизнеописания и рассмотрение средств музыкальной выразительности. Стержнем изложения являются претворённые в произведениях Бетховена базовые сущности человеческого бытия (жизнедеятельность, лирика, отдохновения) и то, что определяет ведущие константы бетховенского мироотношения (героика, драма, эпос).

Ключевые слова:

эпоха Просвещения, венские классики, творчество Бетховена, базовые сущности человеческого бытия.

And Once Again the Invisible Battle... Review of the book by A.I. Demchenko “Appassionata”

Alexander I. Demchenko is well known to the musicological community and art lovers as the author of numerous books on various aspects of artistic creativity. His new monograph (Appassionata, Essays on Beethoven's Music, Commemorating the 250th Anniversary of his Birth. Monograph. Moscow, 2021. 164 p.), addressed both to specialists and a broad circle of connoisseurs of the art of music, is focused entirely on analysis of the content-semantic essence of the artistic heritage of the great composer, to which all the cited facts of his life and consideration of the means of musical expression are subordinated. The core of the presentation is embodied in the works of Beethoven the basic essence of human existence (life activities, lyrical feelings, repose) and what determines the leading constants of Beethoven's attitude to the world (heroic moods, drama, epos).

Keywords:

the era of the Enlightenment, the Viennese Classicists, the music of Beethoven, the basic essence of human existence.

© Смирнова Н.М., 2021
© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021
© Natalia M. Smirnova, 2021
© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Для цитирования / For citation:

Смирнова Н.М. И вновь незримый бой: Рецензия на книгу А.И. Демченко «Appassionata» // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 182–190. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.182-190.

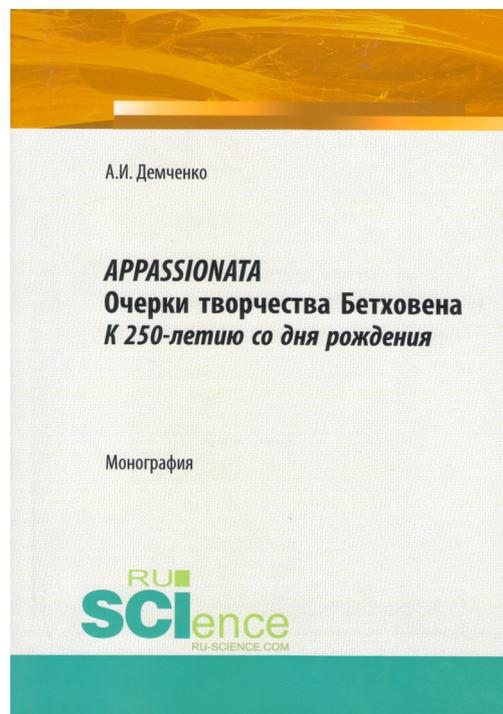
Казалось бы, что можно увидеть нового и неисследованного в жизни и творчестве автора «Аппассионаты»? Прочитав очерки, я убедилась в том, что эта многотрудная задача решена автором убедительно и проникновенно. Убедительно — в плане нахождения неформальных подходов к анализу основных констант бетховенского мироощущения. Проникновенно — в плане погружения в музыкальную сущность произведений, вновь раскрывающих перед слушателями многоликую панораму.

Внешне строение книги выглядит традиционно, но это только на первый взгляд. Жизнеописание автор превращает в увлекательное путешествие, и в его первой части затрагиваются базовые проблемы человеческого бытия — жизнедеятельность, лирика, отдохновение. Это мгновенно привлекает внимание к тексту, так как захватывает интрига повествования и усиливается желание проникнуть в авторскую логику изложения известных или малоизвестных фактов.

Во второй части книги выделяются ведущие константы бетховенского мироощущения, которые А.И. Демченко определяет как «героику», «драму», «эпос». Данное разделение представляется логичным и оправданным, так как при всём оптимистическом настрое эпохи Просвещения именно Бетховен вывел названные выше художественные качества на недостижимую высоту.

Размышлять о Бетховене, как, впрочем, и о любом композиторе, без погружения в определённое историческое время невозможно. И этим аспектам посвящён Пролог. В данном случае автор находит оригинальный ракурс, освещая общественные и социально-политические события в переплетении с образцами художественного творчества того времени.

Пролог «открывается» так, как и положено сценической Увертюре, — торже-



ственно и внушительно. Что может быть для композитора более знаменательно и волнительно, как не перечисление всего, что им создано? Автор монографии подчёркивает, что девизом бетховенского героя всегда было «высокое напряжение жизненных проявлений, их предельная интенсивность», которые в определённом смысле и обеспечили «сверхмонополию» Бетховена в это рубежное время.

И мы хорошо понимаем пафос вступления — ещё раз почувствовать величие и колоссальный объём созданного за не слишком уж долгую прожитую жизнь, наполненную сложными, не всегда радостными, событиями.

Незаметно, как это и случается в хорошей музыкальной увертюре, автор настраивает слушателей на время и место последующего действия. Исторический ракурс концентрируется вокруг двух главных событий — Великой французской революции и наполеоновских войн. Но как много собрано деталей, уточнений, расшифровок вокруг этих, казалось бы, давно пережи-

тых событий! Некоторые нити пролонгируются и на отечественную историю, что чрезвычайно важно для дальнейшего повествования.

Подчеркивая «звёздный час» социально-политической истории, происходящей во Франции, А.И. Демченко выделяет знаковые ключевые фигуры, среди которых, наряду с Наполеоном, Гегелем и Гёте, обеспечившими судьбоносные лидирующие позиции национальной идеологии, философии и литературы, возвышается фигура Бетховена, провозгласившего новую эру в музыкальном искусстве рубежного времени.

Аксиомой в музыковедении считается тот факт, что обычно на рубеже меняющихся друг друга столетий происходят чрезвычайно важные события в художественном творчестве. Как минимум, выделяются два обстоятельства: необходимость принятия и продолжения созданных традиций и ощущение грядущих перемен, осознание перспектив будущего развития.

Так было на рубеже XVII и XVIII, XVIII и XIX столетий. Заглядывая дальше, мы и на рубеже XIX–XX столетий увидим глобальные исторические, философские смещения, отражённые в искусстве, где происходила переоценка ценностей, появлялись новые течения, воспроизводившие различающиеся способы художественного осмысления жизни; переплетались реализм и романтизм, символизм и импрессионизм, экспрессионизм и авангард. Столь же сложные процессы происходят и на рубеже XX и XXI столетий, и они ещё не нашли должного освещения в музыковедческой науке.

А.И. Демченко, рассматривая в целом эпоху Просвещения, фокусируется на определённом времени, последних десятилетиях XVIII века, непосредственно связанных с утверждением Бетховена как представителя Венской классической школы и в то же время демонстрирующих нарастание предромантических черт в художественном творчестве.

В эпоху венских классиков приоритетными были идеи о вершинном предна-

значении «чистой» инструментальной музыки и об установке на художественный канон. В романтизме, напротив, лидирующие позиции заняла идея синтеза искусств. Поэтому выделенная автором монографии художественная панорама культурологического среза последних десятилетий XVIII века представляется ценной и новаторской по сути, преломляющей крайности предстоящего и последующего периодов.

Прекрасно составленная подборка живописных портретных и героических иллюстраций, показ новаций в словесных и пластических искусствах, дополненный увлекательными комментариями, позволяет не только почувствовать самобытность того времени, но и по-новому осмыслить новаторские тенденции в музыкальном творчестве Бетховена, в частности, с других ракурсов взглянуть на так называемый программный метод. Автор постоянно проводит художественные параллели, выявляя взаимосвязь некоторых видов искусств с музыкой Бетховена.

Завершая Пролог, А.И. Демченко раскрывает перед читателями структурные особенности монографии, определяя её главное предназначение как выражение содержательной, смысловой сути бетховенского творчества, «что хотел и сумел выразить Бетховен в своих повествованиях о мире и человеке того времени» [с. 32].

Первая часть, состоящая из трёх крупных разделов, представляет «Грани человеческого бытия». Интересно трактуется одна из граней, которую автор формулирует как *жизненный процесс*, представляемый в виде движения во времени и пространстве с бесконечной сменой, скажем так, впечатлений. Это прекрасно отражено в фортепианных бетховенских сочинениях, и не только в первых частях, в частности, но и в финалах — например, в заключительной части Сонаты ор. 54 *F dur* (№ 22). Непрерывающееся ни на минуту движение шестнадцатых с «вклиниванием» пунктирного ритма передаёт собственную радость от движения, ощущение

ние «приятного путешествия в дорожной карете», обилие не успевших сформироваться впечатлений. Здесь присутствуют и изобразительные моменты, резкое подпрыгивание по кочкам и пружинистость рессор, слышится переключки сигнальных рожков, однако все эти детали растворяются в неутомном движении одних только шестнадцатых.

Оптимальный режим повышенной активности, хорошо знакомый пианистам, А.И. Демченко раскрывает через множество разных граней, и наш слух наполняется звучащей музыкой. В частности, вспоминается празднично-игровой ключ двигательной активности финала Сонаты ор. 31 № 3 *Es dur* (№ 18), где основу составляют только восьмые, но как эффектно композитор «работает» с простейшим ритмом, показывая разные образные грани.

С самого начала внимание приковано к вращающемуся, словно юла, аккомпанементу с «приперченными» секундами вводного тона *Es dur*. В мелодии ощущается энергетика сильных долей. Далее затактивный ритм смягчается при помощи лиг, превращаясь в игривый мотив, порхающий и в то же время ускользящий, подобно уличной плясунье, балансирующей между гуляками в толпе. Пятизвучные последовательности с пропущенной сильной долей на фоне общих форм движения передают азартный гомон или скороговорку участников праздника. Впечатляет кульминация в *Des dur* с героическими интонациями, имитирующими фанфарные звучания!

Невозможно вообразить более изобретательное использование театральных возможностей общих форм движения, которое и является стержнем повествования и непременным условием проявления жизни как таковой. Как отмечает автор монографии, «многообразие взаимодействующих сущностей в их гибких связях и с добавлением массы всевозможных градаций и оттенков служит воссозданию широкой картины человеческого пути в волнах житейского моря» [с. 34].

Примеры из симфонической (Первая симфония), камерной (Восьмой квартет) музыки, других фортепианных сонат подчеркивают это многообразие воспроизводимых Бетховеном моделей созидательной деятельности.

В разделе, посвящённом лирике, автор монографии представляет её как «нечто необъятное, жизненно необходимое» [с. 41], суммирующее практически все проявления внутреннего духа: переживания, эмоции, психологические погружения, переливы чувств и настроений — от простейших проявлений до трансцендентных глубин.

Средоточием лирики становятся, как правило, медленные части бетховенских сочинений. Однако А.И. Демченко начинает с вокального цикла «К далёкой возлюбленной» на слова А. Эйтелеса, который оказался в некоторой тени музыковедческих предпочтений. Размышляя о природе песенного начала в бетховенском стиле, автор убедительно доказывает первородство и уникальность циклической вокальной структуры с признаками сквозного драматургического действия.

Песенность, вокальность — хорошо известные пианистам черты бетховенской лирики. Они проявляются в протяжённости ариозных частей сонатного цикла — например, так можно сказать об абсолютно классической Сонате ор. 22 *B dur* (№ 11), в многочисленных психологических оттенках речитативной декламации Сонаты ор. 81а *Es dur* (№ 26), в уникальном «длении» медленной части Сонаты ор. 106 *B dur* (№ 29).

В трёх поздних сонатах лирические проявления концентрируют философскую концептуальность, задавая исполнителям бесконечные вопросы, почему композитор избрал новую драматургию завершения сонатного цикла — медленные вариации или фугу.

А.И. Демченко выделяет углублённое чувство и медитативный лиризм как ингредиенты новой драматургии, нового видения мира, новой поэтики классического искусства. В то же время

мы видим, что комплекс музыкальных выразительных средств Бетховен использует в соответствии с традициями ушедшего Барокко: минор, насыщенный диссонансами, нисходящие секунды, фигуры *suspuration* и *passus duriusculus*. Всё это пианист наблюдает и воспроизводит, например, в медленной части Сонаты op. 110 *As dur* (№ 31). Вначале замечаем непривычное для классики сочетание темповых терминов — *Andante adagio*. В данном случае *Andante* является основным обозначением, *adagio* указывает на характер, так как его известное определение связано с выразительной и спокойной певучестью. Это не классический *tempo ordinario*, а близкий романтикам *tempo affettuoso* — темп, «чувствующий и передающий движения души».

Вокальность отражена в обозначении следующего далее *Arioso dolente*. На фоне аккордового *ostinato* в сумрачной тональности *as moll*, затуманенной большим количеством бемолей, скорбно звучит одинокий мелодический голос. Нисходящее течение, задержки движения на синкопах, окончания из залигованных секунд — композитор использует выразительный комплекс арий *Lamento*, воспроизводя погружение героя в состояние безысходности и горя.

Знаменательно, что при повторе меняется тональное освещение, опускаясь ниже на полтона в *g moll*, и главным выразительным средством становится ритм: мелодическая линия прерывается паузами, становится разорванной, будто «всхлипывающая» звучат краткие нисходящие интонации. В реальной жизни человек должен испытать сильное потрясение трагического плана, если его дыхание становится настолько прерывистым, что он не может повествовать спокойно, это признаки «сердечной аритмии».

Невозможно не согласиться с автором монографии, что бетховенской лирике свойственны многообразные проявления. Уникальной во всех отношениях является Соната op. 27 № 2 (№ 14 «Лунная»), особенно

её первая часть, где показана концентрация выразительных приёмов, обеспечивающих глубокое погружение в лирические глубины.

Прежде всего, это три вида ритмического *ostinato*. Линия басового голоса размеренно двигается целыми нотами с кратным делением, создавая фундамент. Неизменна пульсация триолей восьмыми. Эта ритмическая формула, обладающая необыкновенным выразительным эффектом, была известна задолго до Бетховена как графическое отражение математической формулы бесконечности. И, наконец, мелодическое *ostinato* в традиционной для похоронного марша формуле с пунктиром. Композитор воплощает глубину трансцендентного состояния через единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального, внутренней напряжённости и внешнего спокойствия.

Конечно, приводя примеры, связанные со спецификой скрипичного звучания (Второй струнный квартет, 1798–1800; Концерт для скрипки с оркестром, 1806; Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано, 1803–1804), автор монографии *a priori* наслаждается выразительным интонированием и тонкими интонационными деталями.

Фортепиано сложно воспроизводит богатейшую гамму оттенков льющегося и дрящегося оркестрового звучания. Однако у этого инструмента есть свои преимущества, связанные с возможностями педалей, раскрывающими акустические горизонты и содержательные ракурсы.

Например, знаменитые речитативы Сонаты op. 31 № 2 *d moll* (№ 17) часто сравнивают с речитативами из Девятой симфонии, один из которых на слова «О, братья, не надо этих звуков» имеет текстологическую общность с первым фортепианным речитативом. В бетховенском тексте указана длинная (на весь речитатив) правая педаль при динамическом уровне *pianissimo*. В начале второго речитатива — ремарки *mezzo piano*, *mezzo forte*, левая педаль.

Бетховенская педаль усложняет задачу современному пианисту, так как рассчитана на венские или английские инструменты того времени. Композитор, видимо, хотел добиться эффекта мистических призвуков, когда заветные слова, доступные лишь чуткому слуху, произносятся в закрытом пространстве и потому окутываются акустическими вуалями. Произнесение речитативов становится художественной задачей, и каждый пианист решает её по-своему. Многие трактуют речитативы как мотивы, провозглашающие тайное знамение или знаменующие божественное откровение.

Интересно узнать, что происходит в реальной исполнительской практике? Прослушаем несколько записей Сонаты *d-moll*. М. Юдина и М. Гринберг играют речитативы без педали. Так же поступает Д. Мацуев, однако он незаметной педалью сопровождает каждый звук, что порождает эффект растворения единичного звука в акустическом пространстве. На лёгкой вибрирующей педали играет Г. Соколов. Д. Баренбойм использует авторскую длинную педаль. М. Поллини первый речитатив играет на педальных отзвуках трезвучия *A dur*, а второй — без педали. Таким образом, прослушанные записи подтверждают тезис А.И. Демченко о разных гранях углублённости интеллектуального пространства лирики Бетховена. Сами речитативы он определяет как «монологи рефлексирующего сознания» [с. 91].

В главе третьей монографии А.И. Демченко выделяет разные ракурсы отдохновения, связанные с шуткой и юмором. Особо ценным в этом разделе представляется то, что автор при показе музыкальных примеров, даже не претендующих на глубину откровений, подчёркивает деятельный характер бетховенского воплощения. Даже в багателях (безделушках) находятся детали, выводящие их на иной уровень, чем просто развлекательные миниатюры. С великолепным чувством юмора раскрывается игровая стихия и грани

комического. В памяти невольно возникает в качестве откровенно озорного примера *Ten Variations on the Air "La stessa, La stessissima" from Salieri's opera "Falstaff"*. В оригинальном оперном варианте Сальери обыгрывает комические проделки Фальстафа, а Бетховен в инструментальных вариациях усиливает игровое впечатление, демонстрируя необыкновенную живость выразительных средств. Контрасты показаны не только в традиционной горизонтальной последовательности вариаций, но и в срезе вертикальном, где противопоставляются разные виды артикуляции и метроритмические сдвиги.

Конечно, важнейшим достоянием бетховенской музыки является скерцо, которое композитор включал практически в любое циклическое произведение, и не всегда только один раз. В монографии рассматриваются примеры, подтверждающие сказанное, выводятся типовые разновидности, определяется круг выразительных средств, необходимых для этого жанра.

Отмечая разные грани проявления скерцозности, А.И. Демченко развенчивает сложившиеся в обыденном восприятии неточности и «выправляет» явные недоразумения, касающиеся преобладания напряжённого драматизма и общего сумрачного колорита в музыке Бетховена. Он доказательно подтверждает наличие позитивного и оптимистического концепта во множестве сочинений, что, в частности, породило формулировку «оптимистическая драма», признанное амплуа «от мрака к свету».

Представление «светоносных» симфонических партитур дополняет Соната для виолончели с фортепиано № 3, а ведь с именем Бетховена связано подлинное открытие этого жанра в классическом искусстве. Победоносную героиню Симфоний № 7 и № 8 продолжает Концерт для фортепиано с оркестром № 5 *Es dur*. Для каждого пианиста это сочинение представляет образ внутреннего самоутверждения и монументальной фресковости пианизма.

Пожалуй, сопоставление возможно только с Концертом Брамса *B dur* № 2, ко-

торый также покоряется далеко не каждому исполнителю. Безусловно, отправной точкой для Брамса послужили бетховенские концерты, и общепризнанным и доказательным считается факт, что именно Концерт № 2 *B dur* наиболее ощутимо вычерчивает параллели с бетховенским Концертом № 5 *Es dur* монументальностью, классическим мироощущением, мужественной лиричностью, чертами мощного *al fresco* с преобладанием крупной аккордовой фактуры.

Думается, что А.И. Демченко не случайно поставил «императорский» бетховенский концерт в завершение третьей главы первой части монографии, подчёркивая, что «Бетховен, пожалуй, как никто другой в мировом музыкальном искусстве, сумел с необычайной силой и воодушевлением выразить радостно-праздничный модус человеческого существования» [с. 82].

Часть вторая посвящена тем определяющим векторам бетховенского мироощущения, которые не забудет ни один музыкант, интерпретирующий сочинения великого композитора. Это героико-драматический эпос, показанный также в многоликости проявлений в разных жанрах и разных произведениях.

Заметим «от имени пианистов», что в фортепианных сочинениях эта черта проявилась в преобладании крупного звукового росчерка, в ораторском волеизъявлении, в декламационном интонировании и властной энергетике.

Автор монографии расширяет исторический ракурс, показывая истоки «революционной» тематики, включая крайне радикальные формы, связанные с понятием *якобинство*, и раскрывая бетховенский *экспансионизм*.

Героика, как центральный компонент бетховенской художественной концепции, представлена в неразрывной связи с такими понятиями, как «драма» и «эпос», чему в книге уделено значительное внимание. Социальная драма с мотивами самоотверженного противостояния любым проявлениям тиранизма

убедительно показана на примере оперы «Фиделио».

Бетховенская драматическая героика выводится из позднего творчества Моцарта. При количественном преимуществе мажорных сочинений, у автора «Дон Жуана» не слишком много минорных произведений, но именно они демонстрируют концептуальный прорыв в новую образность, отражая полярность драматургии зрелого и позднего Моцарта. Это происходит не только в фортепианных Концертах *d moll* KV 466 или *c moll* KV 491. Концентрация средств драматической героики наблюдается в сольной Фантазии *c moll* KV 475 и одноимённой Сонате, написанной несколькими годами ранее — KV 457. Внутренний мир моцартовского героя раздвоен и подвержен рефлексиям, которые невозможно открыть в полной мере окружающим, они хранятся в глубинах души, от чего возникают «гробовые» видения и фатальность мироощущения. У Бетховена лирическая взволнованность и тревожная смятенность преобразуются в героическую приподнятость и суровую мятежность, которые проявляются, начиная с ранних фортепианных сонат. Увлечённо следим мы за «взрослением» героя в Сонате *f moll* op. 2 № 1, которую рассматривает А.И. Демченко, и наш внутренний слух поддерживает его размышления, «загружаясь» звучащей музыкой.

Конечно, в центр бетховенской героики поставлены «Патетическая» соната, «Лунная» соната и «Аппассионата», последняя и дала приоритетное название для всей книги о Бетховене. «Огнедышащие» сонатные опусы дополнены 32 вариациями *c moll* на собственную тему, которые не имеют собственного опуса. Так они представлены в классификационном разделе систематического каталога сочинений Бетховена WoO — *Werke ohne Opuszahl*, что означает «произведения без номера опуса».

Рассмотрев основные проявления бетховенской героики как таковой, А.И. Демченко «не забыл» и об исключениях, так

называемых «эксклюзивных образцах», необычных решениях композитора, которые автор раскрывает на примерах его фортепианных и скрипичных сонат, а также Одиннадцатого квартета. Все примеры подтверждают, что «концепция музыкальной драмы Бетховена далека от прямолинейности и однозначности» [с. 109].

В главе шестой «Эпос» внимание концентрируется на крупных масштабных полотнах, соответствующих заявленному тезису. Образная сфера эпического также дифференцируется автором монографии. Он выделяет эпос «мирный» и «воинский», конфликтный и героико-драматический.

Наибольший концентрат исследовательской мысли отмечается в Эпilogue, который, как и положено художественному Послесловию, завершает повествование, подводит итоги, формулирует исследовательские «находки», определяет перспективы.

Однако и эти традиционные, казалось бы, задачи автор многократно расширяет, включая в орбиту размышлений новые компоненты, в данном случае — стилевые. И первый среди них, конечно, эпоха Барокко с непревзойдённым полифоническим мастерством Баха и ораториальным монументализмом Генделя. Второй стилиевой компонент — это классика с возвышенно-драматическими образами Глюка, простодушием Гайдна, лучезарностью Моцарта. А.И. Демченко выделяет и «обратное» движение — от Бетховена к поздним творениям Гайдна и Моцарта. Необычный поворот раскрывается в бетховенском стиле через понятие «ампир» и трансформацию его победоносно-триумфальной статики в импозантном показе великолепия инструментальных и симфонических полотен.

Богатство стилиевой палитры обеспечено и обращением композитора к инациональным источникам. Среди них — *итальянская* вокальная музыка. Конечно, мы помним, что XVIII век был временем практически безраздельного господства итальянской оперы, которая «захватила»

музыкальные театры Европы. Слушатели особенно ценили необыкновенную виртуозность певцов, находя в ней самоценную красоту музыкального искусства. С другой стороны, выразительная кантилена раскрывала истинную красоту голоса. Итальянская оперная увертюра стала одним из источников классического жанра симфонии.

Многие эпизоды в бетховенских сочинениях требуют навыков «фортепианной» вокализации и «большого» дыхания, что подтверждает выводы А.И. Демченко о новаторских процессах, в результате которых вокальные по генезису формы обретают инструментальную жизнь.

Конечно, Бетховен вряд ли был настроен демонстрировать самоценную красоту вокала, подобно Моцарту. В то же время он мастерски разрабатывает сценичность, построенную на контрастной смене чувств и эмоций. К росткам итальянской школы относится и особенная любовь Бетховена к жанру тарантеллы, которая представлена и в симфонических, и в камерных, и в инструментальных сочинениях.

Столь же тщательно детализирует А.И. Демченко *русские* влияния, которые не стали предметом особенно пристального внимания музыковедов.

Романтические прозрения отмечаются в абсолютном большинстве исследований о творчестве Бетховена. Однако и здесь автор монографии находит самоценные оригинальные ракурсы и художественные пересечения. Он выделяет «ночную» лирику, сферу идеального и недостижимого, текстуальные повторы романтиками некоторых бетховенских мотивов, парадоксы взаимодействия персонального и внеличного.

Важнейшим предвестием бетховенского романтизма признаётся выход в сферу свободных вариаций и обеспечение пространства для программных пересечений с другими видами искусств, что подтверждается множеством конкретных примеров, созданных Бетховеном и романтиками. Конечно, на одной из лидирующих пози-

ций находится Шуман, который в крупных концептуальных композициях добивается поразительных успехов в радикальном обновлении комплекса средств музыкальной выразительности, выступая продолжателем бетховенских традиций, обновляя их в соответствии с романтическими принципами поэмности и рапсодичности.

Шумановские циклические структуры оригинальны в новой логике объединения целого, где приоритет отдан психологическим мотивам. В то же время его необычные формы опосредованно связаны с *открытой формой* бетховенского цикла «33 вариации на вальс А. Диабелли»: индивидуализация вариаций, соединение сонатной и вариационной форм, многоплановость жанровых аспектов (медитация, скерцо, хорал, фугетта) и т. д.

Свобода циклообразования является одной из «скреп» бетховенского художественного конгломерата, включающего и огромный стилевой разброс, и многочисленные предвосхищения, и эволюционирующий собственный стиль [с. 150]. Среди других факторов, скрепляющих и цементирующих творчество Бетховена, — обусловленность историческим временем; цельность и удивительное равновесие внутреннего мира избранного героя; индивидуализация каждого создаваемого

сочинения; диалектическое сопряжение борьбы и единства противоположностей; расширение жанровой системы; последовательная концентрация новых выразительных средств инструментализма; процессуальность драматургического развития; утверждение симфонизма как высшего принципа музыкального мышления.

Бетховенская монография А.И. Демченко читается с большим интересом прежде всего потому что автор избирает неформальный подход к анализируемому материалу, непредвзято свежим взглядом «прочитывает» несомненно хорошо известный ему материал, предлагая читателю отправиться вместе с ним в «страну» бетховенских открытий.

В заключение необходимо отметить, что эта книга прочитана практикующим пианистом-педагогом, что определило больший удельный вес фортепианных примеров и клавишно-инструментальной конкретики. Возможно, количество примеров могло быть меньшим, но так уж написана эта увлекательная монография, что при многочисленных музыковедческих открытиях и концептуальных выводах в ней просто «звучит» музыка, которую невозможно не услышать, она невольно заставляет «вибрировать» и откликаться исполнительские и педагогические струны.

Об авторе:

Смирнова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
nat.m.smirnova@gmail.com

About the author:

Natalia M. Smirnova, Ph.D. (Arts),
Professor of the Department of Special Piano,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),
nat.m.smirnova@gmail.com

